

MUSIQUES MAESTRO!

une histoire de la **musique**
et de la **danse** en Pas-de-Calais





« Lieues après lieues, la même phrase mélodique chantait dans ma mémoire sans que je puisse m'en délivrer. Je lui découvrais sans cesse des charmes nouveaux. »

Cette émotion née d'un souvenir musical, changeante mais toujours plus forte, qu'évoque Claude Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques*, nous l'avons tous

sans aucun doute vécue. Comme ce sentiment de partage et d'union, qu'éprouvent les spectateurs devant un concert ou une chorégraphie. Bien que fugitifs, ces instants et les arts qui les font naître ont une histoire, indissociable de celle de la pensée et de la sensibilité.

Mode de communication avec la Création et les forces transcendantes dans l'Antiquité, la musique est en effet dès le Moyen Âge perçue comme un reflet – assurément bien imparfait – de l'harmonie des mondes ou de celle régnant entre l'âme et le corps, mais elle s'affranchit peu à peu de ce cadre, pour prendre en considération la vie profane, puis l'intimité de l'être humain. Elle accompagne la célébration comme la contestation des pouvoirs, ponctue les rassemblements, festifs, solennels ou même guerriers. Sa pratique suppose une éducation, de l'oreille et du regard pour l'amateur, technique pour l'interprète mais, qu'elle donne naissance à une architecture spécifique ou qu'elle se contente d'une rue ou d'un jardin, elle est aussi, et avant tout peut-être, une occasion de réunion et d'échanges, affectifs aussi bien que culturels.

En tous ces aspects, l'histoire musicale de ces terres, entre l'Aa et l'Authie, qui ont formé notre département, a été remarquable : en attestent, par exemple, le dynamisme et la popularité des trouvères arrageois aux XII^e et XIII^e siècles – même si Conon de Béthune a pu essuyer les moqueries de la cour de Philippe Auguste pour ses « mots d'Artois » - ; ou la part des compositeurs Antoine Busnois, Antoine de Févin, Jean Mouton (de Samer) et Pierre de Manchicourt dans la création artistique franco-flamande des XV^e et XVI^e siècles ; ou encore le rôle des Charles Vervoitte (né à Aire-sur-la-Lys), Alexandre Guilmant (de Boulogne-sur-Mer) et Alexandre Georges (d'Arras) dans le renouveau des maîtrises et de l'orgue français à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le nombre et la diversité des chorales et orphéons, des fanfares et harmonies du Pas-de-Calais constituent de même un témoignage évident de la passion musicale de ses habitants. Et il ne serait guère difficile d'esquisser en parallèle un imaginaire sonore de nos régions, certes parcellaire, des jeux-partis d'Adam de La Halle à *Dessus le marché d'Arras* de Roland de Lassus ou... à *Avec Bidasse*, la célèbre chanson de Bach, de *Réveillez-vous, Boulonnois* de Clément Janequin à *Tout in haut de ch'terril* d'Arthur Wéry...

Cette créativité, cette profusion, « l'Année de toutes les musiques et de la danse » a permis d'en faire connaître la richesse actuelle : sans en être véritablement une conclusion, la présente exposition offre l'occasion d'une mise en perspective, mais aussi de découvrir quelques œuvres et pièces originales, conservées par les archives, bibliothèques et musées de la région. Puisse-t-elle aussi, et peut-être surtout, faire de tous ses visiteurs des enfants d'Orphée !

Dominique DUPILET

Président du Département du Pas-de-Calais

MUSIQUES MAESTRO!



LA SYMBOLIQUE DANS LA MUSIQUE ET LA DANSE

MYTHES ET ALLÉGORIES

*Les vers sont enfans de la lyre
Il faut les chanter, non les lire.*

(François Decottignies, dit Brûle-Maison, repris dans L. Vallé, *Recueil de chansons choisies des étrennes lyriques et anacréontiques et de plusieurs opéras connus*, [1840-1849]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J A 10)

Évoquer la puissance de la création artistique sonore, y compris dans son ambivalence, ainsi que le lien qu'elle offre avec les forces transcendantes, est souvent l'occasion de recourir aux scènes mythologiques ou symboliques gréco-latines. Dieu de la lumière, de la vérité et de la musique, Apollon apparaît généralement avec une *kithara*, un instrument similaire à la lyre ; il inspire l'activité intellectuelle et la poésie. Nymphes des montagnes et des fleuves, les neuf muses qui l'assistent sont filles de Zeus et de Mnémosyne (la mémoire) ; elles charment par leurs chœurs les dieux de l'Olympe et enseignent à Orphée l'apprentissage de la lyre. Elles incarnent une théologie de la parole chantée, avec pour chacune un attribut, tel que la musique et la flûte pour Euterpe ou la danse et les instruments à cordes de Terpsichore.



Cales in Franckreich. Musica sacra manet, eau-forte extraite de Daniel Meisner, *Thesaurus philopoliticus*, Francfort-sur-le-Main, t. I, 1623-1626. Archives départementales du Pas-de-Calais, 6 FiD 738.

Figure de toutes les contradictions, le dieu de la vigne Dionysos est accompagné d'un cortège où chantent et dansent des femmes en transe, les Ménades, et des hommes hybrides, joueurs de l'*aulos*, les Satyres. Le caractère orgiaque de leurs rassemblements provient des effets de la musique, de la danse et de l'ivresse, qui mettent l'homme en état de possession et lui assurent une communication avec le sacré. Aède mythique, Orphée charme, quant à lui, par sa lyre les animaux sauvages ou parvient à émouvoir les arbres et les rochers, soulignant ainsi l'aspect magique de l'art ; mais c'est le sacrifice suprême, la mort d'Eurydice, qui lui permet d'atteindre l'excellence.



« *Communio generalis* » [Orphée sortant Eurydice de la gueule de l'Enfer], *Imago primi saeculi Societatis Iesu, a provincia Flandro-Belgica repraesentata*, gravure de Cornelis Galle (1576-1650), Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 463. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHD 106.

Musique et danse peuvent aussi s'inscrire dans une démarche symbolique. Qu'elles soient déclinées sous forme humaine, animale ou végétale, les allégories permettent de faire comprendre une abstraction ou d'évoquer une idée, une vertu ou un fait historique. Au XIX^e siècle, elles peuvent aussi servir à exalter les nationalismes. La musique participe ainsi à l'incarnation de concepts de nature philosophique, à l'image de symboles hérités de l'Antiquité comme la Renommée ou la Victoire : messagères, l'une et l'autre embouchent parfois une trompette pour se faire entendre.



Louis POSTEAU (1721-1809), *Arras. Élévation d'un arc de triomphe*, encre de Chine et lavis, [1776-1789]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 392.

À l'exemple de la cigale d'Ésope ou de La Fontaine, l'artiste, qu'il soit poète ou musicien, est une image de l'insouciance et de l'imprévoyance. Et, au sein d'une nature morte, évoquée par des partitions ou des instruments silencieux parmi d'autres objets de la vie courante (tels que des livres ou des fleurs), la musique invite à méditer sur la fragilité de l'univers, sur l'aspect éphémère des arts et sur leur vanité.



Victor BOYENVAL (1832-1903), *Salon de 1866. La cigale et la fourmi*, planche lithographique extraite du *Bulletin de l'Union artistique du Pas-de-Calais*, Arras, imprimerie A. Répessé-Crépel, 1893. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 479/87.

LA MUSIQUE CÉLESTE

*Que ne puis-je à traict d'aisle
(Comme la Colombelle)
M'eslancer dans les cieus ;
Là je pourroy entendre
Et puis vous faire apprendre
Les doux airs de ces lieux.*

(Chansons dévotes sur la vie de sainte Ysberghe vierge et de saint Venant hermite, martyr, son directeur ; composé par un pèlerin catholique, et r'imprimée de nouveau avec la musique à l'instance et faveur des bons Pères Hermites de la Solitude Notre Dame de Flechinel lez la ville d'Aire, placard, sans lieu, XVII^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 1 J 2035)

Depuis la marge enluminée d'un manuscrit jusqu'aux sculptures ornementales des orgues, la musique occupe une place importante dans l'iconographie religieuse. Associée au diable, dans certaines de ses formes (le « vacarme de l'enfer » et des instruments à vent, flûtes, trompettes ou cornemuses), elle peut aussi inciter à la méditation et à la dévotion, et apparaît ainsi dans de nombreux thèmes hagiographiques comme attribut de certains saints, tels les clochettes de saint Antoine ou de saint Walloy (à Cavron-Saint-Martin, par exemple) ou le violon de saint Genès.

DAVID

*Chantons David et sa victoire :
À l'éclat brillant de sa gloire
On reconnaît l'élu du ciel.*

(Chœur des jeunes filles, scène 5 de l'acte I, dans *Le triomphe de David*, mélodrame en trois actes de l'arrageois Louis-Charles Caigniez, musique de Leblanc, Paris, an XIV, p. 8)

Dans l'iconographie musicale, David reste le personnage le plus évoqué de l'Ancien Testament. Roi du peuple d'Israël, il est aussi connu pour ses talents de musicien et de poète : à la cour du roi Saül, son prédécesseur, il parvient à sortir ce dernier de sa mélancolie grâce à ses mélodies ; il compose ensuite les Psaumes sous l'inspiration divine. Il est ainsi représenté, la tête couronnée, jouant de la harpe, de la lyre ou d'autres instruments à cordes.

SAINTE CÉCILE (III^e siècle après J.-C.)

*Vif Saint- Cicil' ! Chuquons, vidions nou verre,
Gloire à nou sainte, amis, gloire à nou mère !
Ch'est aujourd'hui qu'i' faut moutrer tartous
Qu'a' n'o mor poent des si bons z'éfants qu'nous.*

(Alfred Demont, « Vive sainte Cécile ! », musique de Charles Lagniez, Au pays du Ternois, Saint-Pol-sur-Ternoise, 1910, p. 59-61)

Sainte Cécile, jeune Romaine martyrisée, devient la patronne des musiciens à partir de la fin du XV^e siècle. Elle est alors représentée avec un orgue portatif, le visage en extase et s'abandonnant à la contemplation. À ses pieds, des instruments de musique détruits renvoient à la pensée platonicienne : la musique céleste doit primer sur les mélodies terrestres. À partir du XVII^e siècle, elle apparaît entourée d'anges, avec un luth, un violon ou encore une viole de gambe.

LES ANGES MUSIENS

Regroupés en ensembles instrumentaux ou en chœurs, les anges musiciens figurent aux grands moments de la vie du Christ, de la Vierge et des saints, comme sur les représentations du Paradis. Ils peuvent tenir des instruments à vent comme le cor, le seul capable de porter la parole divine, une flûte ou des cymbales, mais aussi un orgue, une vièle – ou un luth à partir du XVII^e siècle. Ils représentent ainsi l'harmonie entre la création par Dieu de l'univers et la réalité présente sur la terre.

Sainte Thérèse entourée d'anges musiciens (trompettes, harpe et violon), maquette de vitrail pour l'église Sainte-Thérèse de la cité des Alouettes, à Bully-les-Mines, projet non réalisé, gouache et encre de Chine sur papier, vers 1947. Archives départementales du Pas-de-Calais, 3 Fi 23.



CÉLÉBRER ET CONTESTER

CÉLÉBRER DIEU

Durant l'hiver 2009/2010, une équipe d'archéologues de la société Archéopole a mis au jour une nécropole à inhumations datée du IV^e siècle de notre ère sur la commune de Nempont-Saint-Firmin (Pas-de-Calais). Parmi les sépultures fouillées, une tombe féminine richement dotée a livré un collier, des bracelets, des épingles et un objet singulier, un instrument de musique à percussion, dont seuls les éléments métalliques ont été conservés.

L'instrument, un sistre à cymbales, présente une facture complexe associant le bois, le fer et les alliages cuivreux. Il se compose de deux manches en bois reliés par une petite chaînette métallique. Chaque manche est évidé de part et d'autre de la chaînette. Ces loges accueillent une paire de cymbales concaves à bords retroussés fixée à l'aide de rivets en fer. Plusieurs éléments de tôles de bronze garnissent les manches.

Les sistres servent « à marquer le rythme lors des manifestations musicales, chorégraphiques et liturgiques » (Claude TRAUNECKER, dans Jean LECLANT, Dictionnaire de l'Antiquité, Paris, PUR, 2005, p. 2029). Les chercheurs leur accordent volontiers des sonorités hypnotisantes.

À notre connaissance, les sistres sont connus au Proche-Orient dès 2300 avant J.-C. Ils apparaissent dans l'Empire romain suite à l'introduction de cultes orientaux. Aussi, l'iconographie pompéienne révèle l'étroite relation qui les lie au culte d'Isis, personnage mythologique de l'Égypte ancienne dont l'un des champs d'action est la protection des morts.

Samuel Lelarge

Responsable d'opération, Archéopole

Tombe féminine gallo-romaine, datée du IV^e siècle, dotée d'un sistre à cymbales. Seuls les éléments métalliques, cymbales et éléments de tôles de bronze, ont été conservés (PAO Pierre Mazure). © Archéopole.

- ① Dessin d'un sistre à manche simple avec une vue latérale des loges et des cymbales, découvert dans une tombe de Nijmegen (Pays-Bas) : Max MARTIN, *Das spätrömisch-frühmittelalterliche Gräberfeld von Kaiseraugst, Kt. Aargau, Dederingen-Solothurn* : Habegger, cop. 1976, p. 52.
- ② Dessin des vestiges d'un sistre découvert dans une sépulture à Hessloch en Allemagne. L'instrument est composé de deux manches géminés reliés par une chaînette : Max MARTIN, *Das spätrömisch-frühmittelalterliche Gräberfeld von Kaiseraugst, Kt. Aargau, Dederingen-Solothurn* : Habegger, cop. 1976, p. 53.

LA MUSIQUE LITURGIQUE

*Peuple né pour remplir les fonctions des anges
Qui chantez à deux chœurs les divines louanges
Pour vous bien acquitter de cet heureux employ
Écoutez mes avis, qui vous servent de loy.
Ministres du Très-Haut, puissiez-vous bien comprendre
Que Dieu qui fit l'oreille, en a pour nous entendre.*

(Jean-Baptiste Santeul, Règles saintes de l'office divin composées en vers latins, par M. de Santeuil de S-Victor et traduites en vers françois par M. Dupuy, chanoine de S-Jacques de l'Hôpital, copie manuscrite XVIII^e siècle d'après l'édition d'Augustin Leguerrier, Paris, 1694. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J A 23).

Condamné par plusieurs Pères de l'Église ou par certains ordres monastiques au profit de la prière intérieure, l'usage religieux de la musique¹ est toutefois en général toléré, sous l'influence de la division hiérarchique établie par Boèce dans son *De institutione musica* (vers 510), qui fait de la voix humaine le support de la parole divine, dont elle est le reflet imparfait – à la différence des instruments, exclus de l'office. La papauté (en premier lieu Grégoire I^{er}, 590-604) s'efforce de définir une pratique unique pour la chrétienté, le chant grégorien, dont la diffusion est effective sous les premiers Carolingiens, mais qui connaît d'importantes mutations dès le XII^e siècle, telles que le développement de la polyphonie.

Confiée dans les paroisses à un simple clerc, la bonne exécution des chants liturgiques constitue une responsabilité majeure au



¹BROU (Lucien), « L'ancien office de saint Vaast évêque d'Arras », *Études grégoriennes*, t. IV, 1961, p. 7-42. - KIRKMAN (Andrew), « La musique à la collégiale à la fin du Moyen Âge d'après les comptes de fabrique et les délibérations capitulaires », *La cathédrale de Saint-Omer. 800 ans de mémoire vive*, Paris, 2000, p. 133-138. - RÉVEILLÉZ (Henri), *Un musicien du XV^e siècle, Jean de Holluigue, dit Mouton*, Boulogne-sur-Mer, 1933.

sein des communautés religieuses. Le chantre (souvent secondé par un sous-chantre) en est en conséquence l'un des principaux dignitaires – le troisième, par exemple, au sein du chapitre d'Arras. Lui-même doit disposer de compétences vocales et techniques ; la volonté de renforcer la qualité de l'interprétation amène toutefois les chapitres, entre le XIII^e et le XV^e siècle, à compléter leur personnel, par la création d'une maîtrise d'enfants de chœur, dirigée par un maître de musique, aussi compositeur d'œuvres nouvelles, et par le recrutement de clercs vicaires chargés du chant (six ou sept à Arras), mais aussi d'instrumentistes, organiste, voire – au XVIII^e siècle, au moins – joueurs d'instruments graves tels que basson, serpent ou violoncelle. L'appel à des laïcs, ou à des musiciens de passage pour des prestations exceptionnelles, offre d'autres solutions, adoptées fréquemment sous l'Ancien Régime malgré l'instabilité qu'elles impliquent.



