

**DES CARNAVALS AUX MARCHES:  
LA CIRCULATION DES ACTEURS ET DES RÉPERTOIRES  
DANS LES TRADITIONS MUSICALES  
DE L'ENTRE-SAMBRE-ET-MEUSE ET DU CENTRE.**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme  
de master en histoire de l'art et archéologie,  
orientation musicologie, à finalité spécialisée :  
animation, gestion et musique

AUTEUR • Marc-Antoine Payen 8776-19-00

PROMOTEUR • Fañch Thoraval

LECTEURS • Anne-Emmanuelle Ceulemans & Christophe Pirenne

ANNÉE ACADÉMIQUE • 2023 - 2024



**DES CARNAVALS AUX MARCHES:**  
LA CIRCULATION DES ACTEURS ET DES RÉPERTOIRES  
**DANS LES TRADITIONS MUSICALES**  
DE L'ENTRE-SAMBRE-ET-MEUSE ET DU CENTRE.



Ce travail n'aurait pu aboutir sans le soutien précieux de nombreuses personnes. Je tiens donc à exprimer ma sincère gratitude envers tous ceux qui m'ont épaulé tout au long de la réalisation de ce mémoire

Je remercie d'abord Fañch Thoraval de m'avoir accompagné dans l'exploration de ces thématiques avec intérêt et bienveillance. Sa clairvoyance et ses conseils précieux ont très certainement conféré une dimension supplémentaire à ce travail.

Je tiens à remercier l'UCL pour l'accompagnement académique dont j'ai pu bénéficier tout au long de ce master.

Je remercie également mes parents, mes sœurs ainsi que le reste de ma famille pour leur soutien et leurs encouragements.

Les recherches de terrain impliquent forcément des contacts. Mes remerciements vont donc aussi aux acteurs de ces pratiques dont la collaboration fut plus que déterminante : Danny Piète, Larry Dubois, Steve Brulez, Jean-Louis Volland, Eric Debources, Bertrand Minsart, Carl Verhofstadt, Geoffrey Hugé, Damien Bernard, Dominique Pere, Rudy Wynant, Pierre-Louis Derbaudrenghien, Jacques Dessambre, Pascal Adant, Arthur Beguin, Olivier Dufour, entre autres.

Je remercie aussi mes amis, également acteurs de ces pratiques, qui ont œuvré activement à la réalisation de ce mémoire : Louis Volland, Lucas Debources, Bastien Demol et Benjamin Lambert.

Merci à Charlotte Marique, Joëlle Blondiaux et Guillaume François pour la relecture.

Enfin, je souhaite adresser mes remerciements à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

## Sommaire

Introduction .....	7
I. La définition des acteurs dans leur pratique .....	15
1. Les répertoires des carnavaux de la région du Centre .....	15
2. Les répertoires des Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse : .....	18
3. Vers une définition générale des termes tamboureur et musicien .....	20
II. La circulation des tamboueurs.....	23
1. La circulation dans leur contexte propre : différentes esthétiques, stylistiques .....	23
1.1 Quelques précisions organologiques .....	24
1.2 Les écoles .....	25
1.3 Dans le tambour de Gilles .....	29
1.4 Dans le tambour de Marche.....	34
1.5 Redoubler/Rouler .....	35
1.6 Une diversité plus marquée dans le tambour de Gilles, pourquoi ? .....	36
2. Les mouvances inter-folkloriques des tamboueurs .....	39
2.1 Une circulation à sens unique.....	40
2.2 Rapport aux styles symétrique et asymétrique .....	44
2.3 Du symétrique à l'asymétrique.....	52
3. La circulation du fifre.....	53
III. La circulation des musiciens .....	57
1. Les ensembles carnavalesques : différentes esthétiques .....	58
1.1 Les airs de Gilles, les airs de fantaisies .....	59
1.2 La partition .....	62
1.3 Une liberté d'interprétation .....	66
1.4 Les enregistrements.....	75
1.5 Constance et endurance .....	77
1.6 Les instruments de l'orchestre et leur rôle .....	78

2. Les Harmonies et fanfares des Marches.....	95
2.1 Les marches militaires.....	96
2.2 L'arguèdène .....	96
3. Comparaison des répertoires musicaux des harmonies et fanfares des Marches avec celui des ensembles carnavalesques.....	98
4. Les mouvances inter-folkloriques des musiciens.....	100
4.1 La formation du musicien : 2 types.....	101
4.2 Les musiciens non lecteurs et la connotation péjorative des carnivals.....	103
4.3 Les facteurs de ces mouvances.....	106
IV. La circulation du répertoire .....	109
1. Illustrations des similitudes dans les répertoires .....	110
2. Evolution de ces répertoires .....	117
2.1 Les airs de fantaisies .....	118
2.2 La diversification du répertoire de l'arguèdène .....	121
2.3 L'évolution des répertoires, confusion des répertoires ? .....	125
Conclusion.....	127
Bibliographie.....	132
Annexes.....	139
Annexe I – Extraits sonores .....	139
Annexe II – Interviews .....	141

## Introduction

L'ouest de la Wallonie, et plus particulièrement le territoire qui s'étend de Namur à Mons, bouillonne en termes de manifestations folkloriques et de patrimoines traditionnels. Ce territoire comprend deux régions caractéristiques, chacune ayant développé son propre patrimoine culturel vivant : D'une part, l'Entre-Sambre-et-Meuse, région naturelle de Wallonie qui constitue le berceau des Marches. Une Marche est une escorte organisée sur un modèle militaire qui se greffe à une procession préexistante et se doit donc de rendre hommage à un saint. Ainsi, de mai à octobre, chaque week-end est marqué par les festivités des villes et villages de la région. D'autre part, la région du Centre, région hennuyère située entre les agglomérations de Mons, de Charleroi, de la Thudinie et du Brabant wallon. Cette région reprend un type de manifestation caractérisé par des rites carnavalesques dont les coutumes sont fortement empruntées à celles du Gille de Binche, ville située au cœur de la région du Centre. Carnaval, Feureu, Laetare, Cavalcade sont des dénominations désignant les diverses manifestations carnavalesques qui se succèdent de janvier à avril.

Nous tenons à souligner que des manifestations similaires existent en dehors de ces régions et que notre étude de terrain s'est également étendue aux pratiques observées lors des carnivals et Marches situés hors de leur région respective. En effet, l'Entre-Sambre-et-Meuse et le Centre sont considérés comme les berceaux des Marches et carnivals, étant les régions où ces

patrimoines vivant sont les plus répandus. Cependant, nous les trouvons également au-delà des régions qui leur sont associées. À titre d'exemple, le Tour de la Madeleine de Jumet, ville située dans l'entité de Charleroi, se déroule en dehors de la région de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Cette procession religieuse peut être qualifiée de Marche puisqu'elle honore un saint et est réhaussée d'une escorte armée. Toutefois, la Madeleine se distingue par ses costumes et son déroulement. Elle possède donc sa propre diversité qui découle, de près ou de loin, de l'histoire de la ville de Jumet<sup>1</sup>. Au-delà des différences traditionnelles, la Madeleine s'inscrit dans le même univers musical que les Marches : tambours, fifres, harmonies et fanfares enrichissent le défilé de la procession<sup>2</sup>. De nombreux carnivals s'étendent également en dehors de la région du Centre. Les villes de Nivelles, Charleroi et Fleurus possèdent leur propre carnaval dont les traditions et coutumes sont également fortement inspirées de celles du Gille de Binche. Au cours de ce travail, nous traiterons des carnivals de la région du Centre et des Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Après ces explications, il va de soi que nous parlerons également des manifestations du même type se situant en dehors de ces régions.

Le mot « folklore » est actuellement sujet à confusion et son utilisation est discutable en raison des connotations péjoratives qu'il a pu acquérir au fil du temps<sup>3</sup>. Pourtant, dans les contextes étudiés, ce terme revêt une signification particulière, les communautés concernées se définissant elles-mêmes comme « folkloriques ». Il s'agit donc d'une autodéfinition qui ne correspond pas nécessairement à la définition originelle de ce mot. Ce terme, apparu en 1846, signifie littéralement « le savoir du peuple » (de l'anglais *folk*, le peuple, et *lore*, le savoir). À l'origine, il désignait le domaine d'étude aujourd'hui qualifié d'ethnographie ou d'ethnologie. Cette dénomination désignait donc initialement une discipline étudiant les sociétés humaines dans leur diversité culturelle et sociale<sup>4</sup>. Cependant, les folkloristes et leur vision tantôt teintée de nostalgie, tantôt moralisatrice des traditions et des faits sociaux qu'ils ont collectés, ainsi que leur manque de méthodologie, ont contribué à discréditer ce terme, ouvrant ainsi la voie à l'ethnologie. Aujourd'hui, le terme « folklore » est parfois mal perçu, évoquant des manifestations pittoresques, obsolètes ou légères<sup>5</sup>. Les traditions culturelles que l'on retrouve en Entre-Sambre-et-Meuse et dans la région du Centre se revendiquent pourtant comme folkloriques. Ce terme prend donc ici un sens spécifique qui n'est pas universel. Le mot

---

<sup>1</sup> Robert Arcq, *El tour dèl Madl'ène*, Charleroi, El bourdon, 1999.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Noémie Drouguet, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 23, <https://doi.org/10.3917/arco.droug.2015.01> (page consultée le 4 mai 2024).

<sup>4</sup> Ibid., p. 23,24.

<sup>5</sup> Ibid., p. 23,24.

« folklorique » possède donc sa signification propre, désignant ainsi un cadre englobant l'ensemble des rites et des traditions qui découlent d'une manifestation. Un type de manifestation est lui-même qualifié de folklore. Sur le terrain, les gens, lorsqu'ils différencient les Marches des carnivals, parlent de folklores différents. Il s'agit donc bien d'une revendication qui s'inscrit dans une historiographie particulière, distinguant le mot « folklore » de sa connotation péjorative ou de son sens scientifique. Ainsi, lorsque nous utiliserons les termes « folklore » ou « folklorique », nous les utiliserons dans le sens où ils sont perçus dans les contextes étudiés.

Les carnivals et les Marches se caractérisent par une transmission orale de leurs traditions. Outre les traditions, les répertoires musicaux associés reposent sur des modes de transmission et d'exécution oraux. Nous nous concentrerons donc sur les différentes formations musicales et les répertoires qu'elles exécutent dans ces deux contextes folkloriques distincts. D'une part, les répertoires liés aux tambours et fifres, aux harmonies et fanfares dans les Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse, et, d'autre part, les répertoires liés aux tambours et aux musiques des carnivals de la région du Centre.

Ces pratiques musicales liées à ces contextes folkloriques distincts ont déjà fait l'objet d'études. Paul Collaer<sup>6</sup> et Frédéric Bastien<sup>7</sup> se sont intéressés de près à la pratique du tambour de Gilles, tandis qu'Hubert Boone<sup>8</sup> et Oscar Colson<sup>9</sup> se sont penchés sur le répertoire des airs de Gilles. En ce qui concerne les répertoires liés aux Marches, Adrien Laduron<sup>10</sup> a consacré son mémoire à l'origine du répertoire des tambours et fifres, et Bertrand Thibaut<sup>11</sup>, passionné des traditions populaires en Entre-Sambre-et-Meuse, s'est également attardé sur le sujet. Enfin, Géry Dumoulin a réalisé un travail remarquable sur « l'arguèdène », une autre section du répertoire lié aux Marches dont il est lui-même acteur.<sup>12</sup> Originaire de Sivry, son étude s'intéresse davantage à la pratique telle qu'on la retrouve dans ce village. Lorsque ces pratiques ont suscité

---

<sup>6</sup> Paul Collaer, « Carnivals et Rites printaniers » *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, LXXIII (1962), p. 29-43.

<sup>7</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, Jumet, Imprimerie Provinciale du Hainaut, 2001.

<sup>8</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », trad. Marcel Sweertvaegher, *Revue de la société d'archéologie et des amis du musée de Binche*, XXIII (2013), p. 7-42.

<sup>9</sup> Oscar Colson, « Sur l'origine des airs des Gilles de Binche. II. Une discussion historique » *Wallonia*, VIII (1900), p.99-107.

<sup>10</sup> Adrien Laduron, *Les musiques des Marches Folkloriques de l'Entre-Sambre-et-Meuse : l'origine du répertoire pour tambours et fifres*, mémoire de master en musicologie, Université catholique de Louvain, 2011.

<sup>11</sup> Bertrand Thibaut, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, Ed. Aparté, Bruxelles, 2010.

<sup>12</sup> Géry Dumoulin, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », *Revue musicale Belge. Traditions musicales en Belgique*, I (2009), p.69-177. Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne, V/49-60 (1948-1950), p.257-392.

de l'intérêt par le passé, elles étaient souvent perçues comme des phénomènes isolés, cloisonnés à leur contexte folklorique avec leurs influences propres. Or, des circulations, similitudes et échanges peuvent être observés entre ces pratiques. Il paraît donc nécessaire d'étudier ces interconnexions.

Pour ce faire, nous sommes partis des différents ouvrages précités. Néanmoins, la majeure partie de notre méthodologie de recherche réside dans l'étude de terrain, étape indispensable à l'exploration de pratiques musicales vivantes. L'appartenance du chercheur à son domaine de recherche facilite grandement l'accès au terrain. Ce travail a été réalisé à partir de l'expérience d'un trompettiste et musicien actif, immergé dans le milieu d'investigation. Ce mémoire se base donc sur un point de vueémique, il est animé d'une passion profonde pour les sujets étudiés mais vise cependant à maintenir une certaine neutralité à l'égard des faits.

Le collectage d'informations s'est principalement réalisé à partir d'interviews et d'enregistrements. Nous diviserons les interviews en deux parties. Tout d'abord, les interviews informelles réalisées sur le terrain lors de manifestations. Les contraintes associées à ce type d'interview empêchent un référencement précis des informations bien qu'elles se montrent extrêmement révélatrices en termes de spontanéité. Nous avons pu observer que le discours des acteurs diffère considérablement lorsqu'il est recueilli sur le vif, alors qu'ils vivent et ressentent leur patrimoine folklorique. Ensuite, les interviews plus formelles réalisées à la suite de rendez-vous pris avec différents acteurs de la pratique. Le choix du panel s'est fait de manière sélective sur base de l'expérience des interrogés et de leur connaissance des différents sujets. Afin de ne pas orienter les réponses, ces interviews ne sont pas articulées autour d'un questionnaire préétabli mais bien sur base d'un échange fluide entre le chercheur et l'interrogé. Les échanges étaient cependant préparés dans le but d'en assurer le suivi et de permettre d'aborder toutes les thématiques. L'ensemble des interviews ont été retranscrites afin d'appuyer certaines informations du texte (voir Annexe II). Ces entretiens ont également permis d'accéder à diverses partitions ou documents de collection personnelle qui ne sont pas accessibles au public. Pour ce qui est des enregistrements, la plupart ont été collectés sur le terrain. La nécessité d'avoir des exemples spécifiques, notamment dans les cas de comparaisons entre différentes esthétiques, nous a poussés à collecter certains enregistrements sur internet. Tous les enregistrements exploités dans les transcriptions ou à titre d'exemples sont repris en annexe de ce travail (voir Annexe I).

Comme le souligne Paul Collaer, l'ethnomusicologie se trouve confrontée à une limitation inhérente à son domaine : une documentation lacunaire, voire absente . Il précise que l'étude des répertoires de tradition orale nous force à élargir nos recherches bien au-delà du sujet étudié en usant même d'autres domaines scientifiques tels que l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, etc<sup>13</sup>. Lorsque Collaer s'intéresse au tambour de Gilles, une des pratiques que nous étudierons au cours de ce travail, il met en lien la rythmique asymétrique propre au tambour de Gilles et le rythme Aksak<sup>14</sup> propre aux régions balkaniques<sup>15</sup>. Ce travail se fera dans la lignée des recherches de Collaer ; il ne se limitera pas à l'étude d'une pratique musicale isolée, mais bien à une étude transversale, mêlant et confrontant différentes pratiques pour en augmenter les possibilités de compréhension. Cependant, nous n'irons pas aussi loin. Les pratiques que nous étudierons, bien que différentes par leur contexte et leur temporalité, se retrouvent concentrées dans une zone géographique relativement restreinte. Ce phénomène de proximité nous semble être la motivation première dans le cadre d'un travail aux perspectives comparatives. Pourquoi établir des liens si éloignés quand d'autres plus évidents et rapprochés peuvent être réalisés ?

Les pratiques musicales étudiées, issues de contextes folkloriques différents, observent pourtant des processus communs dans leur fonctionnement. En effet, chacune de ces pratiques possède une catégorisation similaire d'acteurs et c'est sur cette base que nous commencerons à étudier les circulations et interactions dans et entre les pratiques. Il est essentiel de bien cerner ces différents types d'acteurs pour comprendre comment ils interagissent. Dans cette optique, nous nous intéresserons aux individus et observerons leur façon de se définir à travers les distinctions entre tamboureur et musicien. Pour chaque type d'acteurs, nous nous concentrerons d'abord sur les circulations internes aux deux types de manifestations avant d'observer les mouvances d'un contexte à l'autre.

---

<sup>13</sup> Paul Collaer, « Carnavals et Rites printaniers », op. cit., p. 29.

<sup>14</sup> Constantin Brailoiu, « Le rythme Aksak » dans *Revue de Musicologie*, XXXIII (1951), p. 71-108, <https://www.jstor.org/stable/926002> (page consultée le 11 octobre 2023).

<sup>15</sup> Paul Collaer, « Carnavals et Rites printaniers », op. cit., p. 33.

Évidemment, ces définitions de tamboureur et musicien sont corrélées à différentes stylistiques lorsqu'on les aborde dans leur contexte respectif. Pour les tamboueurs, nous verrons que cette diversité dépend des configurations organologiques et des cadres de transmission. Une plus large palette de styles différents peut être observée dans le tambour de Gilles par rapport au tambour de Marches. Au-delà des similitudes, nous tenterons de mettre en évidence les divergences et de les motiver. Dans le cas des mouvances inter-folkloriques, les circulations observent des modèles complexes et ne sont pas réciproques. Nous tenterons d'expliquer cette mouvance unidirectionnelle.

Concernant les musiciens, les différences stylistiques sont avant tout motivées par le caractère oral de la pratique. Les airs de Gilles reposent sur un mode d'exécution oral ; deux types de répertoires existent : celui des airs de Gilles considérés comme officiels et fixes, et celui des airs de fantaisie, non officiels. Pour la section officielle, les airs de Gilles, différentes éditions de partitions ont vu le jour dans le but de cadrer cette pratique orale. Ces transcriptions émanent de différentes époques et reflètent des aspects de ce répertoire relativement distincts. Les différentes esthétiques dans le répertoire carnavalesque dépendent donc du rapport qu'entretiennent les musiciens avec la partition et de la place qu'ils laissent aux variations propres à cette pratique orale. D'autres facteurs influent sur la diversité au sein de la pratique : les enregistrements, le rôle des différents pupitres ainsi que la constance et l'endurance. Le répertoire des Marches n'est pas de nature orale ; les marches militaires interprétées par les harmonies et fanfares constituent un répertoire écrit. Ce sont les moments informels de ces marches qui laissent libre cours à l'arguèdène, pratique davantage axée sur l'oralité. Avant d'entamer l'étude des mouvances inter-folkloriques, nous réaliserons une comparaison des répertoires musicaux des harmonies et fanfares des Marches avec celui des ensembles carnavalesques. Nous nous interrogerons sur l'aspect traditionnel de ces répertoires en lien avec la définition de la musique traditionnelle telle qu'elle nous est proposée par Laurent Aubert.

Le répertoire écrit des Marches et celui des carnavaux, reposant sur l'oralité, induisent deux types d'enseignements. Dans le cas des mouvances inter-folkloriques, la notion de lecture est donc primordiale, pouvant même engendrer une hiérarchie entre le répertoire des Marches et celui des carnavaux. D'autres raisons renforcent la considération péjorative des carnavaux, nous les explorerons. Cependant, malgré ces contraintes, des circulations sont bel et bien observées ; nous nous poserons la question des facteurs qui engendrent ces circulations.

Outre les acteurs, des similitudes sont aussi observables au niveau des répertoires propres à ces pratiques. Nous illustrerons d'abord ces similitudes dans les répertoires et tenterons de les expliquer. La première hypothèse envisageait que ces similitudes étaient dépendantes des circulations. Cependant, un autre phénomène bien plus significatif est à prendre en compte. Celui-ci devient d'avantage notable avec l'évolution de ces répertoires, menant parfois à une confusion de ceux-ci. En effet, le développement des airs de fantaisie, se faisant parallèlement au répertoire des airs de Gilles fixé par la tradition, et la diversification du répertoire de l'arguèdène peuvent atténuer les frontières entre ces pratiques pourtant considérées comme distinctes.

Ce travail a pour objectif d'étudier ces répertoires d'une manière novatrice, en les considérant davantage comme un vaste corpus musical conçu pour enrichir diverses manifestations et célébrations. Il vise à offrir une perspective inédite sur ces pratiques trop souvent considérées comme des phénomènes isolés et « ancestraux » avec leurs influences propres. La mise en évidence des similitudes, des processus communs et des interactions permettra certainement de découvrir des moteurs plus universels et d'élargir les problématiques rencontrées à des phénomènes plus larges.



## I. La définition des acteurs dans leur pratique

Comme nous l'avons déjà précisé, les différentes pratiques instrumentales que nous étudierons se retrouvent dans deux contextes folkloriques spécifiques, rattachés à deux régions. En Entre-Sambre-et-Meuse, nous retrouvons deux types de formations véhiculant leur répertoire propre : les tambours et fifres, ainsi que les harmonies et fanfares. La région du Centre possède également deux types de formations : les batteries composées de tambours de Gilles et éventuellement une ou deux grosses caisses. À ces batteries s'ajoutent des ensembles composés de cuivres, incluant généralement une clarinette.

Les pratiques musicales des Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse et des carnivals de la région du Centre utilisent une même catégorisation pour désigner leurs acteurs : les tamboueurs et les musiciens. Ces termes, fréquemment employés sur le terrain, décrivent des types d'acteurs distincts et leur utilisation est extrêmement révélatrice.

### 1. Les répertoires des carnivals de la région du Centre

Dans cette pratique, nous distinguons deux groupements d'acteurs : les batteries et les corps de musique. Le terme « batterie » est utilisé aussi bien dans les carnivals que dans les Marches,

décrivant dans les deux cas un regroupement de tambours<sup>16</sup>. Dans le cas des carnivals, une batterie est composée de tambours et d'une ou deux grosses caisses. L'effectif varie selon le budget que la société désire octroyer à la formation de la batterie, mais aussi selon l'endroit où l'on se trouve et selon la conception de la pratique dans laquelle les tamboueurs se trouvent. Nous approfondirons ce dernier point plus tard dans ce travail. Une batterie est sous la direction d'un chef de batterie, souvent un tamboueur reconnu pour son expérience et sa maîtrise de l'instrument. Ce dernier est sollicité par la société et négocie le nombre de tambours ainsi que les tarifs, car le tamboueur est rémunéré pour sa prestation, généralement à l'heure. Il convoque ensuite les tamboueurs et communique les horaires à l'ensemble de l'effectif. Sur le terrain, le chef joue le rôle d'intermédiaire entre la batterie, la société et la musique, c'est également lui qui déterminent le début et la fin des différentes interventions musicales<sup>17</sup>.

Dans le contexte carnavalesque, le tamboueur revêt un rôle d'une importance extrême. Le répertoire des tambours, et plus particulièrement l'avant-diner, constitue l'élément de base ; c'est autour de cet air que tout vient se greffer<sup>18</sup>. De plus, le Gille est intrinsèquement lié au tambour, ne pouvant se déplacer sans lui, du moment où il quitte son domicile jusqu'à son retour<sup>19</sup>. Ainsi, le tamboueur et le Gille entretiennent une relation intime et privilégiée. Dès l'aube, lors du ramassage, les batteries se dispersent pour aller chercher les Gilles à leur domicile et les amener au point de rassemblement. Ce moment peut être qualifié d'intime ; le tambour est reçu au sein de la famille, y donnant ses premiers coups de baguette pour ensuite, accompagné par un fifre ou une clarinette, jouer l'aubade matinale<sup>20</sup>. Après la réunion de tous les Gilles, la batterie les guide pour la remise des médailles tout en jouant l'*avant-midi*. Généralement, ces premiers moments entre Gilles et batteries se concluent avec l'arrivée des orchestres, annonçant le début du premier cortège. Les derniers instants se déroulent également entre Gilles et tamboueurs. Une fois le rondeau final terminé, les musiciens partent, laissant les Gilles avec leurs tambours. Les derniers moments se font donc « en batterie » jusqu'aux petites heures avant de regagner leur domicile. Ainsi, ces ultimes moments sont vécus, et le carnaval prend fin avec l'arrêt du tambour.

---

<sup>16</sup> Bertrand Thibaut, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, Bruxelles, Ed. Apparté, 2010, p. 97.

<sup>17</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, Jumet, Imprimerie Provinciale du Hainaut, 2001, p. 29.

<sup>18</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », trad. Marcel Sweertvaegher, dans *Revue de la société d'archéologie et des amis du musée de Binche*, 23 (2013), p. 8-11.

<sup>19</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, op. cit., p. 25-26.

<sup>20</sup> Ibid., p. 25.

*En tant que tamboureur, que ce soit dans les carnivals ou les Marches, nous sommes soumis à des horaires très exigeants. Il est vrai que notre journée commence souvent très tôt, vers 3h ou 4h du matin. Cependant, cela nous offre des moments uniques et magiques. Par exemple, arriver à l'aube chez un Gille qui nous attend avec sa famille crée une expérience particulière et des émotions profondes que d'autres participants au carnaval ne vivent pas. Ce sont des moments intimes qui se dégagent de l'aube et qui se renouvellent chaque année. Ce n'est pas seulement le matin, mais aussi les dernières heures, lorsque nous jouons en batterie et que la plupart du public est parti, que nous, les tamboueurs, partageons des moments de qualité avec les Gilles que d'autres ne connaissent pas<sup>21</sup>.*

Le deuxième groupement que l'on retrouve dans le milieu carnavalesque est la musique. La musique qualifie en effet l'ensemble des cuivres et la clarinette, qui viennent se greffer aux batteries et qui interprètent les airs de Gilles<sup>22</sup>. Certains chercheurs, comme Hubert Boone, emploient aussi les termes de fanfare et harmonie, mais dans le cas de cette pratique, nous les éviterons. En effet, ces termes supposent la présence de formations locales auxquelles les musiciens sont affiliés et agissent bénévolement. Or, en carnaval, il s'agit bien de musiciens à gage. Lorsqu'une société fait appel à une musique, un chef de musique présente un tarif horaire par musicien. La société évalue la faisabilité de cette rémunération et, si celle-ci est acceptable, le chef de musique signe un contrat. Cette rémunération, habituellement, n'est pas déclarée. Si le contrat est respecté à la fin des festivités et que les deux parties sont satisfaites, la collaboration peut se poursuivre sur plusieurs années. Certains chefs héritent de contrats de leurs prédécesseurs, qu'ils maintiennent dans le temps.

*Lorsque Jacques Stichelbaut, lui-même successeur d'Alphonse Parmentier, a décidé de prendre sa retraite en tant que chef, j'ai été sollicité en raison de mon réseau de connaissances,[...]. Je suis chef de l'orchestre depuis 33 ans et ai réussi à maintenir le contrat avec les Amis Réunis de La Louvière. L'orchestre est associé à cette société depuis 67 ans (en 2023)<sup>23</sup>.*

---

<sup>21</sup> Récit de Bertrand Minsart, tamboureur dans les marches et les carnivals, interview réalisée par Marc-Antoine Payen à Châtelet, le 4 novembre 2023.

<sup>22</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit., p. 7.

<sup>23</sup> Récit de Carl Verhofstadt, musicien et chef de musique, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 11 février 2023 à Morlanwelz. Cf. Annexe II, p. 33-36.

Le nombre de musiciens peut varier d'un lieu à un autre, mais l'effectif de la musique est généralement proportionnel au nombre de tambours. À une époque, un ratio de trois musiciens pour un tambour était mentionné<sup>24</sup>. Bien que ce rapport numérique ne soit pas strictement suivi, une cohérence entre les effectifs est toujours maintenue pour garantir un équilibre au sein de l'ensemble musical. Les musiciens ont un rôle moins intense et moins crucial que les tamboueurs. Leur participation ne couvre pas l'intégralité de la manifestation et se limite à certains moments clés.

## 2. Les répertoires des Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse :

Comme dans le milieu des carnivals, l'atmosphère musicale des Marches est composée de deux groupements d'acteurs : les batteries et les fanfares ou harmonies. Les batteries de Marches diffèrent de celles des carnivals d'un point de vue organologique, mais aussi par leur effectif. Elles sont composées de tambours et de fifres, mais pas de grosses caisses. L'effectif varie selon les mêmes facteurs que la batterie en carnaval, à savoir selon l'endroit, le budget qui lui est octroyé, mais aussi selon la conception de la pratique dans laquelle les praticiens se trouvent. Le tambour et le fifre constituent les éléments sonores primordiaux des Marches<sup>25</sup>. C'est la batterie qui marque le rythme et guide la progression de la compagnie. Les tamboueurs et les fifres, tout comme dans les carnivals, ont un rôle privilégié, participant à des moments plus intimes. Dès l'aube, ils parcourent et éveillent le village aux côtés du corps d'office. Ils sont accueillis de maison en maison jusqu'au rassemblement général de la compagnie, avec laquelle ils évoluent toute la journée jusqu'au retour. Après le retour, la batterie peut jouer seule ou accompagnée du corps d'office, offrant des moments plus informels qui varient d'une Marche à une autre<sup>26</sup>. Il est cependant noté que les tambours assurent les dernières notes, marquant la fin des festivités.

Bien que déjà évoqué précédemment, le fifre mérite d'être abordé de manière individuelle. Il est présent dans les trois pratiques étudiées, bien que son origine soit spécifique à une seule d'entre elles, à savoir, les batteries en Entre-Sambre-et-Meuse. Le fifre dans son utilisation sambro-mosane est automatiquement associé à la batterie, il n'évolue dans ce contexte qu'aux

---

<sup>24</sup> Information récoltée auprès de Geoffrey Hugé, clarinettiste originaire de la région du Centre. Musicien professionnel, il évolue également dans le milieu du Jazz. Cf. Annexe II, p. 36-42.

<sup>25</sup> Bertrand Thibaut, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, op. cit., p. 97.

<sup>26</sup> Information récoltée auprès de Bertrand Minsart, le 4 Novembre 2023. Cf. Annexe II, p. 29-33.

côtés des tambours et n'était même qu'un élément optionnel jusque dans les années cinquante<sup>27</sup>. Par son attribution à la batterie et donc aux percussions, le fifre est aliéné de sa nature d'instrument à vent mélodique. Il partage ainsi les mêmes fonctions et responsabilités que les tambours. Or, il est à noter que lorsque le contexte change ce dernier peut s'individualiser. Par exemple, lors des temps de pause, le fifre s'il le désire peut s'adonner à la pratique de l'arguèdène, adoptant alors un rôle central en tant que mélodiste, tandis que les tambours jouent un rôle d'accompagnement<sup>28</sup>. Ce dernier est souvent exécuté avec un effectif réduit, un tambour jouant la grosse caisse et l'autre la caisse claire. De plus, le fifre peut se détacher complètement de la batterie et migrer des Marches vers les carnivals. Dans ce cas, il ne participe qu'au ramassage pour interpréter l'aubade matinale.

Dans les Marches, la plupart des ensembles qui accompagnent les batteries sont des formations locales, des harmonies ou des fanfares composées de musiciens amateurs affiliés à ces structures, dont le recrutement est de plus en plus complexe<sup>29</sup>. Depuis la Seconde Guerre mondiale, certaines de ces formations locales ont disparu, amenant certaines compagnies à engager des musiciens rémunérés<sup>30</sup>. L'arguèdène, par définition, ne fait pas partie d'un répertoire officiel associé à des événements, mais bien « en marge » de ceux-ci<sup>31</sup>. Elle est donc pratiquée de manière informelle par des musiciens de fanfares et d'harmonies lors de diverses occasions et manifestations<sup>32</sup>. Les Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse constituent un terrain fertile pour la pratique de l'arguèdène. Lors des temps de pause, les musiciens s'adonnent à la pratique de l'arguèdène, tout comme le fifre dont nous avons déjà parlé<sup>33</sup>. Nous verrons plus tard que la pratique de l'arguèdène peut également s'étendre au-delà du folklore sambro-mosan.

---

<sup>27</sup> Adrien Laduron, *Les musiques des Marches Folkloriques de l'Entre-Sambre-et-Meuse : l'origine du répertoire pour tambours et fifres*, mémoire de master en musicologie, Université catholique de Louvain, 2011, p. 23.

<sup>28</sup> Géry Dumoulin, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », op. cit., p. 71.

<sup>29</sup> Bertrand Thibaut, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, op. cit., p. 98.

<sup>30</sup> Ulys Faieta, « Les fanfares et harmonies » dans *site de l'armfesm*, <https://www.armfesm.be/musique.php>, (page consultée le 22 décembre 2023).

<sup>31</sup> Géry Dumoulin, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », op. cit., p. 71.

<sup>32</sup> Ibid., p. 71.

<sup>33</sup> Ibid., p. 71.

### 3. Vers une définition générale des termes tamboureur et musicien

Les différents types d'acteurs que nous avons observés, chacun confiné dans son propre contexte, nous permettent de corroborer notre première affirmation selon laquelle chaque pratique, replacée dans son contexte folklorique spécifique, présente une catégorisation d'acteurs similaire : les tamboueurs et les musiciens. Forts de cette constatation, nous nous efforcerons d'esquisser une définition plus générale de ces deux types d'acteurs.

L'utilisation du terme « tamboureur » désigne, en effet, les tambourinaires que l'on retrouve dans ces manifestations. Il ne faut pas voir à travers cette dénomination un moyen de les aliéner de leur statut de musicien, car ils pratiquent un instrument et sont donc producteurs de musique. Ils appartiennent pleinement à une tradition musicale folklorique, où leur savoir se transmet de manière orale de génération en génération. Cette dénomination met donc en avant leur pratique rythmique et leur instrument, mais au-delà de cela, elle qualifie un personnage musical folklorique dont le savoir, transmis oralement, est issu de la tradition. Que ce soit en Marche ou en carnaval, le tambour occupe une place essentielle en tant qu'élément musical fondamental. La batterie est omniprésente dans le déroulement du folklore. Sans elle, les marcheurs ne peuvent défiler et les Gilles ne peuvent danser. Le tambour figure donc comme un aspect essentiel de ces événements folkloriques, il n'a lieu d'être qu'au sein de ces manifestations car son essence même est issue de celles-ci. Le tambour est intrinsèquement lié à son contexte folklorique, et sa définition ne se résume pas uniquement à sa composition organologique. Le tambour, sa technique et son répertoire forment un ensemble qui ne prend sens que dans la tradition car ils sont issus de celle-ci.

Le terme « musicien » désigne spécifiquement les cuivres et bois qui se joignent aux batteries. Il met en avant leur rôle de mélodistes, sans forcément impliquer une maîtrise du solfège. Comme nous le verrons, le répertoire des carnivals repose sur des modes d'exécution et de transmission orales. Ainsi, certains musiciens ont acquis leurs compétences par un apprentissage lié à ce répertoire et à ses modes d'exécution, plutôt que par un enseignement formel en musique. Ce qui distingue le musicien du tamboureur, c'est la nature même de leur instrument. Le tambour, qu'il soit de Marche ou de Gilles, est par essence un instrument purement folklorique. Son existence même est liée à un contexte spécifique, et tout le savoir qui l'entoure ne peut donc être transmis que dans ce cadre. En revanche, l'instrument du musicien n'est pas nécessairement traditionnel ou folklorique ; il peut être utilisé dans une multitude de contextes autres que ceux dans lesquels il est ici associé. Les cuivres et bois

peuvent ainsi être intégrés à d'autres ensembles et ne sont pas exclusivement ancrés dans ces traditions locales. L'instrument du musicien est donc plus universel, moins spécifique. Il n'entretient pas une relation exclusive avec les contextes folkloriques.

Cette distinction permet de renforcer davantage les notions de musiciens et de tamboueurs : le tamboueur est un personnage folklorique qui pratique un instrument folklorique. Il est essentiel au folklore auquel il appartient et n'a de raison d'être que dans ce dernier. Le musicien intervient dans le folklore, son instrument n'est pas issu de celui-ci, mais vient se greffer à l'élément de base, qui est le tambour. Le musicien n'est attaché au folklore que par le répertoire, tandis que le tamboueur est lié au folklore par son instrument et son répertoire. Chacun possède des implications folkloriques et des enjeux différents, mais ceux relatifs aux tamboueurs sont souvent plus cruciaux du fait de leur lien étroit avec l'instrument et ses traditions.

La distinction entre musicien et tamboueur est fonctionnelle plutôt que statutaire. Elle repose entièrement sur le contexte folklorique dans lequel ils évoluent. Le tamboueur n'est pas musicien, car il incarne un personnage traditionnel par son instrument, son savoir, sa pratique et ses implications, tandis que le musicien est lié à la tradition uniquement par son répertoire. Cependant, il est important de noter que cela n'empêche pas un tamboueur d'exercer en tant que musicien dans d'autres contextes, et inversement



## II. La circulation des tamboueurs

L'afflux de manifestations dans les Marches et dans les carnivals résulte d'une grande demande en matière de musique. Ainsi, les tamboueurs sont amenés à circuler de festivités en festivités dans un même contexte mais parfois aussi d'un contexte à l'autre. Certains tamboueurs sont ainsi occupés toute la saison<sup>34</sup> et même parfois au-delà. Sur base de ce constat, nous commencerons par étudier les circulations au sein de leur contexte clos afin d'identifier leurs similitudes et différences ? Ensuite, nous nous pencherons sur les circulations inter-folklore. Ces circulations sont-elles réciproques, ou non ,pourquoi ?

### 1. La circulation dans leur contexte propre : différentes esthétiques, stylistiques

Dans le Centre ainsi qu'en Entre-Sambre-et-Meuse, les événements englobent l'ensemble de ces vastes territoires. Bien que ces festivités aient une origine folklorique commune, à savoir une procession accompagnée d'une escorte armée pour les Marches et des festivités carnavalesques dont les traditions découlent du Gille de Binche pour la région du Centre, elles possèdent leurs spécificités et leurs divergences, notamment en termes de musique. Comme

---

<sup>34</sup> Saison se réfère à la période pendant laquelle l'ensemble des manifestations se déroulent. La saison des marches se tient habituellement de mai à octobre, tandis que celle des carnivals a lieu de décembre à mai.

nous le verrons, les tamboueurs, en se déplaçant à travers les manifestations, transmettent leur propre conception de ce répertoire commun qui découle de leurs origines et de leurs formations.

### 1.1 Quelques précisions organologiques

Avant tout, il est crucial de souligner que le tambour de Marche et le tambour de Gilles se distinguent du point de vue organologique. Il serait donc pertinent d'initier ce traitement par une description détaillée de chacun de ces instruments avant d'aborder différences de conception présentes dans chaque pratique.

Notre description du tambour de Marche restera succincte, se concentrant principalement sur l'illustration des différences avec le tambour de Gilles. Pour une analyse plus approfondie, nous vous recommandons d'autres ouvrages davantage axés sur l'étude du tambour de Marche<sup>35</sup>. Le tambour de Marche se compose d'un fût en laiton aux dimensions uniques : 28 centimètres de hauteur pour un diamètre de 38 centimètres. Ce fût est équipé d'un support métallique appelé « pontet », destiné à régler le timbre, avec en vis-à-vis une attache fixe permettant de fixer le timbre. Les peaux utilisées sont en peau de veau ou de chèvre, parfois également en matériau synthétique. La peau supérieure, appelée « peau de frappe », est plus épaisse que la peau inférieure, également nommée « peau de timbre ». Le timbre est constitué d'une corde fabriquée à partir de boyaux torsadés, mais peut également être synthétique. De chaque côté du tambour se trouvent les « faux cercles » et les cercles, qui servent à tendre et maintenir les peaux sur le fût. La tension des peaux est également assurée par une corde en chanvre, qui relie les deux cercles de manière continue grâce à des trous décalés du cercle inférieur au cercle supérieur. Ainsi, la corde forme onze triangles pourvus de tirants en cuir amovibles. En les faisant glisser vers le bas, les tirants rapprochent les deux cercles l'un de l'autre, permettant d'exercer une tension sur les peaux.