Charles DESAVARY (1837-1885), *Pierre tombale de Lambert Damide, grand chantre de la cathédrale d'Arras (XVII^e siècle)*, lithographie extraite de Chanoine Eugène-François Van Drival, *Notice sur une pierre tombale de grand-chantre conservée au musée d'Arras*, Arras, 1883. Archives départementales du Pas-de-Calais, 6 FiD 845.

Le XV^e siècle constitue l'apogée de la musique d'église et de cour franco-flamande, grâce au mécénat des ducs de Bourgogne et des archevêques de Cambrai : en témoigne entre bien d'autres la carrière d'Antoine Busnois (vers 1430-vers 1492), originaire de Busnes, au service de Charles le Téméraire en 1467, puis de sa fille Marie de Bourgogne. Les générations suivantes se partagent entre les entourages des rois de France – ainsi, Antoine de Févin (vers 1470-1512) ou Jean Mouton dit de Hollvighe (ou Haut-Wignes, près de Samer ; vers 1460-1522) – et d'Espagne (Pierre de Manchicourt, vers 1510-1564 ; ou Philippe Rogier, 1561-1596).



Livre des saluts mouléz et écrits qui se chantent durant l'année en l'église des Dames religieuses Bénédictines de l'Adoration perpétuelle du très saint sacrement de l'autel, à l'usage de sœur Marie de Saint-Joseph, 26 juin 1785 [comprend des œuvres chantées avec des parties imprimées collées, telles que la fête du Sacré-Cœur]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 18 J 613.

La Révolution supprime les maîtrises des cathédrales et des collégiales. Au lendemain du Concordat, l'évêque d'Arras, M^{gr} de

La Tour d'Auvergne, introduit le rit parisien dans son diocèse et réorganise une maîtrise d'enfants de chœur. Lorsque M^{gr} Parisis lui succède en 1851, son attachement à la liturgie en usage à Rome rencontre le souhait d'une minorité active de prêtres. Il l'inaugure à la Noël 1851, fait adopter le graduel et l'antiphonaire révisés par une commission des diocèses de Reims et de Cambrai, et confie la restauration du chant grégorien dans la cathédrale au chanoine Désiré Planque (1806-1888), qu'il nomme grand chantre, tandis que les fonctions de maître de chapelle et d'organiste reviennent à Albert Duhaupas (1832-1890).



Arras. Procure générale de musique religieuse. Salle de travail, carte postale, sans lieu, [1900-1904]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 38 Fi 1052.

*Queu gross' voè ! Queu creux ! Queu potrainne !
On l'intindoèt dusqu'à Canthraïne,
À vèpe', aveuqu' Tantum Ergo.
Tous chés carreaux d'vit' dins chl'égglise,
Is trannoèt. Gn' aveut pus d'zoin d'suisse :
On finchoèt vit' sin bagot.*

(Alfred Demont, « À propos d'un concert donné par M. Alexandre Georges à Saint-Pol, le 17 janvier 1909 », *Au pays du Ternois*, Saint-Pol-sur-Ternoise, 1910, p. 119)

FÊTES RELIGIEUSES

*En vain sur terre la foudre gronde,
Les vrais chrétiens restent sans peur,
Pèlerins à la foi si profonde,
Debout, chantons gloire au Seigneur.*

(Crédo des pèlerins, air populaire, paroles de l'abbé Jules Ducourant, curé de Saint-Nicolas-lez-Arras, Arras, imp. Théryet-Plouvier, 1899, 4 p. Archives départementales du Pas-de-Calais, 1 J 397)

Les fêtes religieuses² rythment la vie des populations, selon un calendrier propre à chaque diocèse. La musique accompagne les fidèles tout au long des cérémonies, des sonneries de cloches aux processions et expositions de reliques, comme pour la fête du saint Cierge à Arras, qui s'étend sur deux puis cinq jours (le « grand siège »). Sous l'influence successive du jansénisme et des Lumières, les évêques s'efforcent au XVIII^e siècle d'épurer ces manifestations (suppression de la procession du saint Cierge en 1770, réduction des fêtes chômées du diocèse de Boulogne en 1778) et la Révolution leur porte un coup presque fatal. Mais la seconde moitié du XIX^e siècle voit l'essor d'une nouvelle religiosité :

²PORTIGLIA (Hélène), *Histoire d'un miracle. La Sainte Chandelle d'Arras*, Arras, musée des beaux-arts, 2005, 95 p.

le culte marial se développe au lendemain des épidémies de choléra de 1849, et surtout à la suite de la proclamation du dogme de l'Immaculée-Conception (8 décembre 1854), dans plus de quatre-vingt-dix communes, dont Aire (Notre-Dame Panetière), Boulogne-sur-Mer (Notre-Dame) ou Bapaume (Notre-Dame de Pitié) dès 1850, mais aussi Saint-Omer (Notre-Dame des Miracles en 1858) et Arras (inauguration de l'église Notre-Dame des Ardents en mai 1876).



Guidon de procession de la confrérie des Grands Ardents à Arras, xylographie XIX^e siècle, d'après un bois de la fin du XVIII^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 483/97.

Chaque procession est empreinte du folklore local : des cortèges, parfaitement organisés, encadrent de fanfares et chorales l'ensemble des paroissiens. La béatification de Benoît-Joseph Labre et la translation de ses reliques à Arras donnent ainsi lieu à de grandioses manifestations dans la cité du 15 au 17 juillet 1860, en présence de plus de vingt-cinq évêques et 50 000 pèlerins.



Alexandre-Désiré COLLETTE (1814-1876), planche lithographique extraite de *Procession célébrée à Arras le 15 juillet 1860 en l'honneur du bienheureux Benoît-Joseph Labre*, Arras, Alphonse Brissy éditeur, 1860. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 482/103.

DES INSTRUMENTS AU SERVICE DE L'ÉGLISE

Les orgues

Bien qu'avant tout vocale, la musique liturgique a pu employer très tôt certains instruments : au IV^e siècle, psaltérion et cithare accompagnent ainsi parfois les psaumes ; une enluminure du

psautier composé pour l'abbé de Saint-Bertin Odbert (entre 987 et 1023), aujourd'hui conservé à Boulogne-sur-Mer, y ajoute cloche et instruments à vent pour exprimer la voix divine. Exclu à l'origine, l'orgue³ est utilisé dès le XII^e siècle en dialogue avec le chœur lors des offices religieux, avant de devenir le seul instrument liturgique toléré à partir de l'époque post-tridentine : son caractère harmonique en fait une allégorie de l'Église louant Dieu, et son bruit l'apparente aux trompettes, y compris à celles de l'Apocalypse.

D'abord réservé par son coût aux églises cathédrales, abbatiales ou de riches paroisses, ainsi qu'aux chapelles des cours comtales et princières, l'orgue se généralise au cours du XV^e siècle pour atteindre son apogée à la fin du siècle suivant : les facteurs Crespin Carlier (vers 1560-vers 1636) et Valéran de Héman (d'Hesdin : 1584-1640), ou l'organiste de Rouen Jehan Titelouze (vers 1563-1633), sans doute fils d'un ménestrier de Saint-Omer, en sont des acteurs majeurs. Aux productions d'organiers locaux, installés auprès des cathédrales d'Arras (Adrien Carpentier, mort en 1768) ou de Saint-Omer (les frères Guilmant, actifs dans le dernier quart du XVIII^e siècle), s'ajoutent celles d'artisans yprois (Jacques van Eynde, mort en 1729) ou douaisiens (Jean-Jacques et Thomas Desfontaines, décédés en 1747 et 1748). L'atelier des sculpteurs audomarois Piette est par ailleurs l'auteur de nombreux buffets d'orgue, dans leur cité même comme sur le littoral, de Calais à Boulogne.



Ulysse DELHOM (1821-1897), *Grandes orgues de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*, lithographie de Charles Lagache, d'après un dessin d'Ulysse Delhom, Saint-Omer, imprimerie-lithographie de Lagache frères, 2^e tiers du XIX^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 486/122.

³ HÉDIN (Bernard), *Les orgues du Pas-de-Calais*, Lille, 1996, 414 p.

L'art campanaire : cloches et carillons

À la Révolution, les orgues des établissements religieux supprimés sont vendus, soit en pièces détachées, soit pour une église paroissiale, tel celui de l'abbaye cistercienne de Clairmarais, transféré à Saint-Pierre d'Aire-sur-la-Lys... Au total, seuls onze orgues antérieurs à 1789 ont été conservés et rares sont ceux qui ont gardé leur mécanisme d'origine.

Quelques facteurs subsistent dans la région au XIX^e siècle : François-Joseph Carlier (1787-1858), de Douai, travaille ainsi à Saint-Omer et à la cathédrale d'Arras sous la Monarchie de Juillet ; représentant des gantois Van Peteghem, l'Allemand Arnold Heidenreich (1825-1884) dirige un atelier à Saint-Omer de 1869 à sa mort. Les progrès techniques et les évolutions du goût, en parallèle au renouveau de la musique liturgique, donnent naissance à un nouveau type d'orgue symphonique dans la seconde moitié du siècle, diffusé par des maisons puissantes, françaises ou belges, telles que Cavallé-Coll ou Merklin. Représentants de ces courants esthétiques, plusieurs organistes originaires du département connaissent une carrière prestigieuse comme titulaires d'orgues de la capitale - en parallèle de celle de Charles Vervoitte (Aire-sur-la-Lys, 1819-Passy, 1884) maître de chapelle à Saint-Roch puis directeur de la maîtrise de Notre-Dame, président de la Société académique de musique sacrée (1861) et inspecteur général de la musique religieuse : ainsi, les boulonnais Eugène Sergent (1829-1900) à Notre-Dame, et Alexandre Guilmant (1837-1911) à l'église de la Trinité ou au Trocadéro, ce dernier cofondateur en 1894 de la Schola cantorum ; ou encore l'arrageois Alexandre Georges (1850-1938) à Sainte-Clotilde et Saint-Vincent-de-Paul - mais aussi à Versailles le bapalmois Léon Vasseur (1844-1917), plus tard compositeur d'opérettes et directeur des Folies-Bergères !



Alexandre Georges à l'orgue, tirage papier d'après négatif photographique, première moitié du XX^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 44 J 19.

Les deux guerres mondiales laissent derrière elles un grand nombre de destructions. Le Pas-de-Calais perd alors son appellation de « pays des orgues ». Aujourd'hui, seules 105 communes en conservent au moins un. Plusieurs bénéficient de mesures de protection au titre des monuments historiques, comme à Auxi-le-Château, Licques ou Tournehem.

*Douces cloches de mon enfance,
O vous, qui sûtes me charmer,
Au cœur, je nourris l'espérance
Qu'un jour vous ressuscitez.*

(*La mort des cloches*, paroles de Léopold Thomas, musique de Marcel Legay sur l'air d'*Écoute, ô mon cœur*, Arras, [1914-1918]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 36 Fi)

Employées en contexte ecclésial à partir du haut Moyen Âge, les cloches⁴ sont dès lors considérées comme des instruments de musique, mais ont exclusivement une fonction d'appel pour les religieux et fidèles. Elles convoquent aux offices et déterminent les temps forts de la journée du moine : méditation, exercices spirituels et études, au point de faire des abbayes, comme Saint-Bertin, des foyers de diffusion de l'art de la fonte. La croissance urbaine, l'octroi aux communes du droit de construire un beffroi et d'y installer des cloches (comme à Béthune en 1346), puis l'introduction des horloges mécaniques, assurent la généralisation de leur usage en ville au cours du XIV^e siècle : elles donnent l'heure, avertissent du danger, annoncent les fêtes et événements importants - y compris laïques -, ponctuent enfin la vie des habitants, baptême, mariage et enterrement.

*Le baptême de la cloche
à Gomiécourt, tirage
photographique, après 1918.
Archives départementales
du Pas-de-Calais, 1 J 1197.*



Vers la fin du XV^e siècle ou au début du XVI^e, apparaît la technique du carillon, regroupement de cloches actionnées depuis un clavier. Un jeu mélodique devient dès lors possible, mais le coût important d'un tel ensemble campanaire restreint son utilisation aux plus grandes villes, telle Saint-Omer.

C'est d'ailleurs depuis cette dernière que rayonnent plusieurs familles de saintiers entre le XVI^e et le XVIII^e siècle (les Heuwyn, Blampain ou Gugelot) ; ils sont toutefois concurrencés par des fondeurs belges, picards (ainsi, François Gorlier, originaire de Roissel, qui crée une fonderie à Frévent, en activité de la fin du XVIII^e siècle à 1871) et surtout du Bassigny (Haute-Marne et Vosges), à l'origine de plus de 30 % des cloches de la région.

Comme pour les orgues, les guerres par leurs destructions, du XVII^e siècle aux deux conflits mondiaux, et la Révolution pour la récupération du métal, amènent la disparition d'un grand nombre de carillons et cloches. Les recherches historiques de la seconde moitié du XIX^e siècle, les chantiers de restauration et de reconstruction, confiés aux rares sociétés subsistantes (maison Wauthy, de Douai, fermée à la veille de la seconde guerre, ou Paccard, d'Annecy), assurent néanmoins un nouvel essor à l'art campanaire du Nord et du Pas-de-Calais, dont témoigne l'école française du carillon, fondée à Douai en 1978 par Jacques Lannoy.

⁴ *Art campanaire en Nord-Pas-de-Calais*, Lille, 1997, 280 p. - BAILLOT (Frédéric), BROTTIER (Éric), LAUGIE-VANHOUTTE (Christine), SUTTER (Éric), HOST (Pierre), *Beffrois et carillons. Région Nord-Pas-de-Calais*, Lille, 1988, 179 p.

LA LAÏCISATION DE LA MUSIQUE

LES PREMIERS PAS VERS LA MUSIQUE LAÏQUE : TROUVÈRES ET JONGLEURS

Dans la seconde moitié du XII^e siècle, naît un courant littéraire et musical non religieux, la poésie courtoise, inspiré de l'art méridional des troubadours, mais utilisant la langue d'oïl. Ses auteurs, les trouvères⁵, sont issus de milieux sociaux divers : ils bénéficient de l'élan donné par les princes et seigneurs flamands ou artésiens grâce à leurs liens avec la cour comtale de Champagne, comme en témoigne la production de Conon de Béthune (vers 1150-1219/1220), fils cadet de Robert V, seigneur de Béthune, et l'un des dirigeants de la IV^e croisade. D'autres artistes les accompagnent : les jongleurs (du latin *joculator*) sont des mimes, danseurs et musiciens, mais aussi des interprètes d'œuvres littéraires ; marginaux, le plus souvent itinérants, ils voyagent de château en village, et tendent à se fixer (sous le nom de ménestrels) au sein d'une cour seigneuriale ou d'une communauté urbaine.

La croissance économique du XIII^e siècle favorise en effet l'apparition d'une culture bourgeoise. Cité opulente et dynamique par ses activités drapières et bancaires, Arras est aussi l'un des plus grands centres artistiques d'Europe, avec près de quatre-vingt poètes recensés. Deux communautés jouent à ce titre un rôle essentiel : la Carité ou confrérie des bourgeois et jongleurs semble se constituer dans le dernier quart du XII^e siècle, autour de la sainte Chandelle et du miracle de Notre-Dame des ardents ; elle unit les jongleurs (tel Jean Bodel, mort en 1210) aux autres classes sociales, et pousse tous les membres à s'intéresser aux arts de la scène. Le Puy d'Arras rassemble l'élite cultivée en des compétitions lyriques ou jeux-partis, qui connaissent leur apogée sous l'égide du « prince » Jean Bretel, mort en 1272 : le comte Charles d'Anjou et le prince Édouard d'Angleterre ne dédaignent pas d'y assister. Remporter la palme de ces concours, c'est s'assurer honneurs et louanges, mais surtout dons et protection des riches familles. Adam de La Halle, qui y a été invité, dénonce ces « parvenus littéraires » dans son *Jeu de la Feuillée*. Les troubles économiques et politiques de 1285 sonnent toutefois le glas de ces mouvements.

ADAM DE LA HALLE

(vers 1240/1250-vers 1288)

Né en Artois, Adam est le fils d'Henri le Bossu, employé à l'échevinage d'Arras, ce qui lui vaut sans doute son surnom d'Adam le Bossu, même si, comme il le dit lui-même dans l'un de ses poèmes : « On m'apele Bochu, mais je ne le sui mie ». Maître de l'université de Paris, il devient membre de la confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras : lors du « grand siège » de cette dernière, le 5 juin 1276, il fait représenter une pièce d'inspiration purement profane, le *Jeu de la Feuillée*. Il bénéficie bientôt d'une solide réputation et, vers 1280, entre au service de Robert II, comte d'Artois. Il fait partie de sa suite, lorsque celui-ci se rend à Naples pour soutenir le comte Charles d'Anjou, frère de saint Louis ; c'est à la cour de ce dernier qu'il fait représenter le *Jeu de Robin et de Marion*, pastourelle dramatique considérée comme le premier opéra-comique français. Il meurt sans doute à Naples. Il a laissé une œuvre poétique et musicale novatrice, de 46 rondets et 33 chansons, et est considéré comme l'un des plus grands poètes de son temps.

Ville d'Arras. Dimanche 21 juin 1896. Programme des fêtes de maître Adam de la Halle [illustration d'après le *Chansonnier d'Arras*, BM Arras, ms 657], Arras, lithographie Répessé-Crépel, 1896. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHC 191/7.

À la cour de Mahaut d'Artois, au début du XIV^e siècle, comme auprès de tout grand seigneur, se trouvent des ménestrels, joueurs de flûte, d'orgue portatif, de guiterne ou de harpe, mais aussi des jongleurs, nains ou fous. Même si elle n'a pas de musiciens attirés, elle en invite à toutes ses fêtes et réceptions solennelles, les traite avec générosité, leur offrant argent, robes et hanaps. En parallèle, existent dès le XV^e siècle au moins, des ménestrels rémunérés par les échevinages des principales villes, telles Arras ou Saint-Omer, en fait hérauts annonçant à son de trompette les événements importants de la cité.

Menestres, qui danses et nottes

Savés et avés bel maintieng

Pour faire esjoir sos et sottes,

Qu'en dictes-vous ? alons-nous bien ?

(La Mort au ménestrel : *Danse macabre*, copie de 1476, dans Bibliothèque de l'agglomération de Saint-Omer, ms. 127, fol. 205)

EN PICARD OU EN FRANÇAIS ?

« Chantons... l'œuvre de nos aïeux »

Chantons, amis, les gloires de Béthune,

Notre Beffroi, l'œuvre de nos aïeux !

Chantons, chantons la liberté commune,

La liberté, l'objet de tous nos vœux.

Carillonnez, répandez l'allégresse,

Joyeux beffroi, louez notre cité.

De nos aïeux, célébrez la sagesse,

Du haut des airs chantez la Liberté.

(Eugène Béghin, *Les gloires de Béthune*, Béthune, 1880, p. 5)

Objets d'une curiosité naissante dès la seconde moitié du XVIII^e siècle (avec la traduction en français moderne, en 1752, de la cantefable artésienne du XIII^e siècle, *Aucassin et Nicolette*, puis sa reprise sous forme d'opéra-comique en 1779-1782 par Sedaine et Grétry), les œuvres des trouvères arrageois bénéficient de la reprise du goût pour le Moyen Âge du second quart du XIX^e :



⁵BERGER (Roger), « Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens », *Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais*, t. XXI, Arras, 1981, 445 p. - BERGER (Roger), « Le nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361) », *Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais*, t. XIII/2, Arras, 1970, 188 p. - MAILLARD (Jean), *Adam de La Halle. Perspective musicale*, Paris, 1982, 224 p. - PAS (Justin de), *Ménestrels et écoles de ménestrels à Saint-Omer, XV^e et XVI^e siècles*, Saint-Omer, 1923, 16 p. - SYMES (Carol), *A common stage. Theater and public life in medieval Arras*, Ithaca, 2007, XVI-335 p.

les premières éditions modernes d'Adam de La Halle et de Jean Bodel paraissent respectivement en 1822-1828 (sous l'égide de la Société des bibliophiles français) et en 1839 (au sein du *Théâtre français au Moyen Âge*), grâce à Louis-Jean-Nicolas de Monmerqué et Francisque Michel. Si l'académie d'Arras ne suit un tel mouvement qu'à partir de 1854 et plus encore par les concours de 1875 et de 1882, dès 1840 les kermesses cherchent leur inspiration dans le passé médiéval des cités et la glorification du mouvement communal, comme en témoignent les commémorations de l'entrée solennelle de Guillaume Cliton à Saint-Omer (1840) ou de Charles le Téméraire à Arras (1841). À la suite de la publication des œuvres complètes d'Adam de La Halle en 1872, par le juriste flamand Edmond de Coussemaker, le *Jeu de Robin et Marion* fait l'objet de plusieurs représentations et adaptations musicales, la même année à Paris, puis à Arras le 21 juin 1896 à l'initiative de la *Revue du Nord*, pour l'édification d'un monument en son honneur confié au sculpteur Georges Engrand, enfin à l'été 1935, grâce aux travaux du professeur de littérature à la Sorbonne Gustave Cohen et de sa troupe estudiantine des Théophilens.



Jean-Baptiste PEUPLE, « Musique du châtelain. 40 musiciens » et « Carillonneur », planches extraites de *Costumes des personnages composant le cortège de la 1^{re} fête historique de Saint-Omer le 23 juin 1840, en mémoire de l'entrée de Guillaume Cliton, XIV^{me} comte de Flandre*, recueil d'aquarelles [d'après les croquis d'Alexandre Lebour (1801- ?), professeur de dessin à Saint-Omer], 1840. Archives départementales du Pas-de-Calais, 3 Fi 656.

ALFRED DEMONT

Né à Saint-Pol-sur-Ternoise le 3 juin 1872, Alfred Demont y débute après son service militaire comme commis des Postes ; il y est nommé en 1905 greffier de la justice de paix, puis est promu juge de paix du canton de Pas-en-Artois le 9 août 1914, avant d'occuper successivement les mêmes fonctions à Auxi-le-Château, Saint-Étienne-en-Dévoluy et Acheux. Cousin du linguiste Edmond Edmont, il s'intéresse très tôt à la littérature poétique et à la musique populaire picarde, comme en témoigne sa *Notice sur l'air du carnaval de Saint-Pol* (1904) ; il compose lui-même de nombreuses œuvres en dialecte : sa chanson *Dins l'cuin d'min fu*, sur une musique de Charles Lagniez, organiste et professeur de musique à Saint-Pol, obtient ainsi le premier prix au concours du cercle régional de décentralisation littéraire et artistique de

Alfred DEMONT (1872-1935), « Dins l'cuin d'min fu », paroles d'Alfred Demont, musique de Charles Lagniez, dans *Au pays du Ternois. Tableaux et croquis*, Saint-Pol-sur-Ternoise, 1910. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHC 25.

La chanson patoisante

*Cantez ! Cantez... comme au villache !
Nou patoé, ch'est l'langu' du bon Diu.
L'meilleur' canchon, l'meilleur langache,
Ch'est cho qui naît au coin d' nou fu.*

(Chanoine Constantin Lecigne, poème en patois de Pernes-en-Artois, cité dans Alfred Demont, *La littérature patoise artésienne*, Arras, 1926, p. 19)

Langue romane issue du bas latin, parlée et écrite en Artois au Moyen Âge, y compris par les trouvères, le picard⁶ est peu à peu relégué à partir de la fin du XV^e siècle au rang de patois. Il reste cependant longtemps très vivace, au point de connaître un regain d'intérêt à la fin du XVIII^e siècle, au sein de l'élite arrageoise réunie autour de Ferdinand Dubois de Fosseux (1742-1817) puis, à partir de 1812, grâce à la parution annuelle de la chanson de la fête d'Arras : depuis la première d'entre elles, *Iras-tu vir el' fête d'Arras ?*, composée par Legay, elles mettent en scène un couple de jeunes paysans, sur une musique inspirée de *La Vestale* de Spontini, qui va devenir l'air du carillon du beffroi d'Arras. Selon Alfred Demont, son ardent défenseur, si les chansonniers choisissent le patois pour évoquer la vie des Artésiens, c'est qu'il « a d'heureuses trouvailles qui ne sauraient avoir d'équivalents dans une langue plus pure et plus savante ».

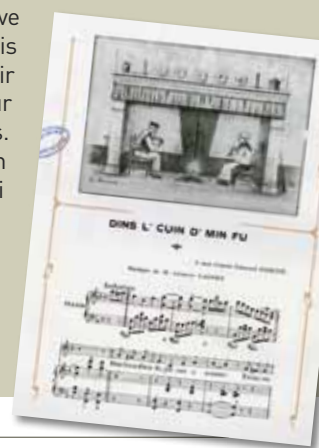
Si le renouveau littéraire picard s'amorce de manière générale dès le début du XIX^e siècle et connaît ses premiers chefs-d'œuvre dans le Nord sous le Second Empire (avec, entre autres, Alexandre Desrousseaux et son *P'tit Quinquin*), c'est seulement dans les années 1900 qu'il se développe réellement en Artois. La plupart des ballades et chansons publiées évoquent les mœurs et le quotidien des paysans, le travail à la mine ou la vie dans les corons, de manière humoristique voire burlesque. Elles visent l'anecdote et révèlent une volonté de peindre la vie quotidienne des quartiers ouvriers et des campagnes. Il s'agit rarement de dénoncer la misère, mais plutôt de lui échapper par le rire. De nouveaux courants apparaissent dans la mouvance des événements de mai 1968, autour d'artistes qui veulent revivifier la chanson patoisante régionale (tel Edmond Tanière, de Fouquières-lez-Lens, 1937-1991), et de groupes folk qui redécouvrent les instruments et danses traditionnelles.

*Pendant l'briquet un galibot, composot assis sur un bos,
L'air d'eune musique qu'i sifflotot
Ch'êtot tellemint bin fabriqué, qu'les mineurs lâchant leurs briquets
Comminssotot à's'mette à'l'danser [...].*

(Arthur Wéry, *La Polka du mineur*, Rouvroy-sous-Lens, [1945])

Douai en 1906 – et son air est encore joué par le carillon de la ville d'Hesdin. Demont regroupe une partie de ses chansons dans un recueil, *Au Pays du Ternois*, publié en 1910.

Il participe activement à la vie associative locale, crée et préside les Rosati du Ternois en janvier 1908 – et dirige de même à partir de 1922 les Pères la Joie de Saint-Pol, pour lesquels il écrit de nombreuses œuvres. Membre résidant de l'Académie d'Arras, il en devient le secrétaire général et siège aussi comme membre titulaire à la commission départementale des monuments historiques. Il meurt à Arras le 8 décembre 1935.



⁶ BODART (Jean), DELEBARRE (Catherine), *Chanson en Nord. Répertoire discographique des interprètes de chansons d'expressions française, flamande et picarde en régions Nord-Pas-de-Calais et Picardie*, Lille, 1991, XVIII-124 p. - DEMONT (Alfred), *La littérature patoise artésienne*, Arras, 1926, 59 p. - DEPARIS (Claude), « Les chansons de la fête d'Arras (1812-1945) », *Linguistique picarde*, n° 56, septembre 1975, p. 10-25 ; n° 58, mars 1976, p. 17-31 ; n° 59, juin 1976, p. 10-29. - LANDRECIES (Jacques), « Le patois sous le beffroi : culture populaire et curiosité des élites à Arras au XIX^e siècle », *Arras, le savoir et la curiosité. Aspects de la vie culturelle dans une ville-préfecture au XIX^e siècle, Mémoires de l'Académie des sciences, lettres et arts d'Arras*, 6^e série, t. III, 2000, p. 311-328.

MUSIQUE ET DANSE EN POLITIQUE

De l'Ancien Régime à la Révolution française

*Chantons des députés d'Artois
La grande balourdise
Dans cent ans on ne croira pas
Une telle sottise.
Ce fut par acclamation
La faridondaine, la faridondon
Qu'une frégate on construisit
Biribi
À la façon de Barbari,
Mon ami.*

(Chanson relative au financement de la frégate *L'Artois* par les États en 1779. Archives départementales du Pas-de-Calais, 15 J 433)

Pendant la Fronde ou tout au long du XVIII^e siècle, l'Ancien Régime connaît une production considérable de mélodies satiriques et de circonstance, pamphlets et attaques virulentes, mais aussi airs de marche et commémorations d'événements militaires. La Révolution française apparaît toutefois comme la période glorieuse de la chanson politique et sociale. L'intérêt des musiques révolutionnaires réside dans leur usage comme instrument de propagande et de persuasion de l'opinion. Les clubs, les sociétés populaires, les fêtes et les réunions publiques se multiplient et l'on y entonne en chœur ce répertoire. Dans un pays où un homme sur deux ne lit ni le journal ni les pamphlets, les chansons sont le mode d'expression des milieux populaires. Elles bénéficient d'une plus large diffusion que la presse ou le théâtre, et sont un moyen de propagande politique efficace mais aussi incontrôlable.

Longtemps tenu à l'écart des manifestations musicales, le peuple devient dès lors un acteur de la fête et participe aux grands ensembles de chorales. Cet encadrement permet d'affirmer l'appartenance à un groupe et ainsi d'exalter le sentiment national. On célèbre au cours de cérémonies civiques les faits marquants de la Révolution et les nouvelles valeurs, telles que la Raison et l'Être suprême. Une nouvelle forme d'expression apparaît : inspirés des fêtes religieuses, les hymnes patriotiques sont mis en scène lors des fêtes révolutionnaires, symboles de la fraternisation des citoyens. La musique passe ainsi de l'univers clos de la salle de concert ou du théâtre, à la rue.

Mais pour être audible, le discours doit être appuyé par des airs à la mode et faciles à mémoriser. Les voix sont accompagnées par des ensembles de cuivres et de percussions qui annoncent les musiques militaires et les fanfares actuelles.



Chanson patriotique [texte publié pour la fête de la souveraineté du Peuple, dans le canton d'Avesnes-Égalité, le 30 ventôse an VII ou 20 mars 1799], partition manuscrite, fin XVIII^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHB 1340/26.

Face à ces productions officielles, généralement imprimées et colportées par les chanteurs de rue, circulent clandestinement, souvent par copies manuscrites, des chansons contre-révolutionnaires. Les détenir ou en chanter les couplets constitue un acte politique fort, passible de la peine de mort. Les plus anciennes, apparues dès 1792, reprennent trois thèmes majeurs : l'opposition populaire à la Constitution civile du clergé, l'indignation suscitée par la condamnation du roi et de la famille royale et la dénonciation des atrocités commises par la Terreur.

Au-delà des oppositions politiques, les formes diffèrent assez peu. La terminologie employée, le style musical et même les mélodies adoptées sont très proches. Certains airs proprement révolutionnaires, comme la *Marseillaise* ou *Ça ira*, sont parodiés et accompagnent des paroles royalistes ou antirépublicaines.