Le tambour de Gilles se distingue du tambour de Marche par les dimensions de son fût, qui sont plus petites et offrent plusieurs options. Trois hauteurs différentes (14, 16, et 18 cm) et trois diamètres distincts (35, 35.6, 36.3 cm) sont disponibles<sup>36</sup>. Une autre différence majeure réside dans le choix des peaux, le tambour de Gilles utilisant exclusivement des peaux synthétiques<sup>37</sup>. De plus, le timbre du tambour de Gilles est réalisé avec une corde comprenant plusieurs

---

<sup>35</sup>Adrien Laduron, op. cit., p. 37-42.

<sup>36</sup> Ces dimensions sont recueillies sur le site commercial du fabricant Michel Thys, <https://www.tambourthys.be/tambours-de-gilles/>, (page consultée le 16 septembre 2023).

<sup>37</sup> Du tambour au tambour, Interview de Josselin Lebon réalisée par Maurice d'Avoine, <https://www.youtube.com/watch?v=HRdXF3-qRqA>.

passages, soit 6 ou 8<sup>38</sup>. Sous la peau supérieure, deux élastiques sont placés pour favoriser un retour plus rapide de la peau. Ces élastiques peuvent être soit des élastiques de tension, soit des chambres à air<sup>39</sup>.

En dépit de ces différences, il est à noter que ces instruments partagent une base commune dans leur organologie, notamment le fût en laiton, les cercles en bois, et les tours de cordes servant à maintenir les cercles et les peaux sur le fût. Cependant, de nombreux éléments divergent, que ce soit au niveau des dimensions, le fût du tambour de Gilles étant plus petit que celui du tambour de Marche, ou dans le choix des peaux et du timbre. Ces éléments soulignent ainsi les différences sonores marquées entre ces deux types de tambours. La sonorité du tambour de Marche se caractérise par un timbre gras avec un son ample et beaucoup de résonance (Extrait N° 1). En revanche, le tambour de Gilles sonne bien plus sec, laissant peu ou aucune place à la résonance dans certains cas (Extrait N° 2).

## 1.2 Les écoles

Avant d’explorer les différentes perspectives, styles de jeu et configurations, il est pertinent d’aborder le concept d’« école ». Bien que sa définition puisse varier légèrement d’une pratique à l’autre, ce terme est commun aux deux. À ce jour, les pratiques du tambour de Gilles et du tambour de Marche continuent d’être transmises de manière orale, privilégiant l’apprentissage direct de maître à élève, excluant l’utilisation de la notation musicale solfégique. En d’autres termes, le professeur transmet son savoir à travers l’utilisation d’onomatopées pour symboliser les différents coups distincts: « un *ra* signifiant un coup de cinq, *fla* pour deux coups simultanés, *pa* ou (*ba*) pour un seul coup de baguette [...]. Alignées les unes à la suite des autres, ces onomatopées formeront les morceaux joués pendant la marche »<sup>40</sup>. Quoique cette description des différents coups provienne d’un ouvrage dédié au tambour de Marche, nous retrouvons la même nomenclature dans les transcriptions utilisées par les tamboueurs de carnaval<sup>41</sup>. Quelques exceptions résident bel et bien d’une pratique à l’autre. À titre d’exemple, les coups simples n’ont pas la même désignation. Dans le tambour de Gilles, les termes *pa* ou *ba* ne sont

---

<sup>38</sup> Informations recueillies sur le site commercial du fabricant Michel Thys, <https://www.tambourthys.be/tambours-de-gilles/>, (page consultée le 16 septembre 2023).

<sup>39</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, Jumet, Imprimerie Provinciale du Hainaut, 2001, p. 21.

<sup>40</sup> Bertrand Thibaut, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, op. cit., p. 101.

<sup>41</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, op. cit., p. 27

que peu ou pas utilisés ; les tamboueurs désignent ces coups par les chiffres 1 et 2, différenciant ainsi la main gauche et droite<sup>42</sup>.

La culture médiatique exerce une influence sur la transmission de ces pratiques, au point que certains jeunes tentent d'apprendre le tambour et le fifre en consultant des vidéos disponibles sur les réseaux sociaux ou d'autres plateformes de diffusion de contenu audiovisuel comme YouTube. À cela s'ajoutent des méthodes élaborées par certains tamboueurs et/ou fifres, qu'ils vendent ensuite à des personnes désireuses de s'initier à ces pratiques. Cependant, les tamboueurs sont unanimes pour affirmer que ces méthodes se révèlent plus que lacunaires, et par conséquent, totalement inappropriées. Ils soutiennent que l'apprentissage du tambour doit se faire de maître à élève. De plus, au-delà de la technique du tambour, il existe un enseignement complet concernant le rôle du tamboueur, impliquant un ensemble de règles souvent tacites à appliquer sur le terrain, ainsi que des comportements à adopter, etc. Selon eux, bien que les nouvelles technologies puissent être utilisées de manière complémentaire à cet enseignement, elles ne peuvent en aucun cas le remplacer.

*Apprendre le tambour ne se limite pas à acquérir des compétences techniques. Il s'agit d'une transmission beaucoup plus vaste qui englobe des aspects tels que la posture, les valeurs, les règles, etc. Ces éléments ne peuvent être enseignés que de maître à élève, car ils ne sont pas consignés par écrit. Ils se transmettent oralement lorsque le professeur partage son expérience et les enseignements qu'il a lui-même reçus.*

*De nos jours, il existe des méthodes d'apprentissage du tambour qui contiennent des exercices et les partitions de toutes les Marches. Ces méthodes sont présentées soit en notation musicale solfégique, soit en utilisant une notation issue du langage oral d'apprentissage, ce dernier étant destiné aux personnes qui ne savent pas lire la musique.*

*Ces manuels existent également pour l'apprentissage du tambour de Gilles. Cependant, ces méthodes déshumanisent la pratique en omettant la transmission des valeurs de maître à élève. En effet, jouer du tambour dépasse le cadre de la simple technique<sup>43</sup>.*

---

<sup>42</sup> Cf. Transcriptions de l'avant midi, p. 46-51.

<sup>43</sup> Récit de Jean-Louis Volland, Tamboueur et musicien (sousaphone) dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen le 5 octobre 2023. Cf. Annexe II, p. 13-19.

*Lors des cours, il y a un apprentissage qui se déroule de manière concomitante à l'apprentissage proprement dit du tambour. Le professeur transmet à son élève un ensemble de valeurs et de règles qui font intégralement partie de l'identité du tamboureur. Cette formation se poursuit également au moment des premiers pas sur le terrain, lorsque l'élève suit ou est positionné par son maître au sein d'une batterie<sup>44</sup>.*

Selon nos témoignages, l'enseignement du tambour d'une pratique à l'autre se déroule comme suit : lorsqu'un jeune manifeste le désir d'apprendre le tambour, il se tourne vers un tamboureur qualifié et reconnu par ses pairs pour lui transmettre son savoir. Ce savoir est lui-même hérité d'un ancien, perpétuant ainsi les conceptions et les styles dans la pratique. Lorsque l'école dans le domaine du tambour est évoquée, il est question non seulement de l'apprentissage, mais aussi de son origine et de ce qu'elle implique en termes de style, de jeu, de montage, etc. Ainsi, les régions définissent le tamboureur et sa manière de faire résonner son tambour.

Le lien entre maître et élève, que ce soit dans l'une ou l'autre pratique, revêt une importance cruciale lors du recrutement. En effet, l'entrée dans une batterie est souvent complexe, et la recommandation joue un rôle clé pour y parvenir<sup>45</sup>. Ainsi, un jeune musicien formé par un professeur influent et respecté a davantage de chances de se connecter avec les tambourinaires déjà en place au sein des différentes batteries. Le professeur recommandera alors son élève, facilitant ainsi son intégration. Le jeune tamboureur ne commence que rarement en étant pleinement intégré ; il est souvent amené à faire ses preuves notamment par des remplacements. Dans le contexte du tambour de Gilles, les jeunes commencent à jouer lors des ramassages. Lorsqu'un effectif supplémentaire est requis pour rassembler rapidement tous les Gilles, ces prestations plus courtes servent non seulement d'entraînement, mais également de vitrine pour les jeunes tambourinaires qui seront ensuite reconnus et pourront alors prétendre à jouer dans une batterie<sup>46</sup>.

Dans les Marches, le terme « école » se réfère donc à une compagnie de marcheurs ou à un professeur mais surtout à son origine<sup>47</sup>. Un exemple notable serait les deux conceptions distinctes propres à la ville de Florennes et à celle de Walcourt/Thy-le-Château, chacune ayant

---

<sup>44</sup> Récit d'Eric Debources, tamboureur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 octobre 2023. Cf. Annexe II, p. 20-28.

<sup>45</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, op. cit., p. 28.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 115.

sa propre approche de la pratique. Les tamboueurs issus de l'école de Florennes, portée notamment par Robert Guyaux, adoptent une conception du son du tambour plus sec, avec un montage plus serré, tandis que ceux de l'école de Walcourt/Thy-le-Château accordent leurs tambours plus lâches, produisant une sonorité plus grasse<sup>48</sup>.

Pour le fifre, nous observons également différentes écoles, chacune portant son propre style de jeu. Cependant, à la différence du tambour, deux types d'enseignement coexistent de nos jours et influent considérablement sur les variantes de stylistique. Ces différents types d'enseignement usent de l'écriture cependant le premier accorde une place plus importante à l'oralité. La première approche repose donc sur la méthode « des trous bouchés », qui présente les six trous du fifre. Les trous noircis représentent les trous bouchés et les blancs ceux ouverts<sup>49</sup>. Cette méthode de notation consiste essentiellement en un support mnémotechnique ; dépourvue de rythme, elle induit un apprentissage reposant également sur l'oreille. Ainsi, après une première étape basée sur l'écrit, l'élève se place dans l'oralité en s'imprégnant du jeu de son maître. Une fois assimilé, il adapte et personnifie son jeu. La seconde méthode, introduite par Octave Guyaux et Maurice Dumont dans les années cinquante et soixante, repose sur l'utilisation de partitions, se détachant ainsi davantage de l'enseignement oral et traditionnel. Ainsi, les écoles Dumont et Guyaux contribuent à l'uniformisation des chants<sup>50</sup>. Effectivement, l'introduction des partitions musicales se révèle être un outil particulièrement efficace tant pour l'enseignement que pour la préservation du répertoire. Néanmoins, l'utilisation des partitions marque la fin de l'approche traditionnelle d'apprentissage, dans laquelle chacun améliore et embellit à sa manière le thème transmis par voie orale<sup>51</sup>. En ce qui concerne les variations de style dans le jeu du fifre, un exemple réside dans le fait qu'Octave Guyaux a intégré à son enseignement des doubles et triples coups de langue<sup>52</sup>, caractéristiques de l'école de Florennes. Cette particularité la distingue de l'école thudinienne, qui n'utilise pas de coups de langue mais préfère les trilles sur certaines notes.

Dans les carnivals, comme nous le verrons, la diversité dans la pratique est nettement plus prononcée. Les différents styles de jeu proviennent, tout comme dans les Marches, des écoles et de leur origine. Le terme « école » fait référence ici à une batterie, un professeur, mais

---

<sup>48</sup> Information récoltée auprès d'Eric et Lucas Debources. Cf. Annexe II, p. 20-28.

<sup>49</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 118.

<sup>50</sup> Bertrand Thibaut, En Marches, op. cit., p. 102,103.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> La technique de double (ta-ka) et triple coups de langue (ta-ta-ka) chez les instruments à vent permet de jouer rapidement et avec précision en alternant différentes syllabes pour une articulation claire et rapide.

également à un enseignement davantage institutionnalisé. Ces écoles sont créées par des tamboueurs qui, avec une équipe, enseignent à des groupes d'élèves regroupés par niveau. Parmi ces écoles, nous pouvons citer l'école Canart, Brulez, André, etc., qui sont qualifiées du nom des personnes qui les ont fondées : Pol Canart, Steve Burlez et Christophe André. Ces écoles véhiculent et transmettent leur propre style de jeu, tout comme le ferait un professeur, à la différence que le nombre d'élèves qu'elles forment est beaucoup plus conséquent. Ces écoles de type plus institutionnalisé sont souvent sujettes à controverse. Ce n'est pas l'enseignement qui est critiqué ; au contraire, les tamboueurs reconnaissent souvent les qualités des tamboueurs qui sortent de ces écoles. De manière générale, les tamboueurs émettent des inquiétudes concernant l'avenir des élèves de ces grandes écoles. Comme nous l'avons précisé, le rôle d'un maître de tambour est de placer son élève par la suite. Un professeur qui forme donc des dizaines d'élèves par an ne peut promettre un avenir certain.

Le terme « école » désigne donc l'origine de l'enseignement ainsi que le style de jeu qui en découle. Le terme « jouage » est utilisé sur le terrain pour désigner l'esthétique ou le style de jeu spécifique à une école. Que ce soit dans le tambour de Gilles ou de Marche, plusieurs styles de jeu différents coexistent, ce que nous tenterons de démontrer dans les points suivants.

### 1.3 Dans le tambour de Gilles

Dans la région du Centre, de nombreuses localités ont leur propre carnaval. L'adoption du « Gille » et d'autres coutumes spécifiques à Binche aurait commencé à la fin du 19e siècle pour ensuite s'ancrer solidement en 1914. Par la suite, chaque commune a développé ses caractéristiques distinctes et ses divergences par rapport au carnaval de Binche. En plus du Gille, le répertoire musical est également emprunté à la cité binchoise, rythmant ainsi la danse des sociétés de chaque communes<sup>53</sup>. Tout au long de la saison, les tamboueurs sont donc amenés à évoluer au sein des différentes localités de cette région.

Selon les témoignages, l'origine du tambour et de son jeu remonte aux familles binchoises. Steve Brulez, descendant d'une de ces familles, explique qu'à l'époque, chaque batterie à Binche correspondait à une famille de tamboueurs possédant son propre montage et style de jeu particulier. À l'heure actuelle, il reste certains descendants de ces grandes familles, mais elles ne forment plus de batteries complètes. Dresser l'historique complet des différentes

---

<sup>53</sup> Emilie Botteldoorn et Sabine Maiseler, « Les carnivals de la région de Centre : le phénomène du Gille », *Connaître la Wallonie*, <https://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/carnavals-de-la-region-du-centre-le-phenomene-du-gille#.Y8GM-f6g9PY>, (page consultée le 13 janvier 2023).

batteries serait périlleux et délicat, et n'a pas lieu d'être dans ce travail. Cependant, cette explication permet de comprendre qu'une diversité de pratiques existait déjà dans la ville de Binche. À l'heure actuelle, la pratique du tambour est extrêmement diversifiée. Comme nous l'avons déjà précisé, les tamboueurs, en fonction de leurs origines ou de leur apprentissage, ont des façons différentes de pratiquer le tambour de Gilles.

*Quand j'ai commencé, il existait des batteries bien connues, notamment les Brulez, les Clara, les Houssières, les Gamins, et les P'tits Côtés à Binche. Chacune de ces batteries binchoises avait ses montages et styles de jeu particuliers. Certains utilisaient des peaux de frappe plus épaisses, ce qui leur conférait un son plus sec. Au début, il faut se rappeler que chaque batterie de société correspondait à une famille ayant son propre style de jeu. Avec le temps, cette diversité s'est maintenue, bien que peut-être de manière moins marquée. C'est justement dans cette diversité que réside la beauté de la pratique du tambour. Parmi les 15 sociétés de Binche, on trouve au moins 5 à 6 styles de jeu différents<sup>54</sup>.*

Au-delà de la diversité propre aux batteries binchoises une autre diversification s'ajoute et celle-ci s'explique davantage par une évolution du jeu de tambour, avec une tendance primordiale qui se dessine : jouer à une vitesse et une intensité accrues. Cette tendance se manifeste également dans le jeu de la caisse : plus le batteur frappe fort, plus les tambourinaires intensifient leur jeu<sup>55</sup>.

L'introduction du matériau synthétique a exercé une influence significative sur les modes de jeu, car, entre autres, les peaux synthétiques offrent un rebond plus facile de la baguette. À l'époque, les tambours de Gilles étaient traditionnellement montés avec des peaux de veau. Le passage du naturel au synthétique s'explique par la nécessité de répondre aux conditions atmosphériques spécifiques aux carnivals et à leurs conséquences<sup>56</sup>. Les peaux synthétiques se révèlent être bien plus résistantes et efficaces en cas d'intempéries. Les archives audiovisuelles de la Sonuma le démontrent parfaitement. Un changement significatif s'est opéré à la fin des années soixante et au début des années septante avec l'introduction des peaux synthétiques dans

---

<sup>54</sup> Récit de Steve Brulez, tamboureur de carnaval issu d'une lignée binchoise, il est également à la tête d'une école de tambour réputée dans la région. Interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 12 octobre 2023. Cf. Annexe II, p. 8-12.

<sup>55</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, op. cit., p. 37.

<sup>56</sup> Ibid., p. 22.

les batteries<sup>57</sup>. Josselin Lebon affirme que la transition vers les matériaux synthétiques a eu lieu dès 1965, et ceux-ci ont ensuite connu une large diffusion dans les années qui ont suivi<sup>58</sup>. Cette évolution a été accompagnée d'un battage nettement différent, caractérisé par un rythme plus nerveux et rapide, en contraste avec l'approche précédente, plus lente et décomposée<sup>59</sup>.

Les différents jouages que nous retrouvons à l'heure actuelle reposent sur trois variantes : le montage du tambour, la séquence des coups et la cadence<sup>60</sup>. En ce qui concerne le montage du tambour, les variations portent sur l'épaisseur des peaux et la tension qui sera exercée sur celles-ci<sup>61</sup>. Ainsi, différentes tailles de peaux de frappe et de peaux de timbres, exprimées en millimètres, sont utilisées. Trois montages courants sont notés de la manière suivante (peau de frappe en mm/peau de timbre en mm) : 3/1<sup>62</sup>, 4/1, 4/2, 5/3, le montage 5/3 étant de moins en moins courant car considéré comme excessif. Sur chacun de ces montages, une tension plus ou moins forte est exercée sur les peaux, sachant que plus la peau est épaisse, plus elle peut supporter de tension sans se fendre. Ainsi, les montages en 3/1 en 4/1 sans trop de tension produiront un son de tambour plus gras, demandant un style de jeu plus décomposé, tandis qu'un montage en 4/2 plus tendu donnera un son beaucoup plus sec, exigeant un jeu plus rigoureux et serré. Outre les peaux et leur tension, certaines tailles et diamètres de fûts seront sélectionnées en fonction des préférences relatives à la sonorité du tambour.

La principale différence réside dans l'épaisseur de la peau de timbre. La peau de frappe reste généralement la même, à 4 mm. Parfois, une peau de frappe de 3 mm peut être utilisée, surtout pour les enfants. Le montage en 4/1 produit un son plus ample et uniforme, tandis que le 4/2 permet une plus grande tension des peaux et nécessite donc une approche plus vigoureuse. Chacun a sa préférence en fonction de son style de jeu. Les batteries de La Louvière tendent à jouer en 4/2, tandis qu'à Binche, le 4/1 est plus courant. Les batteries

---

<sup>57</sup> « Les tambours de Binche (1962) » dans SONUMA, <https://www.sonuma.be/archive/les-tambours-de-binche>, (page consultée le 12 janvier 2022).

« Le gille de Binche (1969) » dans SONUMA, <https://www.sonuma.be/archive/tv-scolaire-du-14031969>, (page consultée le 13 janvier 2022).

« Des homes des masques, une ville (1978) » dans SONUMA, <https://www.sonuma.be/archive/w-comme-wallonie-du-07021978>, (page consultée le 12 janvier 2022).

<sup>58</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, Jumet, Imprimerie Provinciale du Hainaut, 2001, p. 20.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>60</sup> Cadence : terme utilisé sur le terrain signifiant la vitesse de jeu.

<sup>61</sup> Information récoltée auprès de Danny Piète et Larry Dubois. Cf. Annexes II, p. 1-4, p. 5-8.

<sup>62</sup> Ce montage se révèle assez rare et découle surtout de l'école Brulez

Baudelet et Indépendants de La Louvière utilisent le montage en 4/1. Les différences de montage contribuent à la diversité musicale<sup>63</sup>.