*Soldats, le bal va se r'ouvrir
Et vous aimez la danse ;
L'Allemande vient de finir,
Mais L'Anglaise commence.
D'y figurer tous nos Français
Seront parbleu, bien aises ;
Car s'ils n'aiment pas les Anglais,
Ils aiment les Anglaises.
[...]
D'abord, par le Pas de Calais,
On doit entrer en danse ;
Le son des instrumens français
Marquera la cadence.
Et comme l'Anglais ne sçaura
Que danser les Anglaises,
Buonaparte lui montrera
Les figures françaises.*

(« Pas de charge ou la Danse française préparée par l'armée d'Angleterre aux Anglais », sur l'air du *Pas redoublé de l'Infanterie*, *Chant du départ pour la descente en Angleterre*, Arras, vers 1803. Archives départementales du Pas-de-Calais, Barbier B 1256)

La Troisième République

Sous la Troisième République, la liberté d'expression, de réunion et la reconnaissance de l'activité syndicale amènent les citoyens à participer activement à la vie politique du pays. L'instabilité gouvernementale et économique contribue à la montée en puissance des groupes d'opposition, de l'antiparlementarisme et des mouvements libertaires. Ce climat politique revendicatif est propice à l'essor de la chanson sociale militante, contestataire et satirique.

Mieux qu'un discours ou qu'un tract politique, la chanson permet de transmettre les revendications au plus grand nombre. Les ouvriers, dans les ateliers et les usines, entonnent ces couplets lors des grèves et des mouvements sociaux. On chante, le plus souvent sans accompagnement musical, pour s'exprimer et faire entendre sa voix. Reprendre ces chants militants, c'est affirmer ses opinions et son appartenance à un groupe. Ainsi l'*Internationale*, écrite au départ sur l'air de la *Marseillaise*, devient le nouvel hymne de la lutte sociale, de la révolution prolétarienne et le chant de ralliement des socialistes.



*Enfant à l'âme inasservie,
Jadis entraîné loin de toi,
Sol natal je revois ma vie
Près d'un berceau sous l'humble toit ;
Et dans mes soirs de rêverie
S'en va vers mon cœur attristé
L'écho de tes berges fleuries
Et mon hiver est un été.*

*Écoute, ô mon cœur, écoute la harpe
Du vent de chez nous, du pays d'Artois.
C'est un très vieux air des bords de la Scarpe
Qui chante aujourd'hui tout comme autrefois.*

(Arthur-Jacques-Joseph dit Marcel Legay, *Écoute ô mon cœur. Chanson du pays d'Artois*, 1904)

Une exécution, planche lithographique d'un album de caricatures humoristiques sur la vie politique dans le Pas-de-Calais, vers 1885-1890. Archives départementales de Dainville, 3 Fi 21.

Parallèlement, se développe un nouveau genre musical : la chanson réaliste. Elle dépeint le quotidien des milieux populaires⁷ et utilise volontiers le langage familier du prolétariat, l'argot des faubourgs et même le patois. Qu'elle soit dramatique et empreinte de nostalgie ou qu'elle soit militante, la chanson populaire et réaliste née au XIX^e siècle, marque l'imaginaire collectif et influence encore aujourd'hui la variété française.

Onus par un de mes élèves entre les mains d'un élève de notre école. H. V.

LA DÉFAITE DU MINEUR

Paroles du Citoyen Henri VERNEZ. — AIR : du *Commis Voyageur*

| | |
|---|---|
| <p>Premier Couplet</p> <p>A qui faut-il s'en prendre Si nous sommes vaincus En étant sans défense Nous sommes les battus C'est ceux qui nous gouvernent Qu'ils sont venus armer Le fusil et giberne Pour nous assommer Hâte-toi ! tas d'infâmes Respectes au moins nos enfants et nos femmes Brigands, brigands</p> <p>Refrain :</p> <p>Prenez bien garde L'on vous regardera Un jour viendra Où l'on verra Les prolétaires Très en colère S'arrêter Et sauront se venger Sans pitié</p> <p>Deuxième Couplet</p> <p>Ils ont fait des victimes Sans arrière-pensées Ils ont été sublimes Pour frapper des Français Pour mettre le désordre Ils n'ont pas hésité Et jeter le discord Entre les ouvriers Et réchauffé des pleurs De tous ces pauvres travailleurs Brigands, brigands</p> <p>Au refrain</p> | <p>Troisième Couplet</p> <p>Vous êtes sans entrailles Pour tous les opprimés Votre cœur qui se gonfle Et bien dur et dur Mais prenez patience De votre grand succès De tous vos succès Nous aurons nous venger Et ce jour est prochain Nous aurons le dessus c'est certain Brigands, brigands</p> <p>Au refrain</p> <p>Quatrième Couplet</p> <p>Vous mettez des familles Sans ressources et sans pain Vous jetez dans l'abîme De braves Citoyens Qui se vengent un crime De réclamer leurs droits Ils demandent justice Mais contre eux sont les lois Et voilà c'est en vain Que nous redonnons notre grain Brigands, brigands</p> <p>Refrain</p> <p>Cinquième Couplet</p> <p>Malgré notre dévein Il faut s'encourager Compagnons de misère Il ne faut pas lâcher Notre Union syndicale Terreur de nos patrons Et pas de reculer Ayons de la raison Et un jour tard ou tôt Nous aurons nos frères nationaux Brigands, brigands</p> |
|---|---|

Propriété exclusive de CHOPIN-DELSART

L'Impr. veuve FELLOEN, 17, rue de la Gare

Henri VERNEZ, *La défaite du mineur*, Lens, imp. veuve Felloen, fin XIX^e siècle [chanson saisie en août 1894, entre les mains d'un élève de l'école d'Hénin-Liétard, à l'occasion des élections législatives]. Archives départementales du Pas-de-Calais, M 2439.

⁷ LEFÈVRE (Michel), *Chants de marins de la Côte d'Opale*, Boulogne-sur-Mer, 2004, 134 p. - LEFÈVRE (Michel), *Chants et chansons du Boulonnais du XIII^e au XIX^e siècle*, Onsen-Bray, 2006, 149 p. - LEROUX (Xavier), « Pour une géographie de la musique traditionnelle dans le Nord de la France », *Bulletin de la Société géographique de Liège*, t. 49, 2007, p. 59-65.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

AU MOYEN ÂGE ET SOUS L'ANCIEN RÉGIME

*Joignez vos chansonnettes,
Vos flûtes et vos chalumeaux,
Avec le doux son des musettes ;
Leurs accords seront bien plus beaux,
Que le terrible bruit des fatales trompettes ;
Ou plutôt, accordez vos flûtes, vos musettes,
Vos lires, et vos chalumeaux,
Avec les hautbois, les trompettes ;
Faites retentir les airs,
De vos tendres concerts.*

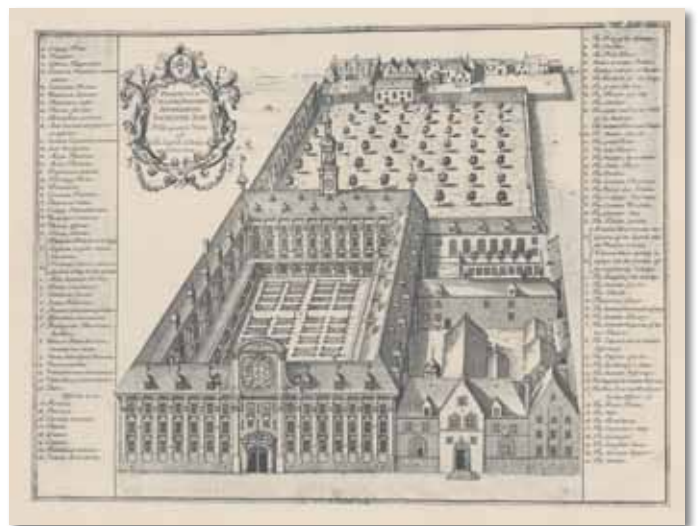
(La Religion, dans *Daphnis, pastorale* [...] représentée par les écoliers du collège de la Compagnie de Jésus à S'-Omer, le six de février 1728, Saint-Omer, 1728. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHC 189/3)

Si l'étude théorique de la musique, considérée comme une science des nombres à l'égal des mathématiques, constitue au Moyen Âge l'une des quatre matières constitutives du *quadrivium*, sa connaissance pratique est aussi essentielle, puisque nécessaire à la liturgie chantée. Elle est ainsi enseignée dans les écoles capitulaires puis, à partir des XIII^e ou XIV^e siècles, aux enfants de chœur, réunis au sein d'une maîtrise (ou psallette) sous la direction d'un maître de musique. Entre six – à la collégiale de Saint-Omer – et douze – pour le chapitre d'Arras –, ceux-ci sont recrutés vers sept ou huit ans après une audition publique et restent jusqu'à la mue de leur voix. Logés tous ensemble dans une maison particulière dans le cloître, ils reçoivent une double instruction, musicale (chant, parfois un instrument) et générale (lecture et écriture, grammaire et arithmétique, ainsi que quelques bases de latin). À l'adolescence, la plupart entrent en apprentissage, avec l'aide d'une gratification du chapitre ; rares sont ceux, en revanche, qui poursuivent dans la carrière artistique, voire au séminaire, malgré l'attribution possible d'une bourse, comme à Boulogne-sur-Mer. Le plain-chant est de même un point fondamental de la formation des prêtres au sein des séminaires, tant à l'époque moderne qu'au XIX^e siècle.

Devenues éléments de loisir de l'élite dès le XVI^e siècle, la musique et la danse forment une composante essentielle de son éducation : les leçons particulières se généralisent, tandis que paraissent des manuels d'initiation, tels ceux publiés à Paris par le luthiste Adrian Le Roy (vers 1520-1598) et son cousin Robert Ballard (vers 1525-1588), originaires de Montreuil-sur-Mer,

« imprimeurs de la musique du roi » à partir de 1553 et fondateurs d'une dynastie d'éditeurs musicaux active jusqu'en 1825.

Les collèges, en particulier ceux dirigés jusqu'en 1762 par les jésuites⁸, ont de même un rôle important dans la diffusion de l'art dramatique et musical. Lors de la distribution des prix annuels, des exercices publics permettent en effet aux élèves de jouer une pièce de théâtre à caractère religieux, agrémentée à partir de 1650 par des intermèdes musicaux et dansés, et de montrer par leur talent l'efficacité de l'éducation reçue. Ces représentations déchaînent en 1698 et 1720 les critiques de l'évêque janséniste d'Arras, Guy de Sève de Rochechouart, mais se perpétuent après sa mort, d'autant que les pensionnats, créés alors auprès des collèges, dispensent des leçons de violon ou de danse, comme marques de distinction sociale.



Prospectus collegii Anglorum Audomarensis Societatis Jesu. A Perspective View of the English Colledge in Saint Omer, reproduction par Louis Larger d'une gravure sur cuivre (du XVIII^e siècle) de Montbard, fin XIX^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 6 FiC 903.

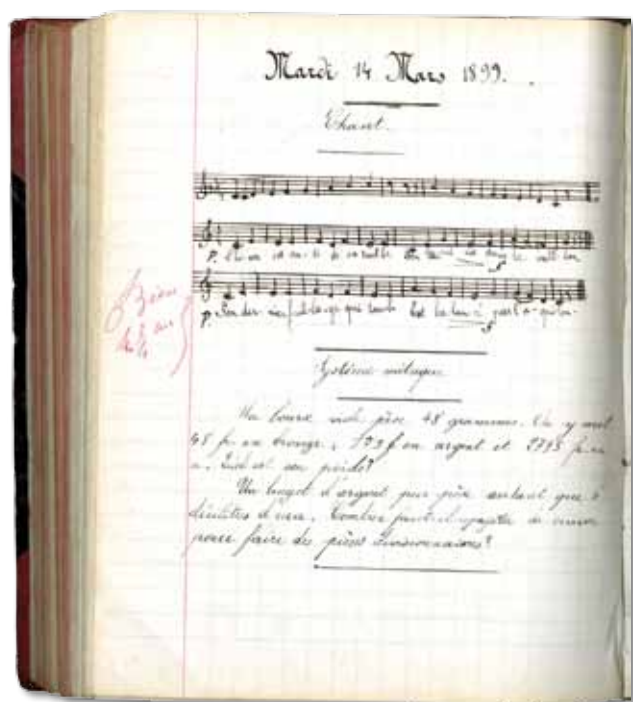
⁸ HAUTECLOCQUE (Gustave de), « Les représentations dramatiques et les exercices littéraires dans les collèges de l'Artois avant 1789 », *Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie*, t. II, Abbeville, 1888, 130 p.

DE L'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL AUX CONSERVATOIRES (XIX^E-XX^E SIÈCLES)

*J'voè cor d'ichi chell' sall' des fêtes,
Ech' monte et ches autorités,
Ches drapiaux, ches richés toilettes.
J'voè cor d'ichi chell' sall' des fêtes,
Et chell' gross' caiss', ches clérinettes,
Tous z'artiss's qu jueutt des gaités.
J'voè cor d'ichi chell' sall' des fêtes,
Ech' monte et ches autorités,*

(Albert Demont, « Distribution de prix », *Au pays du Ternois*, Saint-Pol-sur-Ternoise, 1910, p. 31)

Lié sous l'Ancien Régime au service divin, l'enseignement primaire du chant naît en 1819 à l'initiative conjointe de Guillaume-Louis Bocquillon dit Wilhem (1781-1842) et de la Société pour l'instruction primaire : conçu comme un outil de distraction mais aussi de propagande morale et politique, il s'appuie sur le réseau des écoles mutuelles, qui privilégient un apprentissage par groupes de niveaux, sous la houlette des élèves les plus avancés. Grâce à son succès à Paris, il entre dans les programmes officiels dès la loi Guizot de 1833, mais son développement en France reste lent. Le chant devient une discipline obligatoire sous le ministère de l'Instruction publique de Jules Ferry, par suite des réformes de 1879 et 1882, mais il ne dispose alors que d'une heure hebdomadaire et ne comprend que du solfège et la répétition d'airs patriotiques (la *Marseillaise*, au premier chef) ou folkloriques, sur la base du manuel de Maurice Bouchor et Julien Tiersot, *Les chants populaires pour les écoles* (1897). Il apparaît à peine dans les lycées de garçons (de 1902 à 1926 seulement, pour une heure dans les petites classes), et sa présence plus importante dans les lycées de jeunes filles, dès leur création en 1880, y est peu à peu réduite, comme symbole d'un mode de vie bourgeois, au bénéfice de cours plus « utiles », hygiène et économie familiale, couture et gymnastique.



École publique mixte de Gennes-Ivergny. Cahier journal d'un élève de cours moyen, François-Jean-Philippe Leroy (né le 30 mars 1888), 1899. Archives départementales du Pas-de-Calais, T 2434.

C'est seulement dans l'entre-deux-guerres qu'une évolution notable se fait sentir, grâce à deux instructions ministérielles de 1923 et 1938, inspirées des travaux du pédagogue Maurice Chevais : bénéficiant de la diffusion des phonographes et de la radio, la formation de la culture musicale vocale et auditive et la pratique sont dès lors privilégiées aux dépens de la théorie. Ce n'est qu'après 1968 que ce cadre va connaître des modifications profondes.



Colonie scolaire de Dannes-Camiers, près Étaples (P.-de-C.), fondée en juillet 1919 [pour les enfants défavorisés des départements du Nord et du Pas-de-Calais], album photographique pris pendant la 3^e saison, mai-septembre 1921. Archives départementales du Pas-de-Calais, 3 Fi 157.

*L'heure vient de sonner. La salle de musique
Attend les amateurs plus ou moins en retard.
Sur quatorze qu'ils sont aucun d'eux ne se pique
De se rendre à l'appel à huit heures et quart.
[...]*

*On prend les instruments, chacun souffle, prélude
C'est un bruit discordant à rendre un sage fou :
Grosse caisse et tambours font aussi leur étude
Dans ce flot musical on entre jusqu'au cou.
[...]*

*Élèves, amateurs, chez qui l'orgueil pénètre
Veulent un règlement qu'ils ne suivent jamais ;
Le plus sot veut donner des leçons à son maître
Et payer par l'oubli ses soins et ses bienfaits.*

(Giovanni, « Une répétition de musique », *Calais joyeux*, 26 juillet 1896)

Si l'on excepte le projet avorté d'académie arrageoise lancé vers 1812 par le violoniste Antoine-Charles Glachant (1770-1851), c'est sous la monarchie censitaire que se créent les premières écoles de musique⁹, ainsi à Arras (en deux temps, 1827-1837), Saint-Omer (1828-1829) ou Boulogne-sur-Mer (1829), pour répondre au besoin de formation des amateurs, regroupés au sein de sociétés philharmoniques. Elles obtiennent très vite le soutien financier des municipalités, qui en partagent toutefois longtemps la direction effective avec les représentants des sociétés musicales. D'abord destinés aux garçons, elles n'ouvrent que dans un second temps des cours pour jeunes filles (1890, seulement, à Saint-Omer). Dès 1884, Boulogne-sur-Mer et Saint-Omer reçoivent le titre d'écoles nationales de musique (puis de succursales du Conservatoire de Paris), cofinancées par l'État et soumises à son contrôle pédagogique – réseau que rejoint Calais (1913) et Arras (1935). Parallèlement, en lien avec le développement des fanfares et harmonies, d'autres

⁹ HARS (Pierre), *L'Académie et le conservatoire national de musique de Boulogne-sur-Mer (succursale du Conservatoire de Paris) 1829-1929. Célébration du centenaire. Livre d'or*, Pont-de-Briques, 1929, 126 p.

établissements similaires naissent, sur financement communal ou privé : ils sont une soixantaine dans le département à la fin de 1933. La formation s'achève après concours, pour les meilleurs des élèves, au Conservatoire de Paris ou à l'école spéciale de musique religieuse de Louis Niedermeyer (1853) : leur carrière se poursuit dès lors au sein d'orchestres prestigieux, tel celui de l'Opéra de Paris, voire en tant qu'enseignants au Conservatoire même, comme pour le flûtiste Victor Coche (Arras, 1806-1881), professeur de classe préparatoire (1831-1841) et auteur de diverses améliorations apportées par brevets à la flûte Boehm (1838-1839), le hautboïste Félix Barthélemy (de Saint-Omer, 1829-1868) titulaire en 1867-1868, ou le clarinetiste Ulysse Delécluse (Nœux-les-Mines, 1907-1995), qui y exerce de 1949 à 1978.



École de musique d'Arras : bulletin de satisfaction, cours élémentaire, 4^{ème} division, mars 1906. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4J 2235.



« Apollon », médaillon du verso de Pierre HARS, *L'Académie et le conservatoire national de musique de Boulogne-sur-Mer (succursale du Conservatoire de Paris) 1829-1929. Célébration du centenaire. Livre d'or*, Pont-de-Briques, Paul Gaultier imprimeur, 1929. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHC 3382.

Fort divers, l'enseignement privé spécialisé repose entre autres sur les cours donnés, en complément de leurs autres activités, par des interprètes ou compositeurs. C'est ainsi qu'exercent, à Boulogne-sur-Mer, l'ancien premier violon de la chapelle Saint-Pierre de Valenciennes, Jacques-Philippe Lamoninary (Maroilles, 1707-Boulogne-sur-Mer, 1802), qui s'y est retiré vers 1780 ; le livournais Gustavo Carulli (1801-1876), fils d'un pionnier de la guitare moderne, guitariste lui-même et qui a préalablement enseigné le chant à Paris et à Londres ; la pianiste autrichienne Marie-Léopoldine Blahetka (1809-1885), fixée vers 1840 ; ou encore, à partir des années 1860, le chanteur hongrois d'opéra et de lieder Alexander Reichardt (1825-1885). Né à Renescure (Nord) mais installé à vingt-sept ans avec son frère à Boulogne-sur-Mer, Charles-Louis Hanon (1819-1900), d'abord

organiste à Saint-Joseph de 1846 à 1853, consacre le reste de sa vie à l'enseignement du piano et du chant et à la publication de manuels à grande diffusion : un *Système nouveau pratique et populaire pour apprendre à accompagner tout plain-chant à première vue en six leçons sans savoir la musique et sans professeur* (1854), qui lui vaut en 1867 une mention honorable à l'exposition universelle de Paris et d'être nommé membre de l'académie pontificale de Sainte-Cécile ; et surtout un recueil en quatre parties, paru à partir de 1873, comprenant une méthode d'apprentissage, *Le pianiste virtuose*, c'est-à-dire soixante exercices « calculés pour acquérir l'agilité, l'indépendance, la force et la plus parfaite égalité des doigts ainsi que la souplesse des poignets », et des études pour piano seul, transcriptions ou œuvres de son crû publiées depuis 1866. Ce second ouvrage reçoit en 1878 une médaille d'argent à l'exposition universelle de Paris et est diffusé dans la plupart des conservatoires européens, russes ou américains, au point d'être adapté à de nombreux autres instruments (harpe, xylophone...).

DES MUSICIENS ET LEUR IMAGE

L'Ancien Régime, et plus encore le XIX^e siècle, connaissent une évolution considérable de la qualité des instruments de musique et le renforcement de leur fiabilité, qui en facilitent la diffusion et permettent d'élargir leur répertoire, au point d'intégrer dans la musique savante des instruments populaires. La création du piston, rendant accessible la gamme chromatique, et l'apparition de nouveaux modèles (clairon en 1822, saxophone en 1840) diversifient de même l'offre destinée aux fanfares et harmonies. L'accordéon, invention viennoise de 1829, fait aussi son apparition en France dans les salons, avant de devenir populaire au sein d'orphéons ou grâce à des musiciens individuels au début du XX^e siècle.

Le Pas-de-Calais n'est pas en reste de ces innovations, comme en témoignent les productions des Cuvillier, facteurs installés à Saint-Omer de la seconde moitié du XVIII^e siècle à la monarchie de Juillet et spécialisés dans les bassons, serpents et hautbois, de la maison Zéphir Bajus, fondée à Avesnes-le-Comte en 1877, aussi éditeur de partitions et manuels, ou encore de la société Barbe et fils, de Berck-sur-Mer, inventeur d'une embouchure réglable dans les années vingt. Et l'un des premiers saxophonistes, en 1850, est un Arrageois, Charles-Jean-Baptiste Soualle (1824-1876 ?), qui a parcouru le monde et s'est converti à l'islam sous le nom d'Ali Ben-Sou-Allé...



« Un bagage d'artiste » [Faiuret, ténor au théâtre de Boulogne], *L'Index illustré de Boulogne-sur-Mer*, 2^e année, n° 55, 14 août 1869. Archives départementales du Pas-de-Calais, PE 92.

« M^{elles} Castellane et de Try. Deux célèbres virtuoses » [Thérèse Castellan (1845-après 1890), violoniste, et Eliza de Try (1846-avant 1924), violoncelliste], *L'Index illustré de Boulogne-sur-Mer*, 31 août 1872. Archives départementales du Pas-de-Calais, PE 92.

Parmi les musiciens renommés, nés dans le département, on peut citer, entre bien d'autres, Pierre-Alexandre Monsigny¹⁰, né à Fauquembergues en 1729 et mort à Paris en 1817, compositeur de nombreux opéras-comiques entre 1759 et 1777 (tel *Le Déserteur* en 1769, son plus grand succès), inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de musique de Paris et membre de l'académie des Beaux-Arts en 1813 ; ou Florimond Ronger, dit Hervé (1825-1892)¹¹, fils d'un brigadier de la gendarmerie de Houdain, qui débute enfant à la maîtrise de Saint-Roch à Paris, devient organiste de l'hospice de Bicêtre (1840) puis de l'église Saint-Eustache, mais aussi en parallèle chanteur et acteur dans des petits théâtres, chef d'orchestre à l'Odéon (1849) et au Théâtre du Palais Royal, et le père de l'opérette française dès 1848 (*Don Quichotte et Sancho Pança*, *Le Petit Faust*, *L'Œil crevé* ou *Mam'zelle Nitouche*). Plusieurs connaissent la célébrité sous des horizons plus lointains : Helen Rhodes, née Guy (Samer, 1857-1936), fille d'un ancien propriétaire anglais du château d'Hardelot, enseigne le chant à Londres et y compose sous le pseudonyme de Guy d'Hardelot ; invité par le shah à Téhéran en 1868, le sous-chef de musique au 1^{er} voltigeurs de la garde impériale Alfred Lemaire (Aire-sur-la-Lys, 1842-1909) y est chargé d'organiser les musiques de tous les régiments sur le modèle français, ce dont il s'occupe jusqu'à sa mort ; le violoniste et chef d'orchestre boulonnais Léon Caron (1850-1905) sillonne les États-Unis avant de se fixer en Australie, où il crée une cantate, *Victoria*, pour l'ouverture de l'exposition universelle de Melbourne (1880). On n'aura garde d'oublier, en sens inverse, qu'un certain nombre de grands compositeurs ont parcouru les villes du département pour y donner des concerts ou... à l'occasion d'un voyage vers ou depuis Londres : ainsi, Franz Liszt, dont le père Adam meurt et est inhumé en août 1827 à Boulogne-sur-Mer ; c'est là aussi que Niccolò Paganini donne un concert mouvementé en 1832, ou que se rencontrent, à l'occasion d'une cure, Giacomo Meyerbeer et Richard Wagner en 1839. Et Jules Massenet serait venu régulièrement à Guînes, dans un pensionnat pour jeunes anglais tenu par Louis Hennequin, y rencontrer l'une des filles de ce dernier, Emma – laquelle sera la mère d'un compositeur suédois de musique de films muets, Gaston Borch (Guînes, 1871-1926).



André GILL (Louis-Alexandre GOSSET de GUINES, dit) (1840-1885), « Hervé, compositeur-auteur-acteur, etc., etc. Rôle de Chilpéric aux Folies-Dramatiques ». *L'Eclipse*, 1^{ère} année, n° 42, 8 novembre 1868. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 487/24.

*Pour le théâtre, Floridor
Et pour le couvent, Célestin
Aimable et gai, c'est Floridor
Grave et dévot, c'est Célestin.
Quand on rencontre Floridor,
Quand on rencontre Célestin,
On ne sait pas si Floridor
Est Floridor ou Célestin,
Car Célestin, c'est Floridor,
Et Floridor, c'est Célestin !*

(*Mam'zelle Nitouche*, comédie-opérette de Florimond Ronger, dit Hervé, sur un livret d'Henri Meilhac et Albert Millaud, 1883)



Edme QUENEDEY (1756-1830), *Monsigny*, gravure sur cuivre dessinée au physionotracre, Paris, Quenedey, 1809. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 475/93.

¹⁰ GHESQUIÈRE (Dominique), *Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817). Un des pères de l'opéra-comique français*, Boulogne-sur-Mer, 64 p.

¹¹ CARIVEN-GALHARRET (Renée), GHESQUIÈRE (Dominique), *Hervé. Un musicien paradoxal (1825-1892)*, Paris, 1992, 222 p. - ROUCHOUSE (Jacques), *Hervé (1825-1892) le père de l'opérette*, Paris, 2000, 502 p.

LES RASSEMBLEMENTS MUSICAUX

EN TEMPS DE GUERRE, EN TEMPS DE PAIX

Chants, chansons et hymnes nationaux, paroles et musiques militaires, patriotiques ou de tradition, exaltent l'action et les exploits des soldats.

TAMBOURS ET TROMPETTES (GUERRES RÉVOLUTIONNAIRES ET NAPOLÉONIENNES)

*Reveillez-vous, reveillez Boulonnois,
Ne songez plus, chacun vienne en personne,
Pour recevoir Henry Roy des François :
Bruyez canons tant que l'air en resonance,
Phifres, tambours et tromppettes qu'on sonne,
Phifres, tambours et tromppettes qu'on sonne,
Avec le bruict de tout bon instrument,
Et ne pensez qu'en tout esbatement
Dansez, ballez, ragez, saillez,
N'ayez souci, ne crainte aussi.*

(Clément Janequin, *La reduction de Boulogne*, 1551 : dans Michel Lefèvre, *Chants et chansons du Boulonnais du XII^e au XIX^e siècle*, Boulogne-sur-Mer, 2006, p. 17)

C'est à l'époque des guerres d'Italie, aux XV^e et XVI^e siècles, qu'apparaissent les premiers corps de musiciens marchant en tête des troupes : tambours, fifres, trompettes et timbales sonnent les signaux de manœuvre et transmettent les ordres. Un premier orchestre militaire de cuivres est créé en 1762 dans les Gardes françaises. La Révolution puis l'Empire confèrent à la musique militaire une fonction patriotique. À Boulogne-sur-Mer¹², le 28 thermidor an XII (16 août 1804), lors de la distribution officielle des insignes de la Légion d'honneur, Napoléon I^{er} est entouré de 2 000 tambours, qui battent *Aux champs* à son arrivée. De chaque côté de l'estrade, sous la conduite d'Étienne-Nicolas Méhul, compositeur entre autres du *Chant national du 25 messidor an VIII* (14 juillet 1800), se répartissent quarante musiques régimentaires. Après la formulation du serment des légionnaires, tandis que les orchestres font entendre le *Chant du départ*, un autre chant républicain de Méhul devenu l'hymne national du Premier Empire, les batteries de la côte tonnent de nouveau et la distribution commence sous les accents guerriers des fanfares.



A.L., 38^e régiment de ligne, *Camp de Boulogne 1804* et *Camp d'Ambleteuse 1855* : deux tambours, aquarelles, fol. 19 de l'*Album du camp d'Ambleteuse. Camp du Nord. 4^e division, 1854-1856*. Archives départementales du Pas-de-Calais, 3 Fi 655.

DE 1870 À LA GRANDE GUERRE, LES HYMNES DE LA REVANCHE

La défaite de 1870 et l'annexion de l'Alsace et de la Moselle par l'Empire allemand ont inspiré de nombreuses chansons, fredonnées avec émotion par plusieurs générations de Français : *Le Départ au régiment* ; *Bismarck, si tu continues* ; *Les Cuirassiers de Reichshoffen* ; *France quand même...* Elles constituent un témoignage irremplaçable sur « l'esprit de revanche » qui a marqué tout un peuple. Faute de victoires à célébrer, les chansons cocardières exaltent le panache des cuirassiers dans leurs charges suprêmes de Reichshoffen ou de Sedan. Par ailleurs, elles sont souvent empreintes d'une haine implacable envers l'occupant des provinces perdues. Demeurent avant tout la magnificence des faits d'armes et les actes de résistance français.

¹² LEFÈVRE (Michel), *Le camp de Boulogne en chansons*, Boulogne-sur-Mer, 2002, 51 p.

Monsieur Botrel l'an dernier (bis)
Sur le front est venu chanter (bis)
Des airs guerriers et militaires
Censurés par le Ministère.
Ah ! ah ! ah ! oui vraiment
Monsieur Botrel fut épatant !

(Chanson du « Soldat-qui-a-la-Croix-de-Guerre », sur l'air de *Cadet Roussel*, dans *C'est Beau-Mais. Revue d'actualités créée au front le 23 décembre 1915 par des militaires du 81^e régiment territorial d'infanterie*, Nantes, 1916, p. 30)

La Première Guerre mondiale¹³ voit de même l'émergence d'un nombre imposant de chansons populaires et patriotiques, et bénéficie pour leur diffusion des nouvelles techniques d'enregistrement. Au front comme à l'arrière, la France chante, sans connaissance musicale particulière. Au sein des tranchées, la musique, compagne des moments difficiles, occupe une place importante dans la vie des soldats et la fragilité des destins des uns et des autres autorise tous les métissages entre musiciens professionnels et amateurs. À partir d'un instrument de musique récupéré ou confectionné avec les moyens du bord, des concerts s'organisent entre les rafales d'obus. Cette musique éphémère, parfois sans grands repères culturels ni virtuosité, scande la guerre qui, certes, a contribué durant ces quatre années à un appauvrissement général de la création musicale, mais a eu aussi l'avantage de réunir des hommes de niveaux culturels et de nationalité différents.



La guerre dans le Nord. Carency. Un concert dans la tranchée. Un violoncelle nouveau genre, carte postale, Cognac, Charles Colas et C^{ie}, [1914-1918]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 12 J 356/119.