La séquence des coups peut être plus ou moins complexe selon le style de jeu, et la cadence est également susceptible de varier. Concernant la complexité des jouages, nous aborderons cela de manière plus détaillée lorsque nous traiterons de l'*avant-midi*. La cadence et l'intensité sonore sont tributaires du montage de tambour. Une batterie jouant avec des tambours très serrés aura un rendu sonore plus puissant avec une cadence fortement élevée. Il convient également de noter que la cadence peut varier au sein de montages de tambour relativement similaires. Par exemple, la batterie de la société royale des Indépendants et celle de la société royale des Récalcitrants à Binche possèdent des cadences très différenciées. La première présente un jeu rapide et enlevé tandis que la seconde adopte un jeu plus lent et marqué. Les montages ne sont certes pas identiques mais ils s'inscrivent dans un même esthétique.

L'accordage de la caisse varie énormément selon les batteries et l'esthétique dans laquelle elle se trouve. Comme pour le tambour, les deux types de peaux sont utilisés : naturelle et synthétique, bien que la peau naturelle prime généralement. La tension est également extrêmement variable et s'accorde souvent avec le rendu global d'une batterie. En général, une caisse pas trop serrée s'accorde avec une batterie jouant grand avec des montages pas trop serrés. À l'inverse, une caisse très serrée se mariera avec une batterie jouant sec et serré.

Deux types de mailloches sont également utilisés, celles qui se terminent par une boule en bois ou en feutre. Le bois produira un son plus sec, claquant et puissant, tandis que le feutre apportera beaucoup plus de résonance mais nécessitera une frappe bien plus puissante<sup>64</sup>. La puissance est également un aspect caractéristique du jeu de caisse, et certains batteurs en font leur qualité première, tandis que d'autres privilégient un jeu plus en finesse, ornant ainsi leur jeu de nuances et d'accents<sup>65</sup>. Certains déplorent la tendance à jouer fort, que ce soit pour les tamboueurs ou les batteurs. Les partisans de cette intensification mettent en avant le fait que les batteries doivent assurer le jeu pour des sociétés de Gilles toujours plus nombreuses<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Récit de Larry Dubois, tamboueur et chef de batterie en carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le lundi 25 septembre 2023. Cf. Annexe II, p. 5-8.

<sup>64</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, op. cit., p. 32.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>66</sup> *Ibid.*

Cette montée en puissance est également notable lorsqu'il s'agit des musiciens « de bouches » qui se joignent aux batteries. Une batterie jouant à un rythme élevé avec une intensité sonore extrême impose un mode de jeu plus exigeant aux souffleurs qui doivent se conformer aux exigences de ce type de jeu. Le volume sonore atteint son paroxysme lors des croisements ; lorsque deux sociétés se croisent, elles s'immobilisent et jouent le plus fort possible sans faiblir pour « mettre dedans » l'autre. Ces batailles musicales sont grandement appréciées par le public et les Gilles<sup>67</sup>. Les musiciens de Carl Verhofstadt affirment adopter un mode de jeu extrêmement différent lorsqu'ils jouent avec la batterie des Incorruptibles à Binche, par rapport à celle des Amis réunis de La Louvière. La batterie de La Louvière leur impose un mode de jeu beaucoup plus puissant et rapide.

Au-delà du tamboureur, les batteries s'inscrivent également dans une approche particulière de la pratique. En effet, au sein d'une batterie, il est essentiel que tous les tambours produisent le même son pour créer une harmonie collective. Ceci est d'autant plus crucial dans le contexte des carnivals, où, contrairement aux Marches, un tamboureur est amené à participer à divers événements avec la même batterie. À moins d'exceptions, le chef de batterie signe plusieurs contrats avec différentes sociétés pour des festivités variées. Ainsi, de week-ends en week-ends, la batterie se présente avec un effectif de base, auquel s'ajoutent ou se retirent des membres en fonction de diverses considérations : les besoins spécifiques de la société, la disponibilité des tamboueurs pour une manifestation donnée, etc. Par conséquent, en assistant aux carnivals de Binche, La Louvière, Chapelle-lez-Herlaimont, etc., nous découvrons des batteries aux modes de jeu et aux sonorités relativement distincts. Chaque tamboureur s'inscrit donc dans une conception en fonction de sa formation, c'est-à-dire de son école ou de la personne avec qui il a appris, mais aussi en fonction de la batterie avec laquelle il évolue au cours de la saison.

*Le style de jeu que je transmets à mes élèves est très complexe et technique. Par conséquent, les élèves qui sortent de mon école n'ont généralement aucune difficulté à s'intégrer dans d'autres batteries qui utilisent un style différent<sup>68</sup>.*

---

<sup>67</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, op. cit., p. 32-33.

<sup>68</sup> Récit de Steve Brulez, tamboureur de carnaval issu d'une lignée binchoise, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 12 octobre 2023.

#### 1.4 Dans le tambour de Marche

La saison des Marches en Entre-Sambre-et-Meuse voit éclore une multitude d'événements de mai à octobre. Tout comme pour les carnivals, les tamboueurs des Marches sont amenés à participer à ces festivités, indépendamment de leur lieu d'origine. Ainsi, ils parcourent le territoire en partageant et diffusant leur pratique. Tout comme dans le tambour de Gilles, nous observons une diversité dans la pratique du tambour de Marche, bien que cette diversité soit moins marquée. La principale différence réside dans le montage du tambour, avec des nuances techniques et des variations de vitesse relativement moins prononcées. En ce qui concerne le montage lors des Marches, deux types de peaux sont utilisés : naturelles et synthétiques. Pour la plupart des tamboueurs, le choix des peaux dépend des conditions météorologiques, privilégiant la qualité sonore du tambour. Ainsi, lorsqu'ils utilisent des peaux synthétiques, ils effectuent les ajustements nécessaires pour se rapprocher au mieux du son d'un tambour naturel. Certains tamboueurs refusent catégoriquement l'utilisation du synthétique, mais selon Eric et Lucas Debources<sup>69</sup>, un tambour synthétique bien monté peut produire un son aussi excellent, qu'il soit « gras » ou « sec ».

*Nous avons eu un désaccord au sein du jury de l'épreuve du passage de képi<sup>70</sup>. Un ancien tamboueur a critiqué le fait que nous montions nos tambours en synthétique dans la batterie des Flaches<sup>71</sup>, en prétendant que notre batterie sonnait comme une batterie de cavalcade. Cependant, il se trompait, car les conditions météorologiques lors de la dernière Pentecôte ont permis à l'ensemble de la batterie de jouer sur des tambours entièrement montés en peaux naturelles<sup>72</sup>.*

---

<sup>69</sup> Eric et Lucas Debources, père et fils, sont deux personnalités très reconnues dans le milieu musical folklorique. Eric excelle en tant que tamboueur, tant dans les marches que dans les carnivals. Il occupe notamment le poste de chef de batterie au sein de la compagnie des Flaches lors du tour Saint-Rolende de Gerpennes. Lucas suit également les pas de son père en tant que tamboueur. Il est également percussionniste et joue de l'euphonium. De plus, il est titulaire d'un master en percussion à l'IMEP. Cf. Annexe II, p. 20-28.

<sup>70</sup> Dans les années 1970, confrontée à une pénurie de tamboueur, l'association des marches folkloriques de l'Entre-Sambre-et-Meuse a pris l'initiative de former des jeunes. Elle a mis en place une épreuve visant à les mettre en avant, tant dans les pages de leur bulletin que par la remise de leur premier képi. L'obtention du képi sert généralement de porte d'entrée au monde du tambour et facilite l'accès à certaines batteries. Eric Debources assume actuellement la présidence du jury de cette épreuve.

<sup>71</sup> Les Flaches : village de l'entité de Gerpennes représentant une compagnie lors du tour Sainte Rolende de la même ville.

<sup>72</sup> Récit d'Eric Debources, tamboueur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 octobre 2023. Cf. Annexe II, p. 20-28.

Ce sont précisément les qualificatifs « gras » et « sec » qui représentent les deux principales conceptions du tambour de Marche. Ces deux types de sonorités découlent de deux montages différents coexistants dans le folklore sambro-mosan, et ces configurations résultent de l'origine de l'apprentissage, c'est-à-dire de l'école et du professeur. Étant donné les options plus limitées en termes de montage du tambour de Marche, avec une taille et un diamètre de fût uniques, ainsi qu'un choix restreint entre une seule sorte de peau naturelle ou son équivalent synthétique, la sonorité du tambour ne peut être altérée que par son accordage. Cela dépend donc de la tension exercée sur les peaux et le timbre. Un tambour accordé de manière lâche produira un son plus gras, tandis qu'un tambour accordé de manière plus serrée émettra un son plus sec.

On peut aussi retrouver différentes stylistiques dans le jeu du fifre. A l'origine le fifre jouait seul dans la batterie et était donc très libre dans son chant, ajoutant des fantaisies et variations. Ensuite, le nombre des tambours dans les batteries grandissant, le nombre de fifres au sein d'une batterie peut aller jusque quatre, les fifres ont donc été forcés d'uniformiser leur jeu. Le jeu des fifres suit aussi différentes stylistiques qui découlent des différentes régions et écoles.

### 1.5 Redoubler/Rouler

Ces deux termes illustrent un phénomène commun à ces pratiques, bien que la dénomination diffère d'une pratique à l'autre. Le terme « redoubler » s'apparente à la pratique du tambour de Marche, tandis que « rouler » correspond à celle du tambour de Gilles. Il est important de prendre le temps d'expliquer ces termes, car nous les utiliserons à plusieurs reprises au cours de ce travail. Dans chaque pratique, lorsque le tambour redouble ou roule, il remplit les silences par des coups réalisés très rapidement. Ainsi, chaque tamboureur, à son tour, est amené à réaliser cet exercice. Tous les tamboueurs aiment s'adonner à cette tâche car cela leur permet de se mettre en avant en déployant toute leur virtuosité.

*Redoubler et rouler se font dans un même état d'esprit, à savoir l'accompagnement. Quand il s'agit de faire l'un ou l'autre, il faut certes développer toute sa technique à travers une série de coups plus complexes, mais cela ne peut se faire au détriment du reste de l'ensemble. On reproche souvent aux jeunes, aussi bien dans les Marches que dans les carnivals, de redoubler tellement fort qu'ils couvrent l'ensemble plutôt que de l'accompagner. Que ce soit dans une pratique ou l'autre, le doublage et le*

*roulement doivent se construire en fonction du battement de la caisse, des autres tambours ou de la musique*<sup>73</sup>.

Le doublage et le roulage ne peuvent se faire n'importe quand; certains moments sont propices à cet exercice, d'autres ne le sont absolument pas. Pour les tambour de Gilles, il est à noter que les passages de roulage ainsi que leur intensité diffèrent d'une batterie à l'autre en fonction de la conception de la pratique dans laquelle ils se placent. Dans le tambour de Marche, les moments propices au doublage sont communs à toutes les batteries.

#### 1.6 Une diversité plus marquée dans le tambour de Gilles, pourquoi ?

L'observation de ces deux pratiques met en évidence de nombreuses similitudes, que ce soit dans leur fonctionnement ou dans le vocabulaire qu'elles utilisent. Bien que considérées uniquement dans leur contexte respectif, une étude groupée démontre qu'elles ne sont pourtant pas si éloignées. Cependant, des différences peuvent survenir. Une diversité, en termes de jeu, existe aussi bien dans le tambour de Gilles que dans le tambour de Marche. Néanmoins, cette diversité est plus marquée dans le milieu carnavalesque. Cette section s'efforcera donc d'explorer les éléments responsables de ces variations.

Nous l'avons déjà abordé. Les différents styles de jeu, découlant des familles qui composaient jadis les batteries binchoises, révèlent une diversité marquée à l'intérieur même de la ville de Binche. Au-delà de cela, l'introduction du synthétique a entraîné une évolution du jeu du tambour, accompagnée de la diversification des montages, favorisant ainsi la diversité au sein de la pratique. À une époque où toutes les batteries de carnaval utilisaient des peaux naturelles, le rendu sonore était probablement moins différencié d'une batterie à l'autre. En effet, la fragilité des peaux naturelles limitait les options de montage. De plus, les conditions météorologiques avaient une influence majeure sur les peaux naturelles. En revanche, les peaux synthétiques offrent une diversité de montages et conservent la sonorité, quelle que soit la météo. Par conséquent, il est plausible que les tambours de Gilles d'autrefois sonnaient de manière assez similaire en raison des conditions hivernales des carnivals. Il est donc évident que la variété de montages se marque davantage à l'heure actuelle.

---

<sup>73</sup> Récit de Bertrand Minsart, tamboureur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 4 novembre 2023.

L'évolution technologique a donc permis de diversifier davantage la pratique en termes de montage et de jeu. Le matériau synthétique, en facilitant le jeu, a entraîné une tendance marquée à accroître la cadence, parfois jusqu'à un niveau excessif. Binche et ses volontés conservatrices tentent de freiner cette évolution entre autre engendrée par l'introduction du synthétique en témoigne le compte rendu de la commission concernant le jeu des tambour de 1985<sup>74</sup>.

En 1983, l'Association pour la défense du folklore Binchois a sollicité un subside du Conseil Supérieur des Arts et traditions populaires pour créer une école de tambours à Binche. Cette demande était motivée par l'observation d'une altération du jeu des batteries et de la danse du Gille, influencée par des facteurs externes, notamment le vieillissement des tamboueurs locaux et l'émergence d'une nouvelle génération adoptant des styles différents. Deux styles de jeu ont été distingués, le style traditionnel de Binche et le style altéré des tamboueurs des localités voisines. La demande de subside visait à financer une école où des tamboueurs qualifiés transmettraient la tradition aux jeunes, une pratique jusque-là transmise au sein des familles de tambours. Une tentative de notation sur partition a également été entreprise par trois chefs de musique, mais la plupart des tamboueurs n'étaient pas lecteurs, limitant son efficacité. En septembre 1985, une commission a été réunie à Binche pour discuter de la situation. Bien que compréhensive, la commission a jugé irréaliste la somme avancée dans la demande de subside et a remis en question l'efficacité de la solution proposée. Elle a souligné que la transmission rémunérée d'un savoir traditionnel pourrait nuire à son caractère authentique. D'autres solutions ont été envisagées, notamment la production et la diffusion d'enregistrements audio, la réalisation d'un film pour étudier la technique du battement, et la publication de partitions développées par les chefs de musique, malgré le défi lié au fait que la plupart des tamboueurs ne sont pas lecteurs.

Cet exemple met en évidence une opposition entre deux styles distincts. D'un côté, nous trouvons le style qualifié de traditionnel, et de l'autre, le style altéré, dans lequel il est reproché aux tamboueurs de « rouler à tout moment selon leur fantaisie ». Bernard Glotz<sup>75</sup> atteste que la pratique du roulement découle de la transition des tambours vers le synthétique. En effet, rouler sur un tambour équipé de peaux naturelles s'avère extrêmement fatigant pour le tamboueur, tandis que le rebond aisé des peaux synthétiques permet de réaliser des roulements

---

<sup>74</sup> Pierre-Jean Foulon, Roger Golars, Françoise Lempereur, *Compte rendu de la commission chargée d'examiner la demande de subside émanant de l'Association pour la défense du Folklore binchois*, Binche, 11 septembre 1985, archive du Musée international du Carnaval et du Masque de Binche.

<sup>75</sup> Fils de Samuël Glotz, folkloriste et fondateur du Musée international du carnaval et du masque de Binche.

de manière plus facile<sup>76</sup>. Cet exemple démontre ainsi comment de nouveaux moyens techniques introduits par l'évolution ont modifié la pratique du tambour, renforçant ainsi la diversité au sein de cette discipline. Au-delà de cette diversité, nous observons également une opposition entre des styles revendiquant une approche davantage traditionnelle et d'autres adoptant des perspectives plus modernes. Les conservateurs privilégieront un montage en 4/1 voire 3/1, se rapprochant ainsi de l'ancien montage naturel. En revanche, les tamboueurs adhérant à une conception plus moderne de la pratique préféreront un montage en 4/2, très serré, voire opteront pour un montage en 5/3, bien que ce dernier soit généralement considéré comme excessif par de nombreux tamboueurs.

La majorité des batteries à Binche adopte une conception relativement conservatrice de la pratique. Nous constatons une diversification plus marquée dans les autres carnivals de la région du Centre. Il est intéressant de noter qu'à mesure que l'on s'éloigne de Binche, la tendance s'oriente davantage vers des batteries présentant un style de jeu et un montage plus modernes. Le Laetare de La Louvière, par exemple, rassemble davantage de batteries avec des montages en 4/2 très serré voir en 5/3. Ces batteries possèdent un style de jeu bien plus puissant avec des coups et roulement plus serré.

*À La Louvière, la plupart des batteries utilisent un montage assez distinct de celui de Binche, bien que des exceptions existent. Lors du Laetare à La Louvière, les batteries sont plus nombreuses en termes d'effectifs et jouent souvent avec deux caisses. Cela s'observe également au sein des musiques. Une batterie à La Louvière peut compter jusqu'à 12 tambours avec deux caisses, tandis qu'à Binche, nous atteignons un maximum de 8 tambours avec une seule caisse. À mon avis, plus on s'éloigne du centre de Binche, plus les batteries adoptent une diversité telle que parfois, cela ressemble à peine à l'air de Gilles traditionnel<sup>77</sup>.*

Un autre facteur responsable de cette diversité repose sur la composition des batteries. En effet, la plupart des batteries, à quelques exceptions près, conservent un ensemble de tamboueurs constant. Cela signifie qu'un tamboueur participe aux diverses manifestations avec la même

---

<sup>76</sup> Propos recueillis auprès de Bernard Glotz lors de la conférence qui a suivi la projection du film *Le carnaval de Binche 1950*, organisée à l'occasion du 125<sup>e</sup> anniversaire de la Société Royale Les Récalcitrants de Binche, le 24 janvier 2024.

<sup>77</sup> Récit de Steve Brulez, tamboueur de carnaval issu d'une lignée binchoise, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 12 octobre 2023.

batterie, ce qui forge son jeu selon le style de cette dernière. Il est ardu pour un tamboureur de s'adapter rapidement à une batterie étrangère, nécessitant un certain temps d'adaptation voire quelques répétitions. Ainsi, le maintien d'un effectif constant au sein des batteries carnavalesques contribue à préserver leur style de jeu distinctif.

*Il est important de noter que les styles de jeu, tels que celui des Brulez, se font de plus en plus rares. Cette spécificité dans le jeu est fortement marquée, car l'effectif des batteries est plus stable dans les carnivals. Par exemple, la batterie des Brulez conserve son style, car ils jouent presque exclusivement avec des personnes maîtrisant ce style de jeu.*

*Pour ma part, je ne joue en carnaval qu'avec deux batteries, les Minsart et les Cuvelé, bien que maintenant ce soit Vincent Voland qui soit le chef de batterie. Entre ces batteries, le montage de tambour et le style de jeu sont similaires, avec seulement des différences infimes<sup>78</sup>.*

Dans le contexte des Marches, la diversité est moins prononcée en raison de l'existence de seulement deux types de peaux : le naturel et le synthétique. Il est important de souligner que les peaux synthétiques visent à reproduire le son naturel, de sorte que la différence de sonorité et de sensation pour le tamboureur n'est pas très marquée. Ainsi, deux tendances principales sont recensées dans la pratique : les tambours produisant un son gras et ceux produisant un son sec. Étant donné que le ressenti est relativement similaire du gras au sec, ou du naturel au synthétique, le jeu des tamboueurs reste cohérent d'une tendance à l'autre, à quelques variations près pour certains coups spécifiques d'une batterie à l'autre. Il est ainsi assez aisé pour un tamboureur de s'intégrer dans une batterie adoptant un style de jeu différent du sien. Par ailleurs, il convient de noter que les batteries dans les Marches présentent une plus grande hétérogénéité dans leur composition.

## 2. Les mouvances inter-folkloriques des tamboueurs

Après avoir examiné la mobilité des tamboueurs dans leur propre contexte, nous pouvons maintenant explorer les déplacements inter-folkloriques. Selon nos témoignages, les éléments fondamentaux du tambour de Marche et du tambour de Gilles sont partagés entre ces deux pratiques, ces éléments fondamentaux se référant à la technique de base de l'instrument,

---

<sup>78</sup> Récit d'Eric Debources, tamboureur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 octobre 2023.

notamment l'exercice du *papa-maman* et les différents coups tels que *fla*, *ra de cinq*, etc. Cependant, pour tout le reste, les distinctions deviennent évidentes, notamment en ce qui concerne les structures, la manipulation des baguettes et les sensations associées au jeu du tambour. La technique de base commune permet ainsi à un tamboureur d'une pratique de migrer vers l'autre.

*Mon initiation au monde du tambour n'a pas suivi le schéma classique. En réalité, mon grand-père, lui-même un tamboureur doublé d'un musicien capable de lire une partition, a décidé de m'enseigner le tambour de manière plus générale. Il souhaitait que je maîtrise les bases des différents coups et de leurs combinaisons, me préparant ainsi à jouer à la fois du tambour de Marche et du tambour de Gilles.*

*Pour m'instruire, mon grand-père s'est basé sur une méthode que malheureusement je ne possède plus. Cette méthode couvrait les rudiments du tambour; enseignant comment positionner l'instrument, les divers coups, et leurs séquences. Une fois ces bases assimilées, il devenait possible de les adapter au style propre à la pratique du tambour de Marche ou de Gilles.*

*En somme, j'ai acquis une technique fondamentale commune aux deux formes de tambour sans m'enfermer dans une seule d'entre elles. Je suis conscient que mon apprentissage diffère considérablement de celui des autres tamboueurs<sup>79</sup>.*

## 2.1 Une circulation à sens unique

Au cours des différents entretiens, un aspect inattendu a émergé : la circulation inter-folklorique des tamboueurs n'est pas entièrement réciproque. Nous avons facilement rencontré des tamboueurs des Marches ayant migrés vers le milieu carnavalesque, mais l'inverse s'est avéré beaucoup plus difficile, voire impossible. Lorsque nous leur avons posé la question de savoir s'ils connaissaient des tambourinaires qui avaient migré des carnivals vers les Marches, la quasi-totalité du panel nous a répondu par la négative, avec un seul nom qui est ressorti. Il est également à noter que les tamboueurs issus des Marches qui pratiquent le tambour de Gilles représentent une faible partie des tamboueurs de carnaval. Cependant ce phénomène existe et

---

<sup>79</sup>Récit de Bertrand Minsart, tamboureur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 4 novembre 2023.

mérite d'être abordé. Dès lors, nous pourrions nous poser la question des raisons de cette circulation à sens unique : est-ce qu'elles sont liées au répertoire, à la tradition (l'une étant plus conservatrice que l'autre), ou bien à des critères totalement extérieurs ?

Avant d'interroger directement les acteurs, nous leur avons demandé dans quelle conception du tambour de Gilles ils s'inscrivaient, étant principalement issus du milieu des Marches. En considérant les deux extrêmes de la pratique, d'un côté une batterie de Binche, plutôt conservatrice avec un montage en 4/1 pas trop serré, et de l'autre une batterie adoptant un montage en 4/2 très serré, voire en 5/3, avec un style de jeu puissant et simplifié, ils se positionnent quelque part entre les deux. Ils décrivent leur style de jeu comme moderne mais sans excès, avec soit un montage en 4/1 relativement serré ou un montage en 4/2 assez lâche permettant une sonorité à mi-chemin entre le gras et le sec. Leur jeu n'est pas extrêmement décomposé, mais pas trop serré et puissant non plus. Nous pouvons donc attester que ces tamboueurs, extérieurs à la pratique, ne s'inscrivent pas dans une conception très conservatrice de cette pratique mais plutôt dans une conception modérée. Sans l'exprimer explicitement, un élément essentiel transparaît des divers entretiens : ces tamboueurs ont tous un profond respect pour le folklore de manière générale. Étant tamboueurs dans les Marches, ils ont un respect des traditions et du folklore qui leur est propre. Ainsi, lorsqu'ils migrent vers cet autre folklore, ils n'adoptent certes pas une pratique conservatrice car ils ne sont pas issus de celle-ci, mais ils cherchent à s'en approcher. Nous n'avons pas ici une réponse quant à la question de la circulation à sens unique mais bien une réponse à propos des motivations de cette circulation inter-folklore : ces tamboueurs sont animés par une passion pour le folklore et, peut-être au-delà de ça, une passion pour le rôle de tamboueur et de ses implications. Nous l'avons vu lors de la définition contextuelle, le tamboueur et son tambour sont des éléments essentiels dans ces contextes folkloriques différents.

*Mon frère et moi sommes extrêmement fiers de participer au carnaval de Binche avec notre batterie<sup>80</sup>. Nous sommes tous deux originaires de Châtelet, nous ne descendons pas des lignées traditionnelles de tamboueurs binchois. Évoluer au sein de ce folklore nous a imposé d'adopter une rigueur propre à Binche et à ses traditions, et de la maintenir. Cette rigueur se reflète non seulement dans notre jeu de tambour, mais aussi dans le rôle de tamboueur*

---

<sup>80</sup>Bertrand et Gauthier Minsart, frères et tamboueurs aussi bien dans les marches que dans les carnivals, sont à l'origine d'une batterie portant le même nom, la batterie Minsart. Il s'agit d'une batterie réputée évoluant dans les carnivals de la région.

*que nous incarnons. L'opportunité s'est présentée au cours de notre participation à d'autres carnivals de la région. À ce moment-là, nous avons appris que la société des Arlequins était à la recherche d'une batterie.*

*Eric Dupuis, alors chef de batterie des Jeunes Indépendants, nous a informés que pour jouer à Binche, nous devrions ajuster en partie notre style de jeu. Notamment, certains passages de roulement étaient jugés trop forts et devaient être supprimés ou modifiés. De plus, certaines séquences de coups jugées trop simples devaient être complexifiées. Eric nous a apporté son soutien en aidant à effectuer ces modifications lors de nos répétitions.*

*Nous avons participé à l'audition, aux côtés de dix ou onze autres batteries, mais malheureusement, nous n'avons pas été sélectionnés. Peu de temps après, une nouvelle opportunité s'est présentée avec un appel de batterie émanant cette fois de la société des Pierrots. Nous avons tenté notre chance à l'audition et avons eu la joie d'être sélectionnés<sup>81</sup>.*

Cet exemple est assez révélateur. Ces tamboueurs, qui s'adonnent à la pratique tant dans les Marches que dans les carnivals, animés par une passion pour le tambour, ont exprimé le désir de s'insérer dans le folklore très conservateur de Binche. Bien qu'ils pratiquaient déjà dans le milieu carnavalesque, ils ont dû ajuster leur style pour se conformer à une pratique davantage conservatrice, afin de s'intégrer dans le folklore binchois. C'est une démarche qu'ils ont entreprise avec passion et dont ils perpétuent la tradition avec fierté.

Lorsque nous interrogeons directement sur les raisons de cette circulation à sens unique, certains tamboueurs déclarent ne pas pouvoir les expliquer, tandis que Lucas et Eric Debources avancent des raisons liées à la technique et au répertoire. Selon eux, un tamboueur issu de l'univers carnavalesque aurait davantage de difficultés à se départir du rythme caractéristique de son répertoire pour se conformer à un jeu plus précis et rigoureux, surtout en raison de l'utilisation de peaux naturelles ou d'imitations naturelles qui offrent moins de rebond à la baguette. En conséquence, les coups et leur séquence seraient moins évidents à réaliser sur un tambour de Marche, où la technique nécessite un jeu plus complexe. Le passage au tambour de Gilles, où le rebond est plus efficace, serait donc très aisé pour un tamboueur de Marche. En revanche, l'inverse serait différent : un tamboueur de carnaval aurait plus de difficultés à passer

---

<sup>81</sup> Récit de Bertrand Minsart, tamboueur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 4 novembre 2023.

d'un tambour sur lequel les rebonds sont extrêmement évidents vers un tambour où le rebond est beaucoup moins prononcé<sup>82</sup>.

Une explication supplémentaire, davantage ancrée dans les aspects traditionnels voire sociaux, a émergé lors d'une conversation avec Jean-Louis Volland, elle-même suscitée par divers questionnements issus des entretiens. Comme mentionné précédemment, la présence de tamboueurs exogènes dans l'univers des carnivals est relativement faible. De plus, il est notable que ce phénomène est également assez récent. Avant Robert Guyaux et Jean-Louis Volland, aucune trace n'atteste de tamboueurs ayant migré vers la pratique des carnivals. Selon Monsieur Volland, la plupart des tamboueurs se considèrent comme étant dans leur propre folklore d'origine et n'éprouvent pas le désir de s'engager dans l'autre contexte. Chaque pratique possède ses propres spécificités, parfois perçues comme des contraintes par les tamboueurs issus de l'autre univers. Par exemple, l'aspect solennel et militaire des Marches ne correspond pas à l'identité festive que revendiquent les tamboueurs des carnivals, et les contraintes météorologiques propres aux carnivals peuvent également dissuader certains tamboueurs des Marches. Il explique également que son expérience et celle de Robert dans le monde des carnivals a suscité l'envie d'autres tamboueurs de rejoindre cette autre pratique. Ainsi, ce phénomène s'est reproduit au fil des générations suivantes.

Admettons que Jean-Louis et Robert soient les pionniers de cette migration, il serait intéressant d'explorer leur expérience et les raisons qui les ont incités à passer du tambour de Marche au tambour de Gilles. Ces deux parcours sont distincts, et Jean-Louis Volland a partagé ces récits avec nous. Robert Guyaux, décédé prématurément, était un ami très proche de Jean-Louis.

Robert Guyaux et son père Octave sont indiscutablement des figures emblématiques dans l'univers des Marches, étant à l'origine de l'esthétique distinctive du tambour et du fifre propre à l'école de Florennes. Octave, en plus de son renom en tant que fifre, jouissait d'une grande réputation en tant que tubiste, dépassant largement les frontières de sa région. Leur renommée s'étendait également dans le monde des carnivals, où ils étaient reconnus comme musiciens de premier plan. C'est ainsi qu'Octave a introduit son fils Robert, un talentueux tamboueur de Marche, dans le milieu carnavalesque. À son tour, Robert a acquis une notoriété dans le monde des carnivals, devenant chef de batterie lors de certaines manifestations.

---

<sup>82</sup> Interview d'Eric et Lucas Debources, le 23 octobre 2023.

Jean-Louis Voland est également une personnalité influente dans l'univers du tambour, et son contexte familial reflète un véritable mélange folklorique. Du côté de son père, la tradition était solidement enracinée dans la Madeleine de Jumet, où son père était un véritable Mad'leineux. Selon ses connaissances, son fils Louis représente la sixième génération consécutive de la famille Voland au sein de la Madeleine. En revanche, du côté de sa mère, l'attachement était aux Gilles de Binche. Son grand-père, originaire de Binche et résidant dans la région du Centre, avait participé en tant que Gilles dans les villages où il vivait. Enfant, Jean-Louis a donc également été initié à la tradition du Gille. Il a commencé sa carrière par le tambour de Marche au sein de la Madeleine, et une fois la technique du tambour de Marche maîtrisée, il a ensuite migré vers le tambour de Gilles.

Il est à noter que ces faits relatés par Jean-Louis Voland nous ont été confirmés par Eric Debources : Jean-Louis Voland et Robert Guyaux seraient donc bien les pionniers en terme de mouvance, des Marches vers les carnivals.

À ces informations, nous pouvons également ajouter le cas des frères Minsart, originaires de Châtelet et donc de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Leur expérience est plutôt singulière et révélatrice, car ils n'ont pas débuté par une pratique spécifique, mais ont été formés à la pratique du tambour de manière générale. Ils évoluent ainsi dans les Marches et les carnivals, et sont à l'origine d'une batterie très renommée, la batterie Minsart, qui est même présente lors du carnaval de Binche. Il est intéressant de noter que l'effectif de cette batterie est presque entièrement constitué de tamboueurs issus des Marches, et que certains d'entre eux ont été initiés à la pratique par Gauthier Minsart, le chef de batterie.

## 2.2 Rapport aux styles symétrique et asymétrique

Outre la différence organologique entre ces deux pratiques, une autre différence majeure réside dans le rythme, la battue et les structures qu'elles comprennent. Le tambour de Marche, par définition, est utilisé pour le défilé, sa rythmique repose donc sur des mesures en deux temps : 2/4 et 6/8. Le premier temps, marqué par le pied gauche, est le temps fort, et le deuxième, marqué par le pied droit, est le temps faible. Que ce soit en 2/4 ou en 6/8, les structures sont relativement simples et logiques. Les marches de tambours et fifres sont ainsi composées de deux parties de 16 mesures, chacune étant jouée deux fois. Que ce soit pour les marches

françaises<sup>83</sup>, hollandaises<sup>84</sup> ou les marches à solo<sup>85</sup>, cette structure est largement répandue dans le répertoire. Bien que des exceptions existent, elles restent minoritaires<sup>86</sup>.

Concernant le tambour de Gilles, et plus particulièrement l'*avant-midi*, la situation est bien plus complexe en raison de la rythmique asymétrique. Selon Paul Collaer, le temps long serait équivalent à 1,5 fois le temps long, avec un rapport de deux à trois, ce qui le relie au rythme « aksak », signifiant boiteux selon la terminologie turque<sup>87</sup>. Cependant, ce rapport de proportion du temps n'est nullement étayé par une démonstration dans les travaux de Collaer, ce qui remet en question la validité de cette affirmation. Bien que cette explication puisse être considérée comme exagérée et reposant davantage sur des suppositions que sur des faits établis, elle démontre bien que ce morceau a attisé la curiosité par son caractère asymétrique<sup>88</sup>. L'étude des structures de l'*avant-midi* se montrent aussi extrêmement complexes. D'autant plus que deux *avant-midi* coexistent, l'*avant-midi* classique et celui dit à l'*ancienne*.

L'*avant-midi* à l'*ancienne* est par définition l'*avant-midi* tel qui se jouait à l'époque, il diffère par sa structure et par l'enchaînement de certains coups<sup>89</sup>. Sa partition aurait été retrouvée et reprise par des tamboueurs de Binche qui auraient eu une volonté d'un retour vers les origines de la pratique. Ainsi, l'*avant-midi* a été joué de la sorte mais ce retour s'est avéré impopulaire si bien que celui dit *classique* s'est imposé comme étant la norme<sup>90</sup>. Actuellement, cet *avant-midi* est dit « Façon Houssière ». « Houssière » est le nom d'une famille qui composait autrefois les batteries binchoises<sup>91</sup>. Cette dénomination suggère que la manière de jouer l'*avant-midi* découle du style caractéristique de cette famille binchoise. Certaines batteries continuent de le jouer à certains moments clés ou bien lors des fins de soirées lorsqu'elles accompagnent les sociétés dans les derniers cafés. La structure de l'*avant-midi* à l'*ancienne* est plus courte et permet de raccourcir certaines passes<sup>92</sup>.

---

<sup>83</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 53 « Les française ».

<sup>84</sup> Ibid., p. 63.

<sup>85</sup> Ibid., p. 74.

<sup>86</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 53-113.

<sup>87</sup> Constantin Brailoiu, « Le rythme Aksak » *Revue de Musicologie*, XXXIII (1951), p. 71-108, cité dans Paul Collaer, « Carnavals et Rites printaniers » *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, LXXIII (1962), p. 29-43.

<sup>88</sup> Hubert Boone, op. cit., p. 8.


<sup>89</sup> Information recueillies auprès de Bertrand Minsart le 4 novembre 2023. Cf. Annexe II, p. 29-33.

<sup>90</sup> Information recueillies auprès de Jean-Louis Voland le 5 octobre 2023. Cf. Annexe II, p. 13-19.

<sup>91</sup> D'après un interview du père Bougard réalisée dans le cadre du documentaire « Des homes des masques, une ville » en 1978, dans SONUMA, <https://www.sonuma.be/archive/w-comme-wallonie-du-07021978>.

<sup>92</sup> La « passe » est un terme utilisé sur le terrain qui désigne le déplacement de la société d'un endroit à un autre, généralement d'un café à un autre.



ECOLE DE TAMBOUR BRULEZ 

TROISIÈME PARTIE  
PREMIÈRE SYLLABE

LRA	FLA	12	FLA	12	FLA	FLA
RA	FLA	12	FLA	FLA	123	FLA
RA	FLA	12	FLA	12	FLA	FLA
RA	123	FLA	FLA	12		

DEUXIÈME SYLLABE

LRA	FLA	12	FLA	12	FLA	FLA
RA	FLA	12	FLA	FLA	123	FLA
RA	FLA	12	FLA	12	FLA	FLA
RA	123	FLA	FLA	12	FLA	FLA

TROISIÈME SYLLABE

RA	123	FLA	FLA	FLA			
RA	FLA	12	FLA	FLA	123	FLA	FLA
RA	123	FLA	FLA	12			
RA	123	FLA	FLA	RA	FLA	FLA	FLA

QUATRIÈME SYLLABE

RA	123	FLA	FLA	FLA			
RA	FLA	12	FLA	FLA	123	FLA	FLA
RA	123	FLA	FLA	12			
RA	FLA	1	FLA	FLA	12		

TRANSCRIPTEUR INCONNU  
DEUXIÈME PARTIE


RL	DFLA	DFLA	FLA	FLA	RA	DFLA	FLA	FLA	1.2.3	FLA
RA	DFLA	DFLA	FLA	FLA	RA	1.2.3	FLA	FLA	1.2	LIER.

RL	DFLA	DFLA	FLA	FLA	RA	DFLA	FLA	FLA	1.2.3	FLA
RA	DFLA	DFLA	FLA	FLA	RA	1.2.3	FLA	FLA	RA	FLA

RA	1.2.3	FLA	FLA	FLA	RA	DFLA	FLA	FLA	1.2.3	FLA	FLA	1.2
RA	1.2.3	FLA	FLA	1.2	RA	1.2.3	FLA	FLA	RA	FLA	FLA	FLA

RA	1.2.3	FLA	FLA	FLA	RA	DFLA	FLA	FLA	1.2.3	FLA	FLA	1.2
RA	1.2.3	FLA	FLA	1.2	RA	1.2	FLA	FLA	1.2	(1 TEMPS D'ARRÊT)		

Figure 2 : Comparaison de l'avant midi selon deux méthodes différentes. À gauche, la transcription de Steve Brulez ; à droite, une transcription anonyme mais fortement utilisée dans la pratique.


ECOLE DE TAMBOUR BRULEZ 

QUATRIÈME PARTIE  
PREMIÈRE SYLLABE

LRA	FLA	FLA	FLA	1	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA	
RA	FLA	FLA	FLA	1	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA			
LRA	FLA	FLA	FLA	1	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA	
RA	FLA	FLA	FLA	1	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA			

DEUXIÈME SYLLABE

FLA	FLA	FLA	12	RA	RA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA			
FLA	FLA	FLA	12	RA	RA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA			
FLA	FLA	FLA	12	RA	RA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA			
FLA	FLA	FLA	12	RA	RA	FLA	FLA
RA	FLA	12	FLA	12			

ECOLE DE TAMBOUR BRULEZ 

CINQUIÈME PARTIE  
PREMIÈRE SYLLABE

RA	FLA	12	12	FLA	12	12
RA	FLA	12	FLA	FLA		
RA	123	FLA	12	FLA	12	12
RA	FLA	12	FLA	FLA		
RA	123	FLA	12	FLA	12	12
RA	FLA	12	FLA	FLA		
RA	123	FLA	12	FLA	12	12
RA	FLA	12	FLA	FLA		
RA	FLA	12	FLA	12	FLA	FLA
RA	FLA	12	FLA	12	FLA	12

DEUXIÈME SYLLABE

RA	RA	RA	RA	RA	RA	RA	1	FLA
RA	123	FLA	12	FLA	12	12		
RA	FLA	12	FLA	FLA				
RA	123	FLA	12	FLA	12	12		
RA	FLA	12	FLA	FLA				
RA	123	FLA	12	FLA	12	12		
RA	FLA	12	FLA	FLA				
RA	123	FLA	12	FLA	12	12		
RA	FLA	12	FLA	FLA				
RA	123	FLA	12	FLA	12	12		
RA	FLA	1	FLA	FLA	12			

TRANSCRIPTEUR INCONNU  
TROISIÈME PARTIE

RL	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	LIER.	