Paul SARRUT (1882-1969), *Écossais du 10th Gordon Highlanders*, planche extraite de Paul Sarrut, *British and Indian troops in Northern France. 70 war sketches. 1914-1915*, Arras, H. Delépine, sans date. Archives départementales du Pas-de-Calais, 3 Fi 608.

Après l'exaltation de l'immédiat après-guerre, les compositions deviennent plus funèbres que triomphales. La période musicale de la reconstruction est marquée par le deuil, la souffrance, la prière, la gravité et l'hommage aux morts. Alexandre Georges compose ainsi sa *Messe de Requiem*, exécutée le 26 mai 1927 lors de la bénédiction de la chapelle du monument de Notre-Dame de Lorette. La guerre a engendré un regain de ferveur religieuse qui se fait ressentir jusque dans la musique. Les hymnes, à la fois religieux et nationaux, entretiennent le culte du souvenir.

LA TRADITION MILITAIRE EN TEMPS DE PAIX : CONCERTS, DÉFILÉS ET PARADES

Symbole de la Nation, la musique militaire encadre régulièrement les cérémonies les plus diverses pour un public réceptif et enthousiaste. Tout en rappelant les faits glorieux, elle entretient une relation armée-nation, basée sur un sentiment de concordance et de fraternité. De réputation mondiale, l'orchestre de la Garde républicaine, en particulier son orchestre d'harmonie, peut interpréter tout le répertoire musical du XVII^e siècle à nos jours devant les plus hautes autorités de l'État, en France et à l'étranger, lors de manifestations et services officiels. Un audomarois, Pierre Dupont (1888-1969), l'a dirigé de 1927 à 1944 ; il est entre autres à l'origine de la sonnerie *Aux morts*, jouée pour la première fois le 14 juillet 1931.



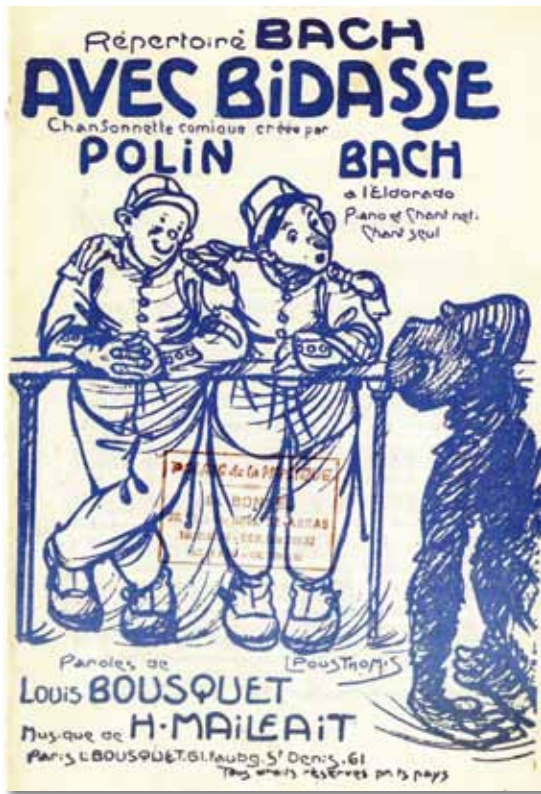
Défilé militaire à Lens. Carrefour de l'entrée des Grands Bureaux (vue prise de la route de Lens à Béthune), tirage photographique, vers 1939. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 Fi 704.

Patriotisme exacerbé, refus de la guerre, apologie du soldat, ironie caricaturale à propos de l'uniforme, les genres se multiplient et les répertoires prolifèrent. Les comiques troupiers tiennent un rôle important au début du XX^e siècle. Ce genre nouveau n'exige pas de grande maîtrise vocale. Chaque fête ou chaque réunion populaire bénéficie de leurs prestations. Bach prend ensuite la relève et est le créateur de plus de 1 200 chansons, telle *La Madelon* et ce qui reste comme l'un des archétypes du style « troupier », *Avec Bidasse*. Plus tard, Fernandel, qui, comme Raimu, s'est risqué dans le genre, assure la pérennité de « l'ami Bidasse ».

Avec l'ami Bidasse
On n'se quitt' jamais,
Attendu qu'on est
Tous deux natifs d'Arras-se
Chef-ieu du Pas d'Calais.

(Avec *Bidasse*, paroles de Louis Bousquet, musique d'Henri Mailfait, 1914)

¹³ *Chefs-d'œuvre et circonstances. Trois concerts*, Arras, 2000, 119 p.



Louis BOUSQUET (1870-1941), *Avec Bidasse. Répertoire Bach. Chansonnelle créée par Polin [et] Bach à l'Eldorado*, musique d'Henri Maillfait, Paris, Louis Bousquet éditions, [1914-1939]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 36 Fi.

La chanson occupe aussi une place importante dans la vie du conscrit durant son service militaire : il peut parfois les recopier, en des cahiers intimes, qui reflètent ses états d'âme : patriotisme, amour, nostalgie, attente et espoir.



Marcel DEGRAVE (1886-1914), cahier de chansons tenu par un conscrit de Guînes pendant son service militaire au 147^e régiment d'infanterie à Sedan, illustré de dessins coloriés, [1907]-1908. Archives départementales du Pas-de-Calais, 1 J 1925.

*Depuis 2 ans que l'on souffre en silence
Mais aujourd'hui voilà la liberté.
Ah qu'il est beau ce jour de délivrance,
D'amour, de gloire et surtout de gaité.
Buvons, chantons, noyons-nous dans l'ivresse
Au souvenir des anciens jours passés,
Et pour fêter dignement cette fête,
Crions bien haut, vive la liberté.*

(« La classe », cahier de chansons de Marcel Degrave, [1907]-1908. Archives départementales du Pas-de-Calais, 1 J 1925)

LES SOCIÉTÉS MUSICALES : CHORALES, ORPHÉONS ET HARMONIES

*De la fanfar' municipale
Nous sommes les représentants,
Et notre joie est sans égale,
De souffler dans nos instruments.
Contre-bass's, trombon's et pistons,
Mett'nt au cœur joyeuses chansons (bis).
Les clarinettes, clarinettes,
Font danser les fillettes
Et s'trémousser les vieux
Quand reviennent les jours joyeux.*

(La musique municipale, dans « Le défilé des sociétés », sur l'air de « La pomme » des *Cloches de Corneville : Concert de l'Abeille de la Ternoise. Première fête des Rosati du Ternois. Saint-Pol y passe, revue en deux actes. 19 janvier 1908*, par J. Milléquant, professeur au collège, adaptation musicale de Léon Pétaïn, directeur de la Symphonie, Saint-Pol-sur-Ternoise, 1908, p. 12-13. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHB 715/26)

Si les premières sociétés philharmoniques sont apparues dans le département dès la Restauration, c'est sous le Second Empire et plus encore au cours de la Troisième République que les associations chorales, puis instrumentales, connaissent leur véritable essor¹⁴.

Elles fondent leur existence sur un règlement et des statuts précis, reflète des motivations de leurs fondateurs et de l'esprit qui les anime : soit de loisirs et désir de sociabilité. Ces statuts en décrivent la composition ainsi que les fonctions ou les obligations de chacun de ses membres. Sur le modèle des confréries d'Ancien Régime abolies en 1791 et bien avant le cadre associatif de la loi Waldeck-Rousseau de 1901, les sociétés musicales se dotent d'organes propres à assurer leur bonne administration. On trouve entre autres un comité appelé conseil d'administration ou bureau, chargé de veiller à leur bon fonctionnement, que ce soit pour l'achat d'instruments, la mise à jour des adhérents et des cotisations ou l'organisation des concerts. On y distingue différentes fonctions : la direction musicale est confiée au chef, la programmation et l'organisation des répétitions aux présidents, trésoriers et secrétaires, qui sont aussi avant tout des musiciens. Parfois, un archiviste est chargé des partitions et un ou plusieurs commissaires gèrent la discipline au sein du groupe. Quant au musicien amateur, il peut être à la fois collègue, voisin, parent ou simplement concitoyen, et il n'est pas rare de trouver derrière le pupitre des familles entières, du grand-père au petit-fils. Les sociétés attachées à un métier tel que mineur, cheminot ou typographe, présentent en outre une homogénéité professionnelle que l'on ne retrouve pas dans les autres groupes.

¹⁴ ACREMANT (Gustave), *Historique de la société des orphéonistes d'Arras*, Arras, 1896, 218 p. - DEWAELE (Roland), *Au Nord... c'était l'accordéon!*, Lille, 2000, 119 p. DUDZINSKI (Francis), *Ballade musicale dans la communauté polonaise du Nord-Pas-de-Calais*, Roubaix, 1992, 157 p. - EDMONT (Edmond), *Les sociétés musicales de la ville de Saint-Pol. Notice historique*, Saint-Pol-sur-Ternoise, 1904, 40 p. - *Histoire de l'Harmonie des Mines de Bruay-en-Artois. 1860-1980*, Bruay-la-Buissière, 1980, n.p. LEPRÊTRE (Lionel), BARBARIN (Paul), *Cent ans de musique et plus... à Le Portel. 1866-1980. Fanfare porteloise [1866-1889], Musicale porteloise [depuis 1890]*, Le Portel, Imprimerie Côte d'Opale, 1980, n.p. - PETITOT (Léonce), *La musique à Arras au XIX^e siècle*, Arras, 1942, 31 p.



« César Boulart » [tambour-major de la musique de Saint-Omer], dans Paul PIQUET, *On repique...! Revue en 2 actes de Paul Piquet jouée à la foire de printemps 1923*, Saint-Omer, imp. Joly-Thuilliez, 1923. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHB 689/10.

*Une musique ne peut vraiment
Défiler un peu proprement
Que si elle possède tout d'abord
Un bon tambour-major :
Pour mener tambours et clairons
Il ne faut pas être un mouch'ron.
Les Audomarois qui sont des veinards
Possèd'nt César Boulart.*

(Paul Piquet, « César Boulart », sur l'air d'Éléonore, dans *On repique... !*, Saint-Omer, 1923)

Ces sociétés musicales forment et accueillent parfois des membres qui acquièrent une notoriété dépassant le cadre local. Liée au destin de la Cécilienne d'Avesnes-le-Comte, la dynastie des Bajus, déjà évoqués comme facteurs, en est un bon exemple : Zéphir Bajus (1860-1930) est tout à la fois maire de sa commune de 1925 à 1929, chef de 1894 à 1930, compositeur et éditeur musical, tout comme son fils Louis, chef de 1930 à 1940.

Les étrangers résidant dans le Pas-de-Calais participent également au mouvement et créent leurs propres sociétés pour pratiquer la musique : c'est l'occasion de souder la communauté et de transmettre la culture du pays natal. En 1864, la colonie britannique de Boulogne-sur-Mer demande ainsi au sous-préfet la permission de fonder une chorale, The Boulogne Glee and Madrigal Club. La communauté polonaise du bassin minier est également très active : on y trouve des chorales comme la Chorale Cecilia ou la Chorale ecclésiastique polonaise, et des cercles musicaux – dont, parmi tant d'autres, la Société de musique Wanda.

Instruments, répertoires et uniformes

Chaque société musicale adopte l'une des principales compositions en usage : alors que les harmonies reprennent les cuivres, les bois et parfois une contrebasse, les fanfares n'utilisent que les cuivres, les fanfares de trompettes les

trompettes de cavalerie et percussions, et la batterie-fanfare les tambours, trompettes de cavalerie, cors et clairons. L'acquisition d'un instrument n'est pas un achat anodin : souvent pris en charge par la commune ou l'entreprise (c'est le cas des musiques créées par les compagnies minières), il est parfois assuré directement par la société ou le sociétaire lui-même. Le musicien est, en tout état de cause, responsable de son instrument.

Sous la III^e République, dans un contexte de développement des sociétés musicales civiles, on assiste à une floraison de manuels à destination des fanfares et harmonies. Ainsi, Zéphir Bajus édite en 1919 son *École des fanfares et des musiques d'harmonie*, destinée à l'enseignement individuel et collectif du solfège et de la théorie musicale.

Les distinctions visuelles : uniformes et bannières

Le premier insigne des sociétés musicales est la bannière. Souvent ornée de la lyre symbole universel de la musique, transmise de génération en génération de sociétaires, elle marche en tête du défilé. Ses couleurs sont reconnaissables : on mentionnera par exemple l'usage du rouge et du violet pour le Nord-Pas-de-Calais.

L'uniforme est un autre indice visible de la cohésion affichée par le groupe. Inspiré également du modèle militaire ou du pompier, il incarne la discipline et l'esprit de corps qui animent ces sociétés : la tenue est obligatoire lors des sorties musicales et est interdite pour tout autre usage. Elle permet de masquer les disparités sociales, en ôtant au musicien toute caractéristique de sa vie « civile ». Les origines de la société peuvent cependant influencer sur l'originalité de l'uniforme : ainsi, l'Harmonie des mines de Lens joue-t-elle parfois en costumes de mineurs avec casques et lampes.



Fanfare de l'orphelinat Halluin – Arras, carte postale, Arras, édit. Victor Leroy, sans date. Archives départementales du Pas-de-Calais, 38 Fi 1064.

Cérémonies, concours et festivals

Les fanfares et harmonies participent naturellement aux cérémonies et aux fêtes de la cité. Un projet de convention de 1905 entre la commune de Boulogne-sur-Mer et la musique municipale ne mentionne pas moins de quarante services obligatoires dans l'année. Il arrive de même qu'elles soient invitées à faire une démonstration de leur art par d'autres villes françaises ou étrangères, parfois même par une autre société musicale dans le cadre de jumelages ou d'échanges, ou qu'elles animent des concerts de charité en faveur des plus démunis.



Voyage de l'harmonie Saint-Élie à Sassetot, en Normandie : harmonie de la fosse 13 des mines de Lens à Hulluch, tirage papier noir et blanc positif, 1956. © Collections Centre historique minier du Nord-Pas-de-Calais, Lewarde, ph. 20216.

Pour ces événements, le répertoire est en principe calqué sur le modèle militaire, dédié aux prises d'armes et défilés (marches, pas-redoublés, hymnes) mais, en certaines circonstances, il peut s'élargir à des pièces classiques : en 1925, à l'occasion de l'inauguration de la vigie perpétuelle de Notre-Dame-de-Lorette, les harmonies des mines de Liévin et de Marles interprètent respectivement la *Symphonie en ré mineur* de César Franck et la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz.

Ces voyages sont également motivés par une réalité centrale dans la vie des sociétés : les concours et festivals organisés par les municipalités pour promouvoir leur commune. Le rôle de la Fédération régionale des sociétés musicales du Nord-Pas-de-Calais est évidemment incontournable : première institution de ce type, elle est créée en 1903 par Alfred Richart (Cambrai, 1860-Lens, 1922). Ces manifestations incarnent le lien indéfectible entre les deux branches du mouvement orphéoniste. Le choix d'un jury prestigieux assure le succès de la compétition : chefs de musiques militaires, professeurs de conservatoires, compositeurs sont sollicités. Lors du concours de Boulogne-sur-Mer de 1882, sont ainsi conviés Camille Saint-Saëns, Jean-Baptiste Arban (professeur de cornet au Conservatoire de Paris) ou encore Adolphe Sellenick (chef de la Musique de la Garde républicaine). À Arras en 1932, Gustave Charpentier et Alexandre Georges sont présidents d'honneur, tandis que Pierre Dupont préside le jury Harmonies. Les épreuves sont multiples – morceau libre ou imposé, déchiffrement, épreuves d'ensemble et de solistes – et le programme comporte généralement un défilé et un concert de gala pour les mieux classés. Les lauréats sont récompensés par des couronnes, palmes et médailles qui trouvent leur place naturelle sur la bannière commune. Ces voyages sont bien souvent une occasion inédite pour la majorité des sociétaires, qui ne quittent leur lieu de naissance que pour le service militaire.

Lors de moments de convivialité, les sociétés terminent l'année en célébrant sainte Cécile, la patronne des musiciens fêtée le 22 novembre. C'est l'occasion d'assister à une messe et d'organiser un concert de gala et un banquet.