RL	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	

FLA	FLA	FLA	1.2	RA	RA	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA
FLA	FLA	FLA	1.2	RA	RA	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA
FLA	FLA	FLA	1.2	RA	RA	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA
FLA	FLA	FLA	1.2	RA	RA	FLA	FLA	RA	DFLA	FLA	1.2	

RA	FLA	1.2	1.2	FLA	1.2	1.2	RA	DFLA	FLA	FLA
RA	1.2.3	FLA	1.2	FLA	1.2	1.2	RA	DFLA	FLA	FLA
RA	1.2.3	FLA	1.2	FLA	1.2	1.2	RA	DFLA	FLA	FLA
RA	DFLA	DFLA	FLA	FLA	RA	DFLA	DFLA	FLA	1.2	

RA	RA	RA	RA	RA	RA	1.2	FLA					
RA	1.2.3	FLA	1.2	FLA	1.2	1.2	RA	DFLA	FLA	FLA		
RA	1.2.3	FLA	1.2	FLA	1.2	1.2	RA	DFLA	FLA	FLA		
RA	1.2.3	FLA	1.2	FLA	1.2	1.2	RA	DFLA	FLA	FLA		
RA	1.2.3	FLA	1.2	FLA	1.2	1.2	RA	1.2	FLA	FLA	1.2	LIER.

Figure 3 : Comparaison de l'avant midi selon deux méthodes différentes. À gauche, la transcription de Steve Brulez ; à droite, une transcription anonyme mais fortement utilisée dans la pratique.

SIXIÈME PARTIE

PREMIÈRE SYLLABE

LRA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA		

DEUXIÈME SYLLABE

LRA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA
RA	FLA	1	FLA	FLA	12	

TROISIÈME SYLLABE

RA	FLA	12	12	FLA	12	12
RA	FLA	12	FLA	FLA		
RA	123	FLA	12	FLA	12	12
RA	FLA	12	FLA	FLA		
RA	123	FLA	12	FLA	12	12
RA	FLA	12	FLA	FLA		
RA	123	FLA	12	FLA	12	12
RA	FLA	FLA	FLA	12		

TRANSCRIPTEUR INCONNU

QUATRIÈME PARTIE

RL 1.2 FLA 1.2 FLA	FLA FLA	RA 1.2 FLA 1.2 FLA	FLA FLA				
RA 1.2 FLA 1.2 FLA	FLA FLA	RA 1.2 FLA 1.2 FLA	LIER.				
RL 1.2 FLA 1.2 FLA	FLA FLA	RA 1.2 FLA 1.2 FLA	FLA FLA				
RA 1.2 FLA 1.2 FLA	FLA FLA	RA 1.2 FLA 1.2 FLA	FLA 1.2				
RA	FLA 1.2	1.2	FLA 1.2	1.2	RA	DFLA	FLA FLA
RA 1.2.3 FLA	1.2	FLA 1.2	1.2	RA	DFLA	FLA FLA	
RA 1.2.3 FLA	1.2	FLA 1.2	1.2	RA	DFLA	FLA FLA	
RA 1.2.3 FLA	1.2	FLA 1.2	1.2	RA	FLA FLA FLA	1.2	

Figure 4 : Comparaison de l'avant midi selon deux méthodes différentes. À gauche, la transcription de Steve Brulez ; à droite, une transcription anonyme mais fortement utilisée dans la pratique.

Selon la méthode Brulez, l'avant-midi se divise en six parties, tandis que la partition trouvée sur Internet n'en compte que quatre. Il s'agit simplement de subdivisions différentes : la première et la troisième partie de la version anonyme sont chacune divisées en deux, représentant ainsi quatre parties distinctes dans la version Brulez. Lors de nos entretiens, d'autres subdivisions nous ont été présentées : certains tamboueurs parlent de cinq, voire même sept ou dix parties. La subdivision de l'avant-midi revêt plusieurs fonctions selon nos témoignages. Tout d'abord, ces subdivisions servent à des fins pédagogiques. En effet, elles permettent de fragmenter l'apprentissage de ce morceau complexe. Ainsi, il est recommandé de maîtriser entièrement une « marche » ou partie avant de passer à l'apprentissage de la suivante.

*Ma formation s'est principalement basée sur des supports écrits, comprenant des partitions pour les sept marches composant l'avant-midi. Mon professeur élaborait des exercices techniques dans mon cahier afin de m'apprendre à enchaîner les coups utilisés dans différentes marches et airs. Les exercices « papa-maman » étaient particulièrement importants pour renforcer les poignets et les roulements, entre autres. Une fois ces exercices maîtrisés, j'ai appris les marches en les décomposant. Mon professeur m'a enseigné la première marche, puis la deuxième, et ainsi de suite. L'apprentissage correct*

*de l'avant-midi demande beaucoup de temps. Certains préfèrent apprendre par écoute ou à l'oreille, mais cette méthode n'est pas courante*<sup>95</sup>.

Outre les raisons pédagogiques, les différentes parties servent de moyen mnémotechnique, permettant aux tamboueurs d'établir une structure mentale et ainsi de disposer de repères dans cet air plus complexe. Lucas Debources nous avoue ressentir le besoin de conscientiser toutes les parties, surtout lors des premières sorties. Cependant, d'autres tamboueurs affirment jouer l'*avant-midi* et tous ses enchaînements de manière complètement naturelle, sans nécessairement recourir à des schémas de pensée.

Enfin, la fragmentation de l'*avant-midi* se révèle utile pour placer les roulements. En effet, lors de la première exécution de ce morceau, aucun tamboueur n'est amené à rouler. C'est lors de la reprise qu'ils se passent le relais du roulement. Il ne s'agit pas de rouler à n'importe quel endroit ; seuls quelques fragments y sont propices. Dans la version Brulez de l'*avant-midi*, les passages de roulement concernent la troisième partie, la cinquième partie et la troisième syllabe de la sixième partie. Dans certaines batteries, les passages de roulements sont parfois introduits à la fin du passage précédent celui dédié au roulement. Par exemple, la fin de la troisième et dernière syllabe de la deuxième partie peut être roulée en guise d'introduction au roulement de la troisième partie. Dans certains cas également, certaines parties sont reprises une seconde fois afin de permettre de doubler certains passages de roulements.

Concernant la séquence des coups, c'est là que résident les plus grandes différences. Dans la version anonyme les enchaînements de *fla* se font systématiquement de manière alternée, main droite puis main gauche. Chez Brulez, les enchaînements de *fla* se présentent de manière différente d'une partie à l'autre, certains se font de manière alternée et d'autres s'enchaînent de la même main.

#### TROISIÈME SYLLABE

RA	123	FLA	FLA	FLA					
RA	FLA	12	FLA	FLA	123	FLA	FLA	12	
RA	123	FLA	FLA	12					
RA	123	FLA	FLA	RA	FLA	FLA	FLA		


Figure 5 : *Avant-midi*, transcription de Steve Brulez

<sup>95</sup> Récit de Larry Dubois, tamboueur et chef de batterie en carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le lundi 25 septembre 2023.



Dans la transcription de Steve Brulez nous pouvons observer que deux coups simples consécutifs peuvent se faire de manière alternée *12* ou *21*. Or, dans l'autre version, les coups simples sont systématiquement notés *12* signifiant donc qu'ils se jouent à chaque fois de la même main.

Certaines séquences de coups se révèlent parfois différentes :

ECOLE DE TAMBOUR BRULEZ 							
PREMIÈRE PARTIE							
TROISIÈME SYLLABE							
12	FLA	FLA					
RA	FLA	FLA					
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA	
RA	FLA	FLA	FLA	1	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	FLA	1	FLA	FLA	FLA
RA	12	FLA	21	FLA	FLA	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	FLA	1	FLA	FLA	FLA
RA	FLA	1	FLA	FLA	FLA	RA	

TRANSCRIPTEUR INCONNU											
PREMIÈRE PARTIE											
RA	FLA	FLA	FLA	1.2	1.2	RA	FLA	FLA	FLA	FLA	1.2
RA	FLA	FLA	FLA	1.2	1.2	RA	1.2	FLA	FLA	1.2	LIER.
RA	FLA	FLA	FLA	1.2	1.2	RA	FLA	FLA	FLA	FLA	1.2
RA	FLA	FLA	FLA	1.2	1.2	RA	1.2	FLA	FLA	1.2	
1.2	FLA	FLA	RA	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	1.2	FLA	FLA
RA	FLA	FLA	1.2	FLA	FLA	RA	1.2	FLA	FLA	RA	1 TEMPS D'ARRÊT

Figure 6 : Comparaison de l'avant *mid*i selon deux méthodes différentes. À gauche, la transcription de Steve Brulez ; à droite, une transcription anonyme mais fortement utilisée dans la pratique.

De manière générale, nous observons que, dans la version anonyme les enchaînements de coups suivent toujours un schéma fixe ou standard, tandis que dans la transcription de Steve Brulez, les enchaînements sont plus spécifiques et variables. Cela révèle que la complexité est extrêmement variable d'un jouage à l'autre. Seuls les *ra* restent complètement fixes d'une transcription à l'autre. À l'audition comme à l'écrit, les *ra* servent de point d'ancrage et donnent une périodicité à cette musique composée de cellules de longueurs relativement variables.

La durée de ce morceau varie considérablement selon les cadences propres aux différentes stylistiques des batteries. En général, la durée de l'avant-*mid*i mesure un peu plus de trois minutes<sup>96</sup>. Nous avons mesuré différentes longueurs de l'avant-*mid*i allant de 3 minutes 18 à 3 minutes 30. Le premier chronomètre a été lancé lors de la batterie des Amis Réunis de La Louvière dirigée par Larry Dubois, qui adopte un montage très serré en 4/2 voire 5/3 pour certains. Le second chronomètre a été enclenché lors d'une répétition à l'école de Steve Brulez, où les tamboueurs adoptent un montage en 3/1 sans trop de tensions. Ce qui démontre que la cadence est bien tributaire du montage.

<sup>96</sup> Frédéric Bastien, *Tambours*, op. cit., p. 37.

### 2.3 Du symétrique à l'asymétrique

Ces variations significatives tant du point de vue du rythme que de la structure suscitent des interrogations dans le cadre des circulations inter-folkloriques. Pour un tamboureur provenant des Marches, où la rythmique et les carrures sont symétriques, comment perçoit-il le passage vers une pratique caractérisée par une asymétrie plus marquée et des structures de grandeurs instables ?

Ce questionnement met en lumière une dimension significative de ces pratiques qui s'inscrivent dans un schéma de pensée différent de celui de notre interrogation. Les termes que nous utilisons, tels que symétrique/asymétrique, rythmique, carrures, sont certes conformes à notre expérience, mais ils découlent avant tout des principes classiques qui ont façonné l'enseignement musical académique. Cet enseignement est associé à la musique écrite, qualifiée de « savante », en opposition à la musique « populaire » issue de la tradition orale. Lorsque ces questions ont été abordées au cours des entretiens, les personnes interrogées ne comprenaient pas les termes symétrique/asymétrique. Nous avons donc été amenés à reformuler ces termes en les associant respectivement aux notions de « style militaire/martial » et « style dansant, boiteux ». Ainsi, la question devenait plus claire pour les acteurs interviewés, qui répondaient en évoquant des « styles différents » ou des « univers différents ». Ils distinguaient également ces pratiques par le rapport à l'instrument, comme l'illustre la réponse de Bertrand Minsart dans les enregistrements :

*Il est vrai que le tambour de Gilles et le tambour de Marche sont extrêmement différents au niveau du jeu. Les Marches sont très carrées, elles servent à donner le pas. En revanche, pour les gilles, c'est une tout autre « atmosphère », c'est quelque chose de complètement différent. Notamment au niveau du ressenti, le tambour de Marche se joue sur de véritables peaux avec des baguettes plus lourdes, tandis que le tambour de Gilles se joue sur du synthétique beaucoup plus tendu avec des baguettes plus légères<sup>97</sup>.*

Le schéma de pensée de ces tamboueurs n'est donc pas influencé par les préceptes classiques ; ils ressentent clairement la différence entre ce que nous qualifions de symétrique/asymétrique. Le fait qu'ils n'utilisent pas ces termes ne signifie pas qu'ils ne sont pas conscients de cette

---

<sup>97</sup> Récit de Bertrand Minsart, tamboureur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 4 novembre 2023. Cf. Annexe II, p. 29-33.

distinction. Le terme « tamboueur » revêt ici une signification davantage particulière : il désigne des musiciens enracinés dans un répertoire traditionnel et populaire, où le savoir se transmet de manière orale. Les tamboueurs ne se situent pas dans le cadre de la tradition musicale conventionnelle ; ils incarnent les gardiens d'une musique authentique, préservée des influences de la tradition musicale classique.

Ce passage du symétrique à l'asymétrique qui, par notre formation académique, peut nous sembler être un frein à cette mouvance des tamboueurs des Marches vers les carnivals ne présente aucunement une contrainte pour les acteurs de la pratique. Les notions d'« univers » ou d'« atmosphère » qu'ils utilisent sont extrêmement révélatrices et renforcent encore le concept de tamboueur dans ces contextes folkloriques. Le tambour de Marche et le tambour de Gilles n'ont lieu d'être que dans leur atmosphère et univers propre. La pratique évolue en fonction de son contexte, il ne s'agit pas d'un effort musical mais bien d'une fatalité à laquelle le tamboueur se plie de façon assez naturelle.

### 3. La circulation du fifre

La circulation du fifre mérite d'être explorée de manière distincte, en dehors des catégories de « tamboueur » et de « musicien ». En effet, le fifre circule à travers les trois pôles de notre triangle, mais son statut varie en fonction du contexte dans lequel il évolue. Dans les Marches, le fifre est associé à la batterie, car il partage non seulement les mêmes engagements mais aussi la même formation traditionnelle que les tamboueurs. Ainsi, il se rapproche davantage de la définition du tamboueur.

Dans le contexte carnavalesque, le fifre se présente de manière plus individualisée, intervenant principalement lors de moments clés tels que l'aubade matinale pendant le ramassage. À travers l'arguèdène, il se met en avant, développant ainsi ses qualités mélodiques et techniques en tant que musicien. Nous pouvons donc affirmer que, lorsqu'il s'éloigne des batteries sambromosanes, le fifre transcende sa catégorisation de tamboueur pour revendiquer pleinement son statut de musicien mélodiste.

Le fifre et son utilisation mettent en évidence la relation étroite entre différentes pratiques, soulignant ainsi un phénomène notable : au-delà des similitudes, l'influence peut s'exercer d'une pratique à l'autre. Une observation actuelle souligne un aspect fondamental : la quasi-totalité des fifres utilisés lors des aubades matinales en milieu carnavalesque proviennent de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Cette constatation suscite des interrogations : Est-ce que l'utilisation

du fifre dans le cadre du carnaval découle de l'exportation du fifre originaire de l'Entre-Sambre-et-Meuse ? Cette circulation est-elle récente ? Si ces questions trouvent des réponses positives, peut-on avancer que la pratique d'une région peut influencer une autre et ainsi modifier certains aspects traditionnels ?

Certains intervenants interrogés affirment sans équivoque que l'utilisation du fifre dans les défilés carnavalesques est un phénomène relativement récent. Par exemple, Eric Debources déclare :

*À mes yeux, l'usage du fifre lors des aubades au carnaval est un phénomène relativement récent. En effet, il n'y a pas si longtemps que des fifres de l'Entre-Sambre-et-Meuse se rendent à Binche pour jouer. Selon moi, cela a commencé il y a environ trente ou quarante ans, au maximum<sup>98</sup>.*

Un reportage de la Sonuma sur le carnaval de 1978 présente un vieil homme jouant l'aubade matinale sur une sorte de pipeau. La voix off explique :

« L'âge de Monsieur Legrand, l'empêche de suivre les gilles. Sur le pas de la porte, il joue, avec les tambours, la traditionnelle aubade matinale. Il y a une vingtaine d'année, cette aubade se jouait très tôt le matin. Un joueur de sif venait nous chercher chez nous quand le bourreur avait terminé sa besogne. »<sup>99</sup>.

Cette source apporte deux éléments de réponse significatifs. L'aubade lors du carnaval de Binche en 1978 semble être un événement relativement exceptionnel, comme indiqué par la voix off qui mentionne que cet air aurait disparu il y a environ vingt ans. L'utilisation du terme wallon « sif », qui signifie fifre, suggère que le fifre était effectivement présent, mais son utilisation aurait cessé. Cette observation est corroborée par les affirmations de Paul Collaer et Françoise Lempereur :

« A Bâle, les tambours sont restés isolés de toute autre musique, aussi bien et mieux encore qu'à Binche. Sauf le matin, où l'on entend avec eux des fifres, même composition que dans l'Aubade à Binche[...]. »<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Récit d'Eric Debources, tamboureur dans les marches et carnaval, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 octobre 2023.

<sup>99</sup> « Des homes des masques, une ville (1978) » dans *SONUMA*, <https://www.sonuma.be/archive/w-comme-wallonie-du-07021978>, (page consultée le 12 janvier 2022).

<sup>100</sup> Paul Collaer, « Carnavals et Rites printaniers » *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, LXXIII (1962), p. 29-43.

« A Binche, le dernier joueur de fifre est mort en 1974 à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Quelques années auparavant, il avait troqué son fifre en ébène contre sa petite flûte à bec en matière plastique mais jusqu'à l'année de sa mort, il jouait l'Aubade matinale chaque Mardi-Gras matin »<sup>101</sup>.

Ces éléments de recherche démontrent que le fifre était déjà ancré dans le folklore binchois, bien que son utilisation ait disparu pendant quelques années. Il semble donc que ce n'est pas son utilisation qui résulte d'un emprunt aux traditions musicales sambro-mosanes, mais plutôt sa réintroduction, comme l'explique Thierry Dussart, fifre de la batterie de la Zouaverie de la Compagnie Saint-Roch de Thuin. Selon lui, la renaissance du fifre binchois s'est produite lors de la préparation d'une exposition au musée de la photographie à Charleroi, dirigée par Joseph Chatelain et Marc Piéret. Au cours d'une conversation évoquant Émile Legrand (probablement le Monsieur Legrand que l'on voit dans le reportage de la Sonuma), qui jouait l'aubade sur un flageolet, Thierry Dussart a suggéré de la jouer au fifre. Initialement sceptiques, ses interlocuteurs ont été convaincus après un essai plus que concluant, suscitant directement un engouement. C'est ainsi que la pratique du fifre a été réintroduite et s'est rapidement répandue<sup>102</sup>.

Cet exemple illustre de manière remarquable les interactions entre des pratiques issues de contextes folkloriques totalement différents. Dans ce cas, le fifre sambro-mosan a contribué à faire renaître une pratique musicale binchoise qui est actuellement très populaire. L'utilisation du fifre lors des ramassages s'étend à tous les carnivals de la région du Centre, et les fifres sont fortement sollicités. Bien que dans certaines villes, la clarinette soit encore préférée au fifre, les gilles ayant des aspirations plus puristes, motivées par un retour aux traditions, privilégient le fifre.

Les raisons qui ont motivé cette interaction sont également intéressantes dans ce cas. Elles ont émergé au cours de discussions préparatoires pour une exposition photographique traitant à la fois des Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse et des carnivals<sup>103</sup>. Cela démontre clairement que ce type d'initiatives culturelles peut exercer une influence significative sur les événements qu'elles abordent. En mettant en relation des manifestations traditionnellement considérées

---

<sup>101</sup> Françoise Lempereur , « Le folklore musical » dans La musique en Wallonie et à Bruxelles, sous la dir. de Robert Wangermée et Philippe Mercier, Ed. La renaissance du livre, Bruxelles, 1980-1982, p. 317.

<sup>102</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 121.

<sup>103</sup> Ibid., p. 121.

comme distinctes à travers la collaboration des personnes impliquées, des effets concrets sur ces événements sont observés.

Cet exemple renforce ainsi l'importance de notre recherche. La mise en relation de ces pratiques permet non seulement de les étudier et de les comprendre sous un nouvel angle, mais aussi de faire resurgir certains éléments qui ont disparu au fil de l'histoire de ces traditions. En d'autres termes, l'étude des interconnexions dans ces pratiques peut avoir un impact direct en favorisant de nouveaux échanges, permettant la résurgence de certains aspects pourtant disparus au sein de ces traditions.