Image de gauche :

20 au 25 août 1932. Programme officiel des fêtes de la Renaissance d'Arras et de l'Artois, et du grand concours international de musique, Arras, imprimerie centrale de l'Artois, 1932. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHB 689/15.

Image de droite :

« À Orville, le 11 juin, nous étions plus de 500... » [compte rendu de la fête champêtre du Printemps du Racing Club de Lens du 11 juin 1939], *Sang et Or*. Bulletin officiel bi-mensuel du Racing Club de Lens et du Supporters'Club Lenois, 2^e année, n° 35, 25 juin 1939. Archives départementales du Pas-de-Calais, PE 42.



Bulletin officiel bi-mensuel du Racing Club de Lens et du Supporters' Club Lensois



**Amis lecteurs, abonnez-vous
Faites des abonnés !**

À Orville, le 11 Juin,

nous étions plus de 500...

Malgré les difficultés toujours plus grandes que **SANG ET OR** a à surmonter pour entretenir les huit équipes d'amateurs et de jeunes, en raison des frais toujours plus élevés qu'il supporte pour les clichés et l'impression des bulletins, l'abonnement pour la saison prochaine restera à **DIX FRANCS**.

Nous comptons sur vous, non seulement pour reprendre un abonnement, mais aussi pour nous procurer de nouveaux abonnés. En plus de la tombola, la Commission a voulu donner un bulletin plus attrayant par l'impression de **SANG ET OR** sur deux tons, par son **CBE**, en plein dans la lampe, lequel permet à chaque match, à ceux qui se reconnaissent sur la photo, de se procurer une entrée gratuite au stade. Cette plaisante présentation a beaucoup plu aux lecteurs ; nous la continuerons donc.

Pour que nos huit équipes vivent, **SANG ET OR** doit vivre et prospérer. Notre journal est un organe de propagande et d'entraide. Contrairement à beaucoup d'autres, c'est un journal qui doit sortir un bénéfice.

La saison dernière, nous avons atteint 591 abonnements ; nous espérons, pour la saison 1939-1940, dépasser le nombre de 700. Pour atteindre cet objectif, tous au travail ! **Propagande ! Propagande !**

La Commission du Bulletin ne connaît pas de panne. Tous les excursionnistes d'Orville doivent être les meilleurs ambassadeurs de **SANG ET OR**. Ils nous aideront dans notre tâche. N'ont-ils pas apprécié nos efforts, notre volonté tenace ?

Avec les précieux concours de nos dévoués camarades chargés de collecter, qui ne ménagent jamais ni leur temps, ni leur activité pour notre propagande, nul doute que notre appel n'apporte un magnifique couronnement aux efforts déployés et que le rayonnement de **SANG ET OR** ne connaisse son plein effet.

Tous au travail ! Abonnez-vous ! Faites des abonnés !
Les abonnements seront reçus jusqu'au 1^{er} Août prochain ; à cette date, le résultat que nous espérons sera, croyons-nous, la **première victoire**, de la saison 1939-1940, des couleurs du Racing.

Demandez-nous des listes d'abonnement, nous vous les ferons parvenir aussitôt.

La Commission du Bulletin.



Cette date tant désirée des Racingmen est enfin venue. Mais hélas ! le temps ne nous a guère favorisés. Il a plu, alors que nous escomptions — la veille avait été une journée superbe — une sortie au bois sous les rayons éclatants d'un soleil printanier.

Néanmoins, notre joyeuse caravane n'a pas perdu un seul instant de sa gaieté ; chacun de nous est revenu satisfait.

Pour ce grand jour, nous avions fait de mirifiques projets ; nous voulions, au sein de la belle famille du Racing, goûter ensemble la détente physique et morale, que procure l'harmonie de la nature, au milieu de la floraison printanière : pâturer, gambader, de l'air pur plein les bronches, la gamme des verts sous les yeux... et les senteurs indéfinissables des sous-bois...

Les vieux de Lens évoquaient la fête champêtre d'avant-guerre, qui se déroulait chaque année à Ablain-Saint-Nazaire, sur le versant de Notre-Dame de Lorette, et notre journée au bois d'Orville leur apparaissait comme une survivance savoureuse des vieilles traditions lensoises...

Eh bien ! voyez-vous, malgré le mauvais temps, notre Fête n'a déçu personne... on assure même que tous les « nancés » sont prêts à remettre ça ! Est-ce possible ?... Plus de cent des « décampeurs » me l'affirment. Cette Fête a été pour eux, me disent-ils, une journée de gaieté profonde et de saine camaraderie pour les jeunes, comme pour les vieux. Elle a réjoui le cœur de tous ; le spectacle a été original, captivant tout à la fois. Que d'imprévu !... Au cours de nos réjouissances, quels ac-

**Ce numéro spécial a été
tiré à 8.000 exemplaires.**

LES LIEUX

LA MUSIQUE EN PLEIN AIR : LES FÊTES

*Écoutez !... C'est du bal les bruyantes fanfares,
Des danseurs animés les tourbillons bizarres ;
C'est d'un peuple joyeux les gais bourdonnements,
Mêlés aux cris aigus du son des instruments.*

(J.-B. Holuigue, *Beautés de Boulogne-sur-Mer*, Boulogne-sur-Mer, 1862, p. 20. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHB 842/4)

Les ducasses (ou kermesses) trouvent leur origine dès la fin du XIV^e siècle, dans les commémorations annuelles de la première dédicace solennelle d'une église à un saint patron. Elles consistent avant tout en une procession, qui accompagne les reliques ou la statue du saint pour le « grand tour » de la paroisse, selon un itinéraire immuable, partant de l'église et y revenant. Ces manifestations donnent lieu à des réunions dansantes et à des attractions foraines (concert, jeu de balle, tir à l'arc).

Dès le XVI^e siècle, crainte du désordre et volonté de contrôler la religiosité populaire ont amené les autorités civiles et ecclésiastiques à en réduire l'importance. Tout au long du XVIII^e, par exemple, les évêques de Boulogne-sur-Mer renouvellent l'interdiction de danser publiquement le dimanche (tout au moins pendant le service divin), et suppriment en 1778 plusieurs des fêtes chômées. Rencontrant les préoccupations d'une bourgeoisie qui privilégie le travail, le clergé de la première moitié du XIX^e siècle cherche en outre à dissocier le sacré du profane, et à épurer ces moments de ce qui n'est pas religieux. Mais la jeunesse reste profondément attachée à la danse, point culminant de la journée et dont l'absence coïncide avec les époques de pénitence et d'abstinence, comme l'Avent ou le Carême ; aussi court-elle de ducasse en ducasse et de cabarets en bals parés pendant toute la belle saison, de la Pentecôte à la fin de l'automne, et se démoralise-t-elle l'hiver.

Émile SOUILLIART (1854-1911), *Ducasse de Dainville*, dessin, 1872.
Archives départementales du Pas-de-Calais, 7 FiD 1088.

*Tintez, grelots ! grincez, crécelles !
Tempêtez, cornets à bouquins !
Pierrots, débardeurs, arlequins,
Présentez-nous vos escarcelles !*

(Victor Barbier, *Carnaval est ressuscité !!!* 10 février 1891, Arras, 1891. Archives départementales du Pas-de-Calais, 80 J 37)

À la veille des quarante jours de jeûne précédant Pâques, depuis le XIII^e siècle, le carnaval est un temps de dévouement et de bombance, servant à exprimer le chaos et à remettre en cause les conventions sociales ; les habitants de la ville sortent déguisés, masqués ou maquillés, et se retrouvent pour chanter et danser dans les rues, éventuellement autour d'une parade. Dans les premières années du XX^e siècle, la laïcisation des mentalités paraît avoir émoussé la signification du carnaval ou des fêtes de mi-carême et les observateurs notent que l'entrain et la joie populaires diminuent. Sous la poussée régionaliste des années 1906-1914, des associations, des revues littéraires, des municipalités, tentent toutefois de les faire revivre. La tradition carnavalesque semble alors reprendre : à Lens, Béthune ou Arras, les chars allégoriques consacrés à « l'impôt sur le revenu » ou à « l'ouvrier retraité » suivent les fanfares. Les communautés urbaines consacrent une part de plus en plus grande à l'expression d'exigences patriotiques ou sociales ; elles remettent à la mode des fêtes communales de plusieurs jours, au cours desquels concerts et bals se donnent dans les divers quartiers, et que conclut un défilé où l'on promène les géants.





Victor BARBIER (1849-1908), *Carnaval est ressuscité!!! 10 février 1891*, Arras, imprimerie Répessé-Crépel, 1891. Archives départementales du Pas-de-Calais, 80 J 37.

On n'aura garde d'oublier les innombrables colporteurs et chanteurs des rues qui, sur les places des villes et des villages, ont joué un rôle fondamental pour la popularisation des complaintes et des chansons jusque dans les années 1930.



Paul Walet, *Accordéoniste sur fond de carreau de mine. Vue prise du terril*, 1970, Ektachrome. © Collections Centre historique minier du Nord-Pas-de-Calais, Lewarde, EK 00540.

L'cordéoneux, il est toudis joyeux, soir et matin, il fait danser les gins

L'cordéoneux, il est toudis joyeux, soir et matin, il fait danser les gins

Et, j'suis parti eud'min villach', parce que j'attinds toudis dire à'm'maison

Dins tous les bals du voisinage, ils z'ont quert danser au son d'l'accordéon

A'ch'momint là, j'étois un phénomène, j'ai cru faire eum'n'av'nir avec eune Milisienne

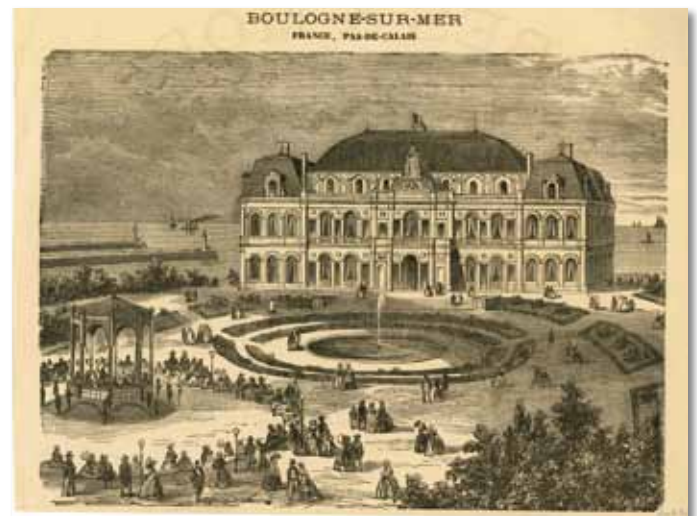
Euj'sus parti, un dimanche tout intier, avec l'accordéon pour juer dins les cabarets.

(Edmond Tanière, *L'cordéoneux*)

L'ARCHITECTURE DE LA FÊTE

LES KIOSQUES

En dehors de ces moments privilégiés, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la musique en extérieur est l'apanage des fanfares militaires. Le 15 juillet 1848, le ministre de l'Intérieur Antoine Sénard permet enfin aux sociétés chorales et musicales de jouer en plein air, « à condition que ces rassemblements aient lieu en des endroits au préalable définis et facilement cernables par les forces de police en cas d'apparition de troubles ».



Boulogne-sur-Mer. France, Pas-de-Calais : concert au kiosque du casino, gravure sur bois, coupure de presse, seconde moitié du XIX^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 6 FiD 1010.

Petits pavillons d'inspiration ottomane ou méditerranéenne agrémentant les jardins romantiques, les kiosques répondent à cette obligation. Ils offrent aux musiciens et au public une structure légère en bois ou en métal, à la fois couverte, ouverte et surélevée. Ils connaissent dès le Second Empire un essor spectaculaire dans les villes et les parcs. La société mondaine boulonnaise fréquente ainsi le kiosque du casino, inauguré dès 1863, tandis que le public populaire danse à partir de 1864 autour de celui du jardin des Tintelleries. La construction d'un kiosque permanent constitue un élément indispensable de l'image d'une commune, même si certaines, comme Annezin, Annay, Beuvry, Calais ou Lillers, préfèrent parfois se doter d'éléments démontables ou mobiles. L'utilisation de matériaux comme le ciment ou le béton armé se répand au XX^e siècle – ainsi à Avion en 1924, ou au Touquet-Paris-Plage – mais donne encore lieu à de nombreux débats esthétiques, comme à Méricourt en 1929. Les kiosques à musique en fer forgé restent cependant très

appréciés : en témoignent ceux proposés dans leurs catalogues par les entreprises de construction métalliques de Saint-Sauveur-lès-Arras (Perrin, Grassin ou Clovis Cassoret) et qu'ils ont pu exporter à Ostende, Brest, Marmande ou Reims.



Hénin-Liétard. Le kiosque. La Poste et la place de la République, carte postale, Hénin-Liétard, éditions Tonneau-Leray, début XX^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 12 J 357/386.



« Kiosque pour musiciens », Société de Saint-Sauveur-Arras. Album bâtiments, Roubaix, imprimerie d'art Albert de Mallortie, début XX^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHC 2401/4.

LES THÉÂTRES ET LES SALLES DES FÊTES

*Ah ! le vrai moyen de me plaire
C'est de bien garnir mon balcon,
Mon paradis et mon parterre :
Chez moi venez donc sans façon,
Chez moi venez donc, gais,
Chez moi, venez tous, venez donc
Chaque soir, sans façon.*

(Ronde du théâtre, sur l'air de la chanson provençale de *Gillette de Narbonne* ; acte I, scène XIII d'*Arras-Revue*, pochade en 2 actes et 4 tableaux, Arras, 1884, p. 27-28. Archives départementales du Pas-de-Calais, 80 J 37)

Du XVI^e au XVIII^e siècle, les troupes itinérantes¹⁵ sont en général accueillies dans des locaux temporaires, halles, jeux de paume, échevinages, voire de simples granges. Le goût croissant du public pour ce type de spectacle, dans une région marquée par la présence des troupes et par le passage des voyageurs anglais, rencontre l'intérêt pour l'urbanisme des intendants comme des conseils de ville. Au cours du dernier quart du XVIII^e siècle,

des scènes privées voient en conséquence le jour, dans les dépendances de la confrérie des arquebusiers à Saint-Omer (salle Sainte-Barbe, en 1763), d'une poste aux chevaux à Boulogne-sur-Mer ou de l'hôtel Dessein à Calais (respectivement en 1773 et 1774), tandis que le magistrat d'Arras inaugure son théâtre en décembre 1785. La construction de nouveaux établissements et la rénovation de l'existant sur crédits municipaux, au sein des principales villes du département, connaissent trois phases principales : les années 1820-1840 (ainsi, à Boulogne en 1827 et Saint-Omer en 1840), le Second Empire (du nouveau théâtre de Boulogne en 1860 à celui de Montreuil-sur-Mer en 1865, par réaffectation d'une halle aux grains) et le tournant du XX^e siècle (comme à Calais en 1905 et Béthune en 1912). Leur architecture s'inspire du modèle de théâtre à l'italienne : dans une salle en forme de demi-cercle, les spectateurs sont placés à plusieurs niveaux : l'orchestre, les corbeilles, les balcons et la galerie.



Louis POSTEAU (1721-1809), Théâtre d'Arras : projet de façade principale, non réalisé, [1780-1789]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 485/125.

Dès la monarchie censitaire, s'y ajoutent des salles dévolues aux bals ou aux concerts, en réponse à la création des sociétés philharmoniques (rue Ernestale à Arras en 1828 – édifice agrandi en 1851-1853 et 1888-1890 ; ou à Saint-Omer, dans le Wauxhall en 1816, puis dans un bâtiment spécifique place Saint-Jean en 1833-1835), mais aussi en lien avec le développement touristique boulonnais (établissements de bains, casino et locaux annexes successifs, de 1824 à 1894). À partir de 1860 et jusque dans l'entre-deux-guerres, se développe enfin un réseau dense de salles des fêtes communales, souvent très soignées (entre bien d'autres, Saint-Pol-sur-Ternoise, Hesdin...) et surtout de lieux privés, des plus prestigieux aux plus modestes (cafés-concerts, cabarets et dancings).



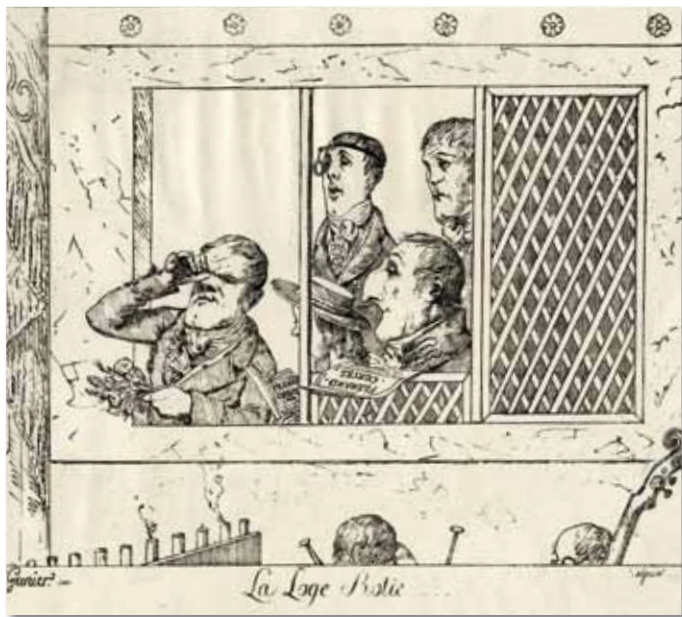
Joseph QUENTIN (1857-1946), « Arras. Intérieur de la salle des concerts », Arras, ses édifices, places et vues intérieures, Nancy, phototypie J. Royer, 1894. Archives départementales du Pas-de-Calais, 3 Fi 303.

¹⁵ BAUDOUX-ROUSSEAU (Laurence), LARDEUR (Alexandre), LETERRIER (Sophie-Anne), *Le théâtre en province, Arras (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Arras, 2007, 222 p. - DEBUSSCHE (Frédéric), « Architecture du XIX^e siècle à Boulogne-sur-Mer. I : architecture religieuse et architecture de loisir », *Mémoires de la Commission départementale d'histoire et d'archéologie du Pas-de-Calais*, t. XXXVI, Arras, 2004, 142 p. - KUBIAK (Anne), *La saga Kubiak. L'histoire de l'orchestre phénomenon du nord de la France*, Lens, 2008, 128 p. - LENNEL (Fernand), *Quelques notes sur le vieux théâtre de Calais*, Calais, 1905, 39 p.

LA PRATIQUE MONDAINE ET PRIVÉE

La vie du théâtre est souvent un observatoire remarquable de la société locale. Les places du public sont conçues pour voir et pour être vu, car les spectateurs sont distribués selon une hiérarchie économique et donc sociale. Le dernier niveau appelé paradis ou poulailler est alors conçu pour recevoir les classes les plus populaires. Au théâtre d'Arras, un règlement du 9 décembre 1785 réserve en outre aux militaires une partie du parquet et du paradis et les interdit aux « bourgeois et habitants ». Il est également possible d'avoir une loge grillagée, qui permet d'assister au spectacle anonymement.

Les programmes jouent à la fois un rôle de promotion et d'information : autour des éléments attendus, tels que le titre de la pièce, le nom du directeur et des acteurs, se développent de nombreuses réclames. Pour attirer le public, on améliore la lithographie, on ajoute des illustrations ou on cherche en à augmenter la diffusion.



F. GRENIER, *La loge rôtie* [expression qui moque les touristes, anglais principalement, qui confondent «rôtie» et «grillée»], lithographie, XIX^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 3 Fi 497.

Dans les pièces de théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles, la musique a un rôle à la fois constant et accessoire aux côtés des acteurs. La plupart des théâtres de Paris possèdent un orchestre qui contribue à créer l'atmosphère des pièces interprétées et à ponctuer l'action. En province, en revanche, peu d'instrumentistes accompagnent les troupes ambulantes. Les musiciens, tout comme les danseurs, sont généralement des gagistes mal payés et recrutés sur place.

Dans des villes moyennes comme Arras, Béthune ou Boulogne-sur-Mer, le théâtre est une entreprise généralement déficitaire. Sous l'Ancien Régime et pendant tout le XIX^e siècle, aucune subvention centrale n'est envisageable. Le fonctionnement quotidien des théâtres reste une affaire de politique communale, comme en témoignent les réponses des sous-préfets à l'enquête du 25 mai 1870 sur le financement des théâtres et des écoles d'arts dans le département : les villes octroient des aides à la condition que les théâtres donnent un minimum mensuel de représentations, voire, comme à Boulogne-sur-Mer, qu'ils emploient « une troupe permanente et un orchestre de 28 musiciens ». Des communes plus petites, comme Fresnes-lès-Montauban en 1833, cherchent des ressources complémentaires en louant les espaces publicitaires et les chaises de leur salle des fêtes.

*Me voilà plus tranquille, et je puis respirer
Un moment avec toi, quitte de l'harmonie
Qui vient de me poursuivre et de me déchirer.
Tu vois une victime à peine encore guérie
Du mal que les haut-bois, les cors, les violons,
Les malheureux gosiers, les perfides chansons
Ont fait à mon oreille, indignement trahie.*

(*Le concert des amateurs. Épitre à M. ...*, XVIII^e siècle. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 96)

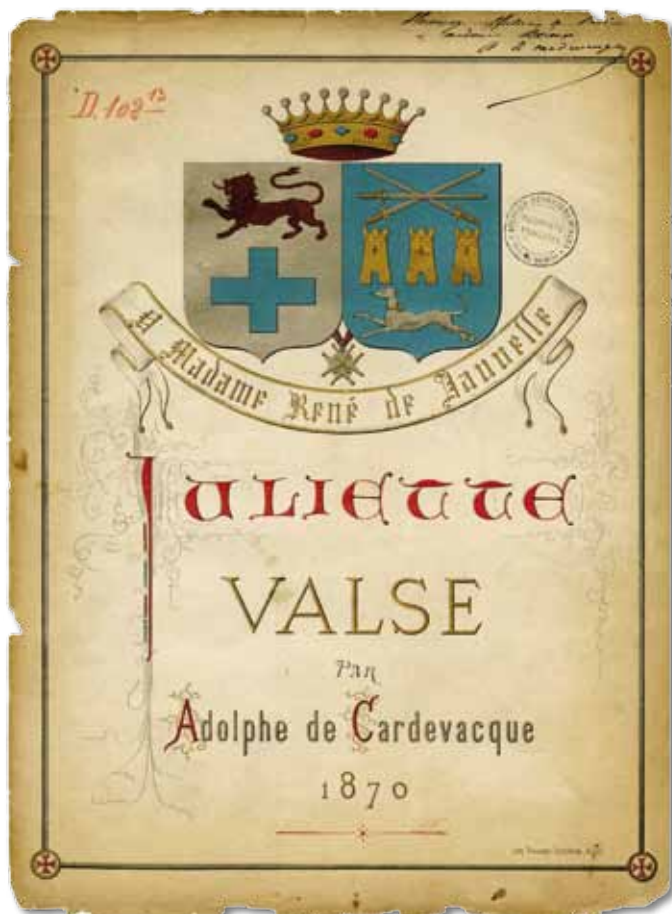
Le développement des concerts publics au cours du XVIII^e siècle donne naissance à une sensibilité musicale nouvelle, reposant sur l'individualisation de l'écoute et du jugement esthétique. En outre, cet art se pratique désormais également en famille, entre amis, dans un répertoire purement gratuit et profane.

Confrontés aux importantes formalités nécessaires pour diffuser leurs œuvres, les compositeurs se font entendre chez eux. La musique de chambre se pratique alors dans une relative marginalité, dans les salons d'artistes, de musiciens célèbres ou de facteurs d'instruments. Mais organiser des bals et des réunions musicales autour d'interprètes renommés constitue aussi un héritage de la sociabilité d'Ancien Régime : la musique fait partie des arts que cultivent les gens de goût. Dans les familles aristocratiques, on l'apprend aux enfants en les emmenant régulièrement à l'opéra. Cette initiation ouvre la voie à des protections éclairées : les musiciens constituent souvent des dynasties de professeurs dans les meilleures familles ; ils évoluent de génération en génération dans une certaine intimité avec leurs mécènes, dont le rôle reste crucial pour eux, aussi longtemps que la commande publique ne les fait pas vivre.



François CHIFFLART (1825-1901), *Sortie de bal*, zinco-graphie de Julien Boutry, [1875-1896]. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J 479/22.

Progressivement, ce mode de vie est imité par les milieux bourgeois, qui ouvrent à leur tour leurs salons aux artistes : c'est le cas, dès l'Ancien Régime, des grands financiers, des fermiers généraux ou encore de médecins. La musique garde le statut de distraction ; elle signe une éducation, symbolisée par la présence du clavecin ou du piano au salon ; la jeune fille de la maison doit savoir en jouer, mais on n'attend d'elle ni virtuosité, ni même une connaissance approfondie de la musique. Dans les programmes domine la romance avec accompagnement de piano, de harpe ou de guitare.



Adolphe de CARDEVACQUE (1828-1899), *Juliette*, valse [partition imprimée dédiée à M^{me} René de Jauvelle ; dédicace manuscrite de l'auteur à M^{me} Bréaux], Paris, P. Bertrand graveur, 1870. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHD 102/13.



L'Épave. Concert du dimanche 20 août 1899. À Wissant, salle Noyelle, à 2 heures ½. Programme, illustration d'André Doderet, n° 1 du *Réveil de Wissant*, Marquise, imp. typo-litho. Debreu-Delpierre, 20 août 1899. Archives départementales du Pas-de-Calais, PF 58.

Une véritable mutation s'opère dans les années 1830, lorsque les amateurs, découragés par les difficultés des œuvres instrumentales et particulièrement de celles de Beethoven, cessent d'être exécutants. Des cercles musicaux se créent, de même que des sociétés aux centres d'intérêts plus larges, qui organisent parfois des concerts payants ou de bienfaisance. Leurs membres appréhendent la musique comme un art difficile et élevé, en opposition tranchée avec la production populaire, et réservé à des élus à la fois doués et initiés. Ils se fondent ainsi sur un élitisme qui consacre le talent et non la naissance, conformément aux valeurs de la démocratie moderne.

Au cours du XX^e siècle, la démocratisation progressive des moyens mécaniques (puis électroniques) de diffusion engendrent un nouveau public, confronté à une consommation musicale de masse, mais bénéficiant aussi d'une ouverture sans précédent sur des univers stylistiques multiples.



Bal de bienfaisance, 30 mars 1889, carnet de bal imprimé, Arras, imprimerie Répessé-Crépel, 1889. Archives départementales du Pas-de-Calais, BHC 313/9.

FINALE

*Quand j'ay quelque noire vapeur
Ou des peines secrettes,
Rien ne me rend ma belle humeur
Comme ces chansonnettes.
Heureux qui sans tant de façon
Et sans philosophie
Sait charmer par une chanson
Les chagrins de sa vie.*

(Recueil de chansons très amusant pour celui qui aime à chanter ou le chant, 1794, p. 2. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 J B 2)

Aujourd'hui, la musique apparaît comme une activité naturelle, presque vitale. Une étude récente (sondage TNS SOFRES réalisé pour la SACEM entre 2006 et 2010) a révélé que les Français écoutent deux heures de musique par jour, et 28 % d'entre eux beaucoup plus. Ces trente dernières années en marquent la démocratisation, comme celle de la pratique musicale, dans toutes les couches sociales et tranches d'âge de la population : 83 % des personnes interrogées affirment chanter occasionnellement et 14 % pratiquent un instrument de façon régulière. Parmi les styles musicaux les plus répandus, 66 % écoutent de la chanson française, 29 % de la musique pop et du rock, 22 % des variétés internationales, 22 % de la musique classique, 14 % du jazz et 10 % de l'opéra, et de 2 à 7 % du rap ou de la techno. Avec la progression des moyens de communication et de l'ère numérique, le CD laisse la place à l'usage d'Internet ou aux lecteurs MP3, MP4... : ils sont à présent 63 % à avoir adopté la musique numérique.

De l'éveil musical chez les tout petits aux répétitions dans un simple garage, des chorales aux conservatoires, la musique reste ainsi l'un des moyens les plus simples et les plus répandus d'exprimer et de partager tant ses idées que ses sentiments. Et le Pas-de-Calais pourrait presque à ce titre donner le la, avec quatre conservatoires à rayonnement départemental (Arras, Boulogne-sur-Mer, Calais et Saint-Omer), un cinquième à rayonnement communal (Lens), mais aussi plus de quatre-vingt écoles de musique, 320 sociétés musicales et 250 groupes (hors hip-hop) ! Alors, qu'attendez-vous ? Tous à vos instruments !

MUSIQUES, MAESTRO !

Une histoire de la musique et de la danse en Pas-de-Calais

Réalisation : Conseil général du Pas-de-Calais.

Exposition organisée par les directions de la Culture (service du Patrimoine, des Musées et de la Mémoire ; direction de la Médiathèque départementale) et des archives départementales du Pas-de-Calais, présentée aux archives départementales (centre Mahaut-d'Artois) du 23 février au 15 mai 2011.

Textes et recherches : Hélène BASSET, Benoît CHANDAVOINE, Chantal DELEPOUVE, Frédérique DESMET, Lionel GALLOIS, Marina HERMANT, Alice LEBLANC, Sylvie LEFEBVRE, Samuel LELARGE, Aubin LEROY, Cyril LONGIN, Laurent POSSIEN, Marc VERDURE, Agnès VANBALBERGHE et Thomas VERMEULEN.

Crédits photographiques : archives départementales du Pas-de-Calais, sauf indications contraires.

REMERCIEMENTS

Nos plus vifs remerciements vont à tous ceux qui, par leurs prêts ou leurs conseils, ont permis la réalisation de cette exposition :

La Commission diocésaine d'art sacré du diocèse d'Arras
Le Musée des Beaux-Arts d'Arras
La Bibliothèque municipale d'Arras
Le Musée municipal du Mont-de-Piété de Bergues
Le Musée d'ethnologie régionale de Béthune
Les Archives municipales de Boulogne-sur-Mer
Le Château-Musée de Boulogne-sur-Mer
La Cité internationale de la Dentelle de Calais
Le Musée des Beaux-Arts de Calais
Le Musée des Beaux-Arts de Cambrai
Le Musée départemental de Flandre à Cassel
La Commune de Cavron-Saint-Martin
La Maison de la Faïence - Musée de la Céramique de Desvres
Le Musée de la Chartreuse de Douai
La Commune d'Équihen-Plage
Le Musée des Augustins d'Hazebrouck
Les Archives municipales de Lens
Le Centre historique minier du Nord-Pas-de-Calais à Lewarde
Le Musée de l'Hospice-Comtesse de Lille
Le Musée Roger-Rodière de Montreuil-sur-Mer
Le Musée de l'Hôtel Sandelin de Saint-Omer
La Bibliothèque de l'Agglomération de Saint-Omer (CASO)
La Commune de Samer et le Musée municipal Charles-Cazin
Le Musée municipal du Touquet-Paris-Plage
Le Musée des Beaux-Arts de Tourcoing
La Maison tournaise, Musée du folklore de Tournai
Le Musée des Beaux-Arts de Valenciennes
M. Ludovic Dubois de Hoves de Fosseux
Ainsi naturellement que l'ensemble du personnel du Service du Patrimoine, des Musées et de la Mémoire, de la Médiathèque départementale et des Archives départementales du Pas-de-Calais.



Musique du 3^e régiment du génie. Programme illustré des concerts donnés à la promenade des Allées à Arras les 20 et 24 février 1898, offert par le journal L'Avenir, Arras, imprimerie de L'Avenir, Ed. Bouvry et C^e, 1898. Archives départementales du Pas-de-Calais, 4 Fi 3793.

**MUSIQUES
MAESTRO!**

Archives départementales du Pas-de-Calais

Centre Mahaut-d'Artois
1, rue du 19-mars-1962 à Dainville
Tél. : 03 21 71 10 90
archivespasdecals.fr

MUSIQUES MAESTRO!