### III. La circulation des musiciens

Observons dès lors la circulation du deuxième type d'acteur étudié : les musiciens. Ce terme englobe donc les acteurs qui se joignent aux batteries, il s'agit en grande partie des instruments à vent, soit les cuivres et les bois. Nous tenterons d'aborder ce point de la même manière que pour les tamboueurs. Nous étudierons d'abord les circulations intra-folkloriques. Pour ce faire, nous traiterons des différents ensembles que l'on retrouve dans chaque contexte ainsi que de leur répertoire propre. Est-ce qu'à l'instar des tamboueurs plusieurs esthétiques coexistent au sein d'une même pratique ?

Nous aborderons ensuite les circulations inter-folkloriques. Comme précédemment indiqué lors de la définition contextuelle des différents types d'acteurs, ce qui lie le musicien à son folklore, c'est son répertoire. Les musiciens des Marches se distinguent donc de ceux des carnivals par leur répertoire, et inversement. Néanmoins, une circulation s'opère bien entre les différents contextes. Quels sont les facteurs de ces circulations ? La différence entre les répertoires implique une différence dans les notions relatives à ceux-ci ou dans leurs modes de jeu propres. Ces différences ont-elles des implications dans les mouvances d'une pratique à l'autre ?

## 1. Les ensembles carnavalesques : différentes esthétiques

La présence de la musique est une constante lors des carnivals. Cependant, cette présence est limitée à des plages horaires bien plus restreintes que la batterie, qui est présente de bout en bout. Tout comme pour les batteries, la multiplication des événements génère une demande considérable en matière de musique. Ainsi, les chefs de musique concluent plusieurs contrats dans différentes localités, ce qui les amène à se produire tout au long de la saison avec un effectif plus ou moins stable. En effet, ces chefs de musique s'organisent de manière à faire coïncider tous leurs contrats, leur permettant de passer d'une manifestation à une autre sans conflit d'agenda. Il peut arriver parfois qu'une soumonce<sup>104</sup> coïncide avec le carnaval d'un autre contrat. Dans ce cas, le chef de musique s'engage à déployer deux équipes aux deux endroits, mais cela demeure assez rare. Les musiciens de carnaval sont parfois difficiles à trouver, et constituer une seule équipe peut déjà s'avérer complexe, ce qui rend la constitution de deux équipes encore plus compliquée.

A l'instar des batteries, il est donc commun de croiser les mêmes ensembles orchestraux d'une manifestation à l'autre, l'effectif variant en fonction des desideratas de la société. Il est important de noter qu'actuellement, le déséquilibre entre le nombre de musiciens disponibles et la demande croissante générée par les diverses sociétés participant aux nombreuses manifestations est flagrant. À titre d'illustration, la Société Royale Les Gilles joyeux de Chapelle, forte d'une histoire de plus de 100 ans, s'est retrouvée sans musique quelques jours seulement avant le Laetare en 2023. Heureusement, une formation musicale de dernière minute a été constituée à la suite d'un appel lancé sur Facebook, témoignant d'un bel élan de solidarité de la part des musiciens.

Les musiques, tout comme les batteries, transmettent leur propre style d'interprétation. Certaines, en raison de leur qualité, jouissent d'une notoriété particulière. Ainsi, les divers orchestres de carnaval se distinguent par leur style d'interprétation et leur qualité, ces deux aspects dépendant de divers facteurs tels que la prise en compte de la partition et des enregistrements, le rôle des différents pupitres, ainsi que la constance et l'endurance.

---

<sup>104</sup> Le terme « soumonce » est étymologiquement lié au mot français « semonce », il désigne une convocation ou une invitation à participer aux célébrations du carnaval ; cité dans Glotz Samuël, Le carnaval de Binche, Mons, Editions de la fédération du Tourisme de la Province du Hainaut, 1983.

## 1.1 Les airs de Gilles, les airs de fantaisies

Les origines de ce répertoire demeurent assez vagues et suscitent peu d'intérêt pour les musiciens impliqués dans la pratique. De plus, les chercheurs qui se sont penchés sur l'aspect musical du carnaval de Binche se sont quasiment exclusivement concentrés sur le tambour, reléguant les airs de Gilles à une position dédaigneuse.

« Ces airs, dont peu ont une valeur musicale quelconque, sont des arrangements ou des déformations d'airs populaires venant d'un peu partout »<sup>105</sup>.

« Il y a dans le carnaval de Binche, intervention de corps de musique, fanfares ou harmonies qui jouent des airs français du XVIIIe siècle. Leur métrique uniforme et symétrique, héritée des préceptes classiques du XVIIIe siècle, contrecarrent la danse des gilles, de l'avis même des intéressés. [...] Débarrassons le Carnaval de ces éléments superflus et tentons d'isoler les caractères essentiels du rite carnavalesque. »<sup>106</sup>.

Le répertoire est composé de 25 airs, auxquels s'ajoute l'Aubade matinale. Cependant, cette dernière n'est interprétée à l'aube que par un joueur de fifre ou une clarinette. Ces airs font donc partie du répertoire officiel défini par les autorités communales de la ville de Binche<sup>107</sup>. Les règles relatives au répertoire semblent relativement strictes, comme le stipule la lettre de 1978 de Samuël Glotz<sup>108</sup> :

« Les airs sur lesquels dansent les gilles, paysans, groupes de travestis, masques, sont actuellement fixés par la coutume binchoise. En musique, comme dans les autres domaines carnavalesques, usages ou coutumes, un code oral, inflexible arrête toute déviation, interdit toute addition ou fantaisie. »<sup>109</sup>.

Outre l'historicité de ce répertoire, ce qui va nous intéresser dans le cadre de ce travail c'est bien le mode et le style d'interprétation de ces airs. Concernant le mode d'interprétation, revenons aux propos de Samuel Glotz. Celui-ci fait clairement référence à un code oral qui régit

---

<sup>105</sup> Yvan Daily, *La chanson Populaire en Wallonie*, 1940, p. 90 ; cité dans Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit., (2013), p. 8-9.

<sup>106</sup> Paul Collaer, « Carnavals et Rites printaniers » *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, LXXIII (1962), p. 33 ; cité dans Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit. p. 8-9.

<sup>107</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit., p. 11.

<sup>108</sup> Samuël Glotz (1916-2006), fondateur et conservateur du Musée International du Carnaval et du Masque, a également rédigé de nombreux ouvrages portant sur les traditions carnavalesques de Wallonie.

<sup>109</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit., p. 11.

le répertoire des airs de Gilles. Ce code oral va au-delà de la simple fixation du répertoire, il est également présent dans de nombreux aspects de la pratique. Les airs de Gilles se pratiquent en effet sans partition, et il est tout à fait impensable qu'un musicien se munisse d'une lyre et d'un carnet pour interpréter les airs lors des manifestations, même lors de son apprentissage. En effet, lorsqu'un musicien fait ses premiers pas dans l'univers carnavalesque, il est tenu d'apprendre les airs sur le tas, à l'oreille, par l'observation et avec l'aide des autres musiciens. C'est cette démarche qui renforce le caractère oral de la pratique.

*Il est assez courant d'apercevoir de jeunes musiciens apprendre les airs de Gilles au sein d'une musique. Mon papa avait donc demandé à un ami chef de musique si je pouvais l'accompagner au carnaval pour y apprendre le métier, et je me retrouvais donc à pouvoir faire mon tout premier carnaval dans le plus prestigieux qu'il soit : le carnaval de Binche. [...]*

*Je travaillais donc sans relâche pour être à la hauteur de l'évènement, mais il fallait se rendre à l'évidence : je n'aurais jamais le temps de tout apprendre par cœur.*

*J'avais donc trouvé une astuce. J'ai passé mon temps à miniaturiser les airs de Gilles à l'aide de l'imprimante, à tout découper, et j'ai ensuite confectionné une sorte de carnet contenant les 25 airs à retenir. [...]*

*Nous nous sommes donc mis en route pour Binche, mon papa, son ami et moi. La ville était noire de monde, et après s'être frayés un chemin jusqu'au lieu de rendez-vous, mon papa me présenta à quelques musiciens, puis à un très grand monsieur au regard sévère.*

*« Je te présente Michel, notre chef de musique. Il a accepté que tu viennes apprendre les airs avec nous, mais tu joueras à côté de lui et tu écoutes ce qu'il dit ! »*

*Assez impressionné par tout ce monde, et ce grand monsieur qui parlait fort et principalement en Wallon, je m'exécutais. Arriva le premier air de Gilles. Comme prévu, je n'ai pas eu le temps de faire une seule note, affairé à chercher le bon morceau dans le carnet...*

*Michel, le chef, qui avait vu le cirque qui se tramait en dessous de lui, baissa les yeux vers moi et dit d'une voix forte « C'est kwè ça gamin ? Montre-moi »*

*Je balbutiai quelques mots pour lui faire comprendre que c'était les partitions*

*des airs de Gilles. Il feuilleta le carnet, ria, me dit « tu n'as né dindgi d'ça pou imprindre à djouer les dgilles ! C'est avec ses oreilles qu'on apprend ! » ; puis il lança le carnet dans la foule.*

*J'ai fini par apprendre à jouer les airs de Gilles, et 20 ans plus tard, je continues d'arpenter les rues des carnivals en me souvenant de ce grand Monsieur, d'une gentillesse à tout épreuve, qui m'a beaucoup appris<sup>110</sup>.*

Les airs de Gilles suivent un mode d'exécution conventionnel et traditionnel. Comme mentionné précédemment, les batteries jouent de manière continue, tant pendant qu'entre les différentes exécutions des airs. À la différence de la première partie de la journée, la grosse caisse n'accompagne pas les tambours tout au long de l'exécution. Elle frappe pour avertir les musiciens qu'ils vont devoir se préparer. Lorsque la caisse frappe, une trompette ou une clarinette rappelle brièvement l'air qui sera joué : c'est ce que l'on appelle l'annonce<sup>111</sup>. Ensuite, l'air est interprété et est généralement, à quelques rares exceptions près, entrecoupé de passages en batterie. Ces passages évoquent un « solo » où un tambour domine en roulant, tandis que les autres tambours maintiennent un rythme immuable et synchronisé. La grosse caisse, pour sa part, accentue les temps avec quelques appuis rythmiques de temps à autre<sup>112</sup>.

Parallèlement au répertoire des airs de Gilles, un autre répertoire nettement moins figé s'est développé : les airs de fantaisies. La documentation sur les airs de Gilles est plutôt limitée, celle concernant les airs de fantaisies est encore moins abondante, voire inexistante. Contrairement au répertoire officiel et fixe des airs de Gilles, établi par les autorités de la ville de Binche, le répertoire des airs de fantaisies est plus vaste et offre une plus grande liberté. Ces airs sont joués lors de moments plus informels, que ce soit dans les petites rues à la tombée de la nuit, dans les cafés, chez les particuliers, lors des raclos<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup>Récit tiré d'un texte de Louis Volland, trompettiste évoluant aussi bien dans les marches que dans les carnivals. Titulaire d'un master en trompette à l'IMEP, il exerce actuellement au sein de la Musique Royale de la Marine. Grand défenseur du folklore musical au sein duquel il a évolué, il a consacré son travail de fin de master aux apports du monde folklorique dans l'apprentissage de la trompette.

<sup>111</sup>*Le carnaval de Binche. 26 airs de Gilles pour trombone, tuba, bombardon sib*, arr. Jules Adant, éd. Marcel Vansippe, Binche, (1965).

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup>Raclo est un terme issu du wallon, plus précisément du terme « raclôre », signifiant « refermer ». Le raclo marque la fin, la fermeture de la ducasse. Il est courant de le trouver sous une autre orthographe, « raclot », il s'agit bien d'une déformation due à l'influence du français, le mot « Racloter » n'existant pas. Ces renseignements nous ont été transmis par Pierre Arcq, auteur de plusieurs livres d'histoire sur la ville de Jumet et ancien directeur d'él Môjo dès Walons.

Dans certaines localités célébrant des festivités carnavalesques, il est fréquent de rencontrer des sociétés dites de fantaisies, c'est-à-dire des groupes qui participent au carnaval avec des déguisements différents de celui du Gille. Ces sociétés, en plus de présenter la danse et le répertoire associés au Gille, adoptent également le répertoire des airs de fantaisies.

## 1.2 La partition

Dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, des éditions regroupant les mélodies qui composent ce répertoire ont vu le jour. La plus ancienne date de 1895, il s'agit d'un recueil anonyme intitulé *Souvenir du carnaval de Binche, Recueil d'airs binchois*. Ce recueil ne contient que quatorze airs, dont un, intitulé *Tour de billard*, ne figure pas dans le répertoire actuel. Il est également à noter que l'*air classique*, ici appelé *air de Gilles* contient trois thèmes au lieu des deux actuellement joués<sup>114</sup>.

S'ensuivent ensuite d'autres éditions : En 1897, celle de Paulin Gaillard pour piano, qui compile les 26 airs, incluant celui des conspirateurs, et propose des explications sur certains de ces morceaux. La même année ou peu après, est publié *Le carnaval de Binche. Recueil complet des airs de Gilles pour instruments seuls dans le ton original* par Jules Adant. Ce dernier publiera par la suite d'autres ouvrages dans lesquels les airs seront arrangés pour fanfare et harmonie. Ces recueils seront annotés, rassemblés et arrangés par Jules Adant et M. Vansippe, ce dernier étant à la tête des *Productions musicales Marcel Vansippe, rue de Charleroi, Binche (Hainaut)*<sup>115</sup>. En 1923, Alfonse Deneufbourg publie *Le carnaval de Binche. Recueil complet des 27 airs de Gilles, arrangés pour piano*. Il s'agit d'une deuxième édition, la première, qui devait circuler avant la Première Guerre mondiale, est introuvable. Cette édition comprend l'*Air des Conspirateurs* et l'*Aubade Matinale*. Une information assez intéressante est fournie concernant ce morceaux : « Cet air, nouvellement implanté, est admis et se joue de grand matin, quelque fois même avant l'aurore, jusqu'au moment où tous les groupes de Gilles se réunissent au local (8 heures) pour former la société<sup>116</sup> »<sup>117</sup>. En 1947, Deneufbourg et Vansippe ont collaboré pour créer des ouvrages dans lesquels les airs de Gilles sont arrangés pour fanfare, harmonie ou d'autres formations. Ces arrangements sont également accompagnés de partitions

---

<sup>114</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit., p. 12.

<sup>115</sup> Ibid., p. 12.

<sup>116</sup> Alfonse Deneufbourg, *Le carnaval de Binche. Recueil complet des 27 airs de Gilles, arrangés pour piano*, 1923, p. 22, cité dans BOONE Hubert, op. cit., p. 15.

<sup>117</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit., p. 15.

dédiées à l'accompagnement des tambours<sup>118</sup>. S'ensuivent ensuite une série de rééditions de ces partitions par la maison Vansippe. Nous avons retrouvé une édition reprenant les transcriptions de Jules Adant datant de 1965<sup>119</sup>. D'autres éditions, très certainement postérieures à celle de 1947 ont été recensées mais nous n'avons pu précisément les dater.

Suite aux décisions prises par le Conseil Supérieur des Arts et traditions populaires en 1985, dans le cadre de la demande de subsides pour financer une école de tambour émanant de l'Association pour la défense du folklore Binchois, une nouvelle édition de partitions a vu le jour. Parmi les solutions envisagées par le Conseil, il y avait la transcription des partitions ainsi que des enregistrements sonores des airs de Gilles et de l'*avant-midi*<sup>120</sup>. Ces démarches visaient à lutter contre les dérives dans la musique du carnaval par un dépouillement dans l'interprétation des airs. La transcription a été confiée à trois chefs de musique : Benny Corroyer, Auguste Montreuil et Maurice Cordier. Ces chefs ont travaillé sur les partitions originales et ont réécrit la musique telle qu'elle devrait être jouée<sup>121</sup>. Ces partitions manuscrites ont servi de base à l'enregistrement qui est paru en 1990 et sont éditées par le syndicat d'initiative de la ville de Binche. Elles ont ensuite été distribuées à l'ensemble des sociétés afin d'être observées par tous les musiciens<sup>122</sup>. Les partitions sont écrites pour tous les instruments qui composent une phalange musicale carnavalesque. Elles diffèrent en bien des points des éditions précédentes, reprenant certaines variations entendues sur le terrain qui ne figuraient pas dans les éditions antérieures. Certains aspects mélodiques y sont omis, notamment dans certaines cadences des airs. Ces partitions reprennent les mélodies des anciennes éditions en y ajoutant certaines traces laissées par l'oralité.

Le répertoire des musiciens de carnaval repose largement sur la tradition orale. Dans ce contexte, il est pertinent de se demander dans quelle mesure les musiciens tiennent compte des différentes éditions des partitions d'airs de Gilles. Sont-elles prises en considération ou négligées ? Jouent-elles un rôle de référence dans la pratique ?

---

<sup>118</sup> *Le carnaval de Binche : les 26 airs de Gilles* (Batterie et caisse), Alphonse Deneufbourg (trans.), Marcel Vansippe (éd.), Binche, 1947.

<sup>119</sup> *Le carnaval de Binche : les 26 airs de Gilles* (Accordéon, clarinette, trompette, bugle, piston), Jules Adant (trans.), Marcel Vansippe (éd.), Binche, [1965].

<sup>120</sup> Cf. p. 76-77.

<sup>121</sup> « La séquence du téléspectateur. Les authentiques airs de Gilles de Binche (1990) » dans *Antenne Centre Télévision*, <https://www.antennecentre.tv/article/la-sequence-du-telespectateur-60> (page consultée le 15 janvier 2023).

<sup>122</sup> Ces informations nous ont été apportées par Olivier Dufour, trompettiste et chef de la fanfare des Pélissiers à Binche.

Nos expériences sur le terrain et nos entretiens démontrent clairement que les diverses éditions des partitions influent significativement sur la pratique musicale. En effet, certains musiciens et ensembles s’y réfèrent pour des raisons tant didactiques que musicales. Il est donc essentiel de souligner l’importance de ces différentes versions, car certaines demeurent des références cruciales dans la pratique actuelle. Rédigées à des époques distinctes par des individus différents, ces versions présentent des variations significatives, notamment au niveau des partitions et des airs qu’elles comprennent.

Les éditions se distinguent donc par des différences dans la partition, ce qui peut parfois donner lieu à des litiges entre des musiciens attachés aux partitions et aux mélodies originales. Certains défendent une édition en tant que vérité, que ce soit parce qu’elle est plus ancienne ou reconnue par les autorités communales et la ville de Binche, tandis que d’autres revendiquent une autre édition comme étant celle à suivre. Un exemple réside dans la partie des trompettes de l’air *Trompette des cent gardes* : La première réplique des trompettes est souvent discutée car elle diffère en fonction des éditions.

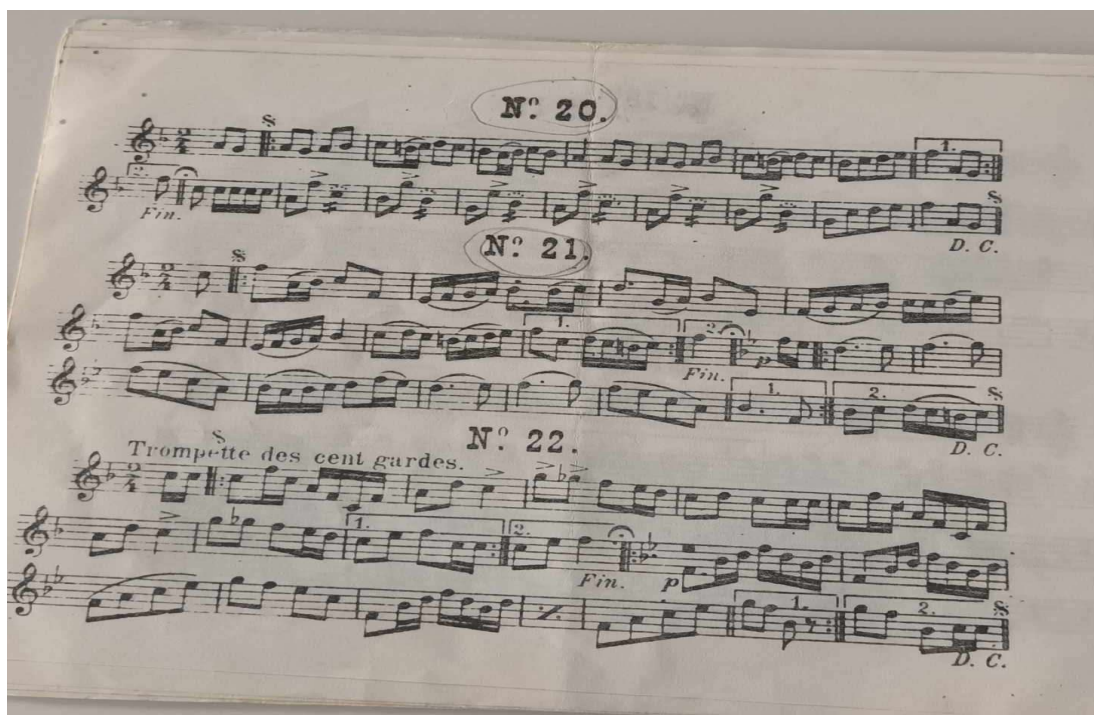


Figure 7 : *Trompette des cent gardes* (trompette), Extrait du carnet *Le carnaval de Binche*, transcrit par Jules Adant, éd. Marcel Vansippe, Binche (1965). Collection privée de Philippe Lisen

Figure 8 : *Trompette des cent gardes* (trompette), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

La différence réside dans les deux premières mesures de la partition. Cependant, cette distinction n'altère pas l'harmonie de la pièce, puisqu'elle se manifeste uniquement dans la manière de développer l'accord de fa majeur. Bien que la première note de la seconde mesure diffère, dans les deux cas, nous demeurons sur un accord du premier degré. La variation se situe principalement sur le plan mélodique et n'a aucune incidence sur l'harmonie globale. L'expérience du terrain l'a clairement démontré ; cette nuance est souvent sujette à débat lors de l'exécution, en particulier lorsque les trompettistes cherchent à se mettre d'accord sur la manière d'aborder l'« attaque » de trompette dans cette pièce.

Ces partitions sont des références importantes dans la pratique, mais il est crucial de préciser que les premières éditions et transcriptions sont postérieures aux débuts de la pratique. Les airs de Gilles font indéniablement partie d'un répertoire oral, et les traces écrites ne sont que le témoignage de musiciens ayant souhaité consigner par écrit leur perception de cette musique.

Dans le cas de *Trompettes des Cent Gardes*, il est donc impossible de déterminer quelle partition est la plus fidèle. La partition de Jules Adant est antérieure aux éditions manuscrites. De plus, les éditions de Jules Adant concordent avec celles de Deneufbourg. Par conséquent, nous pourrions considérer que la version manuscrite rédigée dans les années 80 contient une erreur. Cependant, cette version est largement acceptée comme une référence dans la région de Binche.

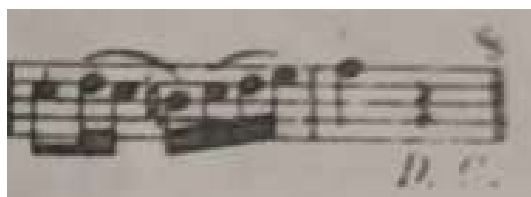
Ses transpositeurs se sont appuyés sur les éditions antérieures en tenant compte des réalités sur le terrain. Le but n'est donc pas ici de déterminer une vérité absolue là où il n'y en a probablement pas. Les variations dans les partitions reflètent parfaitement une pratique orale, où les nuances font partie intégrante du langage musical. Cependant, il est intéressant de noter que des débats peuvent surgir concernant les détails de la partition, tandis que des écarts plus significatifs entraînent de véritables changements mélodiques sans susciter autant de réactions indignées. Nous illustrerons cette affirmation dans la suite de notre travail.

### 1.3 Une liberté d'interprétation

Le référencement aux partitions est très variable selon le musicien et l'orchestre, certains ensembles utilisent ces partitions comme une structure mélodique de base. La pratique demeure essentiellement orale, offrant une certaine latitude aux musiciens qui ajoutent leurs variations et fantaisies à la musique. Cette liberté constitue un aspect distinctif de la pratique, et parfois, certaines variations prennent le dessus sur l'aspect mélodique des airs, modifiant ainsi parfois leur essence première.

En plus des variations individuelles, la nature de la musique orale peut entraîner l'omission de certains éléments, qui sont parfois remplacés par des traits appartenant à d'autres airs. Étant donné que la plupart des airs de Gilles partagent la même tonalité, il est aisé d'interchanger certains éléments d'une mélodie à une autre. Les partitions agissent donc comme un cadre, permettant de retrouver l'essence mélodique de certains airs. Certains orchestres optent ainsi pour un « retour à la partition », cherchant à rester fidèles aux mélodies d'origine.

Un exemple illustrant cette omission et confusion peut être observé dans l'air *Lion de Belgique* :



Cette cadence mélodique, illustrant la cadence parfaite V-I, se retrouve dans la plupart des airs.

Cependant, d'autres airs, tels que *Lion de Belgique*, ne présentent pas ce motif en tant que cadence parfaite, et cela, quelle que soit l'édition que nous avons recensée, peu importe son époque. Seule la version manuscrite éditée par le syndicat d'initiative fait exception, où nous retrouvons cette cadence, mais uniquement au bugle et à la clarinette Sib. La clarinette Mib et l'ensemble de l'orchestre jouent la finale typique de cet air.

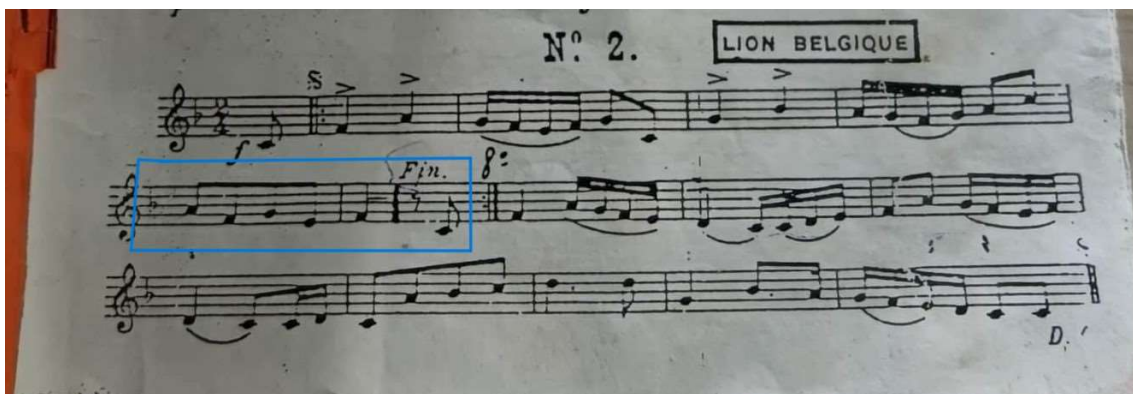


Figure 9 : *Lion de Belgique* (trompette), Extrait du carnet *Le carnaval de Binche*, transcrit par Jules Adant, éd. Marcel Vansippe, Binche (1965). Collection privée de Philippe Lisen



Figure 10 : *Lion de Belgique* (trompette), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

Actuellement, cette finale est oubliée au profit de la première présentée (Extrait N° 4). L'orchestre de Carl Verhofstadt, portant un regard attentif à la partition, joue encore la finale du *Lion de Belgique* telle qu'elle est écrite sur les partitions (Extrait N° 5).

Ce phénomène d'omission des cadences typiques des différents airs au profit d'une cadence similaire est plus que récurrent dans la pratique, si bien que cette omission est même observée au sein des partitions. Dans l'édition la plus récente, publiée par le Syndicat d'Initiative Binchois dans les années 80, de nombreuses finales typiques ne sont plus notées et une finale similaire est présentée à chaque fois.

Le rapport des orchestres aux partitions peut être aisément observable à travers l'interprétation des différentes cadences. Par exemple, dans les airs « Sans souci » et « Mère tant pis », l'ensemble dirigé par Carl Verhofstadt interprète les cadences telles qu'elles sont notées dans

les éditions les plus anciennes, tandis que les éditions manuscrites publiées dans les années 80 ne reprennent plus ces cadences.

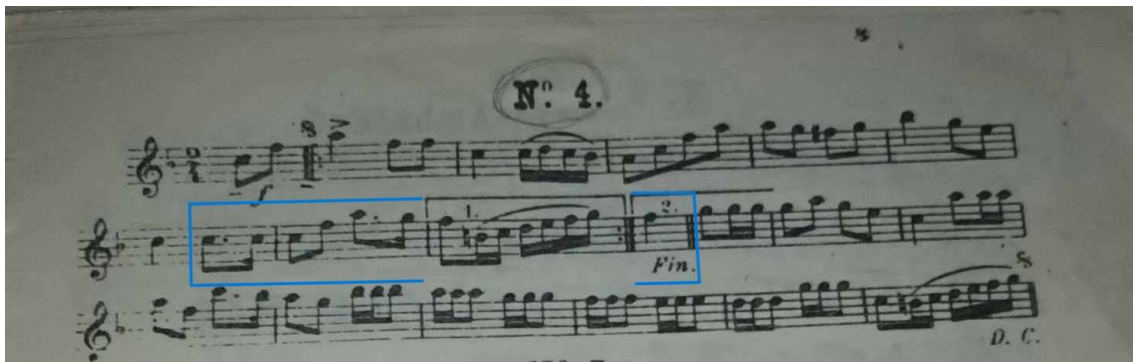


Figure 11 : *Sans souci* (trompette), Extrait du carnet *Le carnaval de Binche*, transcrit par Jules Adant, éd. Marcel Vansippe, Binche (1965). Collection privée de Philippe Lisen

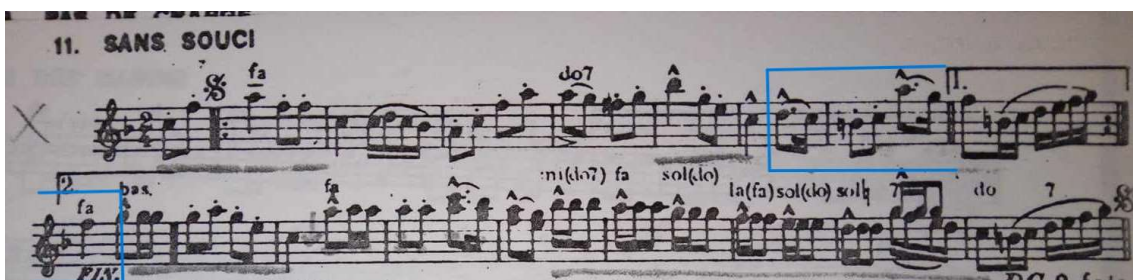


Figure 12 : *Sans souci* (trompette), Carnet Deneufbourg, éd. Marcel Vansippe (1947). Collection d'Arthur Beguin



Figure 13 : *Sans souci* (trompette), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche.

Les transcriptions de Jules Adant et Alphonse Deneufbourg possèdent la même figure rythmique mais diffèrent à quelques notes près. Nous pouvons voir que cette finale a complètement disparu dans l'édition éditée par le syndicat d'initiative binchois et c'est cette

finale que l'on retrouve majoritairement dans la pratique. Cela est illustré par l'enregistrement de la musique de la société Les Gilles de l'an 2000, dirigée par Marco Meurant, lors du Carnaval de Nivelles en 2020 (Extrait N° 6).

Seul l'ensemble de Carl Verhofstadt interprète l'ancienne finale, comme nous pouvons l'entendre dans l'enregistrement réalisé lors du mardi gras 2023 (Extrait N° 7). Les trompettes interprètent ici la cadence finale telle qu'elle est écrite par Jules Adant, les euphoniums eux jouent la cadence comme nous pouvons la trouver dans l'édition du syndicat d'initiative. Le même phénomène s'observe dans l'air *Mère tant pis* la cadence est similaire chez Deneufbourg et Adant mais elle disparaît dans l'édition manuscrite postérieure.

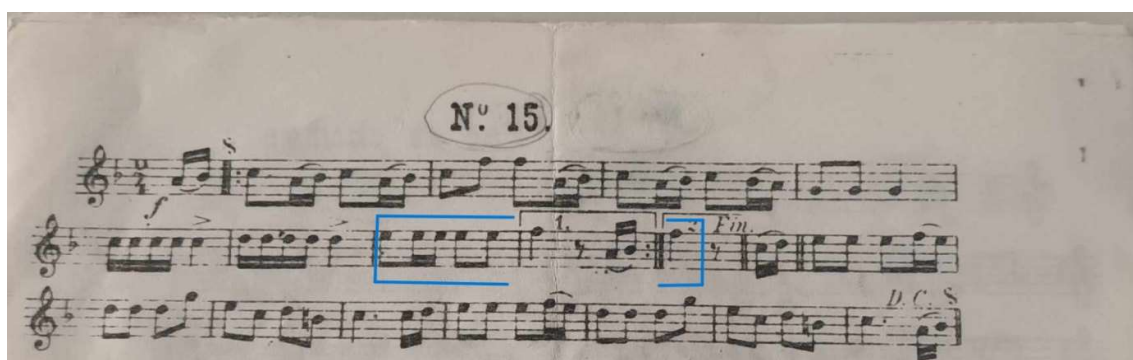


Figure 14 : *Mère tant pis* (trompette), Extrait du carnet *Le carnaval de Binche*, transcrit par Jules Adant, éd. Marcel Vansippe, Binche (1965). Collection privée de Philippe Lisen

Figure 15 : *Mère tant pis* (trompette), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

Notons la finale originale dans l'interprétation de cet air par la musique de Carl Verhofstadt (Extrait N° 8).

Les cadences de ces deux airs sont remplacées à chaque fois par la même séquence, do suivi de si♯, do, ré, mi en double croche allant faire fa. Nous avons dressé un tableau répertoriant les airs qui comportent cette cadence finale dans les trois éditions provenant des différents transpositeurs.

Adant	Deneufbourg	Courroyer, Montreuil, Cordier
Cavalcade	Cavalcade	Cavalcade
Le Juif érant	le Juif érant	le Juif érant
Les chasseurs	Les chasseurs	Les chasseurs
Sérénade	Sérénade	Sérénade
Vos avez in aubade		Vos avez in aubade
	La calsse	
		Le petit jeune homme de Binche
		Sans souci
		Eloi à charleroi
		Mère tant pis
		Les marins
		Lion de Belgique (bugle)
		L'ambulant (bugle)

Nous remarquons que dans les éditions les plus anciennes, cinq airs présentent cette finale commune, tandis que les autres airs possèdent chacun une finale qui leur est propre. Parmi les cinq airs, les éditions s'accordent sur quatre, le cinquième diffère. Concernant l'édition des trois chefs de musique publiée dans les années 80, cette finale est commune à dix airs, tandis que deux présentent cette cadence mais uniquement au bugle, les trompettes exposant quant à elles la cadence typique de ces airs. Actuellement, dans la pratique, la cadence (do,si♯,do,re,mi,fa) est encore plus répandue.

La diffusion progressive de cette cadence dans un plus grand nombre d'airs peut être attribuée à plusieurs facteurs. En particulier, la pratique et la transmission orale peuvent parfois entraîner des confusions, surtout dans le contexte des airs de Gilles. Il est donc plausible que cette cadence, déjà commune à 5 ou 6 airs, ait pu remplacer d'autres finales typiques qui sont par la suite tombées dans l'oubli. De plus, la transmission orale et la pratique régulière de ces airs au sein des ensembles musicaux ont joué un rôle important dans la diffusion de cette cadence. Les musiciens ont tendance à reproduire ce qu'ils entendent fréquemment et ce qu'ils jouent régulièrement, ce qui a contribué à propager cette cadence dans un plus grand nombre d'airs au fil du temps. Enfin, le facteur de popularité de cette cadence doit également être pris en compte, notamment son apparition initiale dans 5 airs dans les sources les plus anciennes. Cette

popularité initiale l'a probablement propulsée pour devenir un élément caractéristique du style musical carnavalesque.

Les phénomènes d'omission et de confusion ne se présentent pas que dans les cadences, de nombreuses variations<sup>123</sup> véhiculées sur le terrain priment parfois sur les mélodies originales notées sur les partitions. Seuls certains orchestres parviennent à faire revivre les mélodies originales par une stricte observation des partitions.

Un exemple significatif réside dans l'air *Les Chasseurs* et concerne la réponse<sup>124</sup> de la première partie du premier thème :

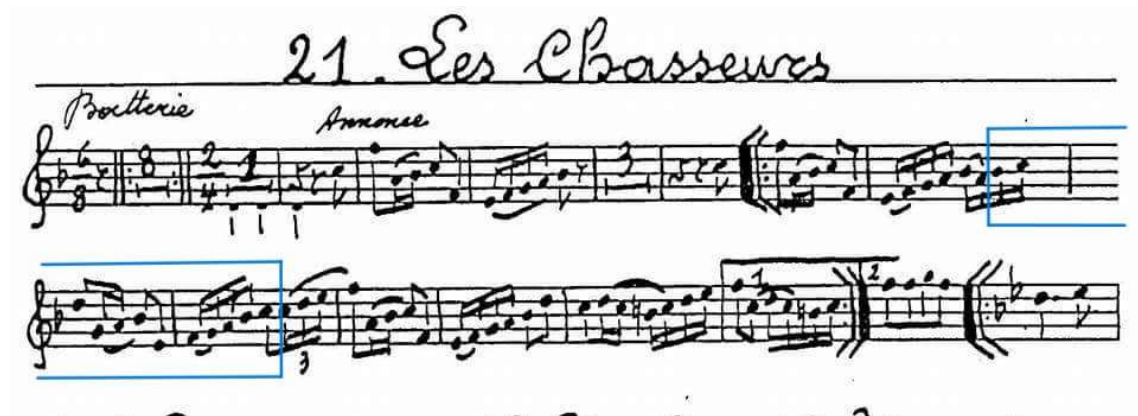


Figure 16 : *Les Chasseurs* (trompette), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

Cette réponse<sup>125</sup> figure dans toutes les éditions peu importe le transcripateur ou l'époque.

Actuellement, dans la pratique, la plupart des orchestres confondent ou remplacent cette réplique<sup>126</sup> par une partie de réplique présente dans l'air *Les Marins*.

<sup>123</sup> Cf., p. 79.

<sup>124</sup> Réponse : Les deux dernières mesures d'une partie d'un thème constituent une réplique directe aux deux premières. Vous trouverez une explication détaillée de ce terme aux pages 42-43.

<sup>125</sup> Cf., p. 82-84.

<sup>126</sup> Cf., p. 82-84.

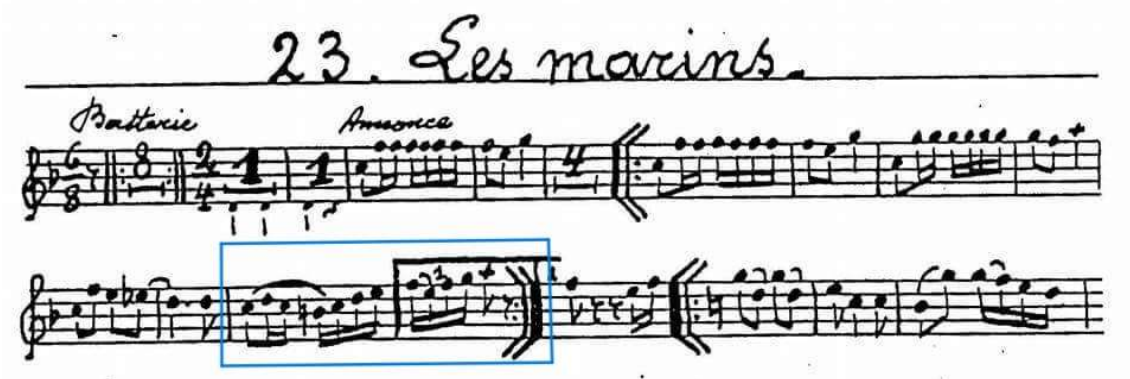


Figure 17 : *Les Marins* (trompette), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

Nous pouvons retrouver cette substitution dans l'enregistrement de la musique de la société royale les Incas au carnaval de Binche 2023 (Extrait N° 9) que nous avons ensuite retranscrit tel qu'il est joué.

### Les chasseurs



Figure 18 : *Les chasseurs*, Transcription réalisée par Marc-Antoine Payen (Extrait N° 9)

En opposition, écoutons la musique de Carl Verhofstadt dans l'air *Les Chasseurs* avec la réponse jouée en suivant la partition (Extrait N° 10).

Il ne s'agit pas toujours de confusion dans certain cas des variations non-écrites peuvent aussi prendre le pas sur certains passages mélodiques. Illustrons cela dans l'air *La Classe*, les réponses des bugles se détachent une fois de plus de la partition.

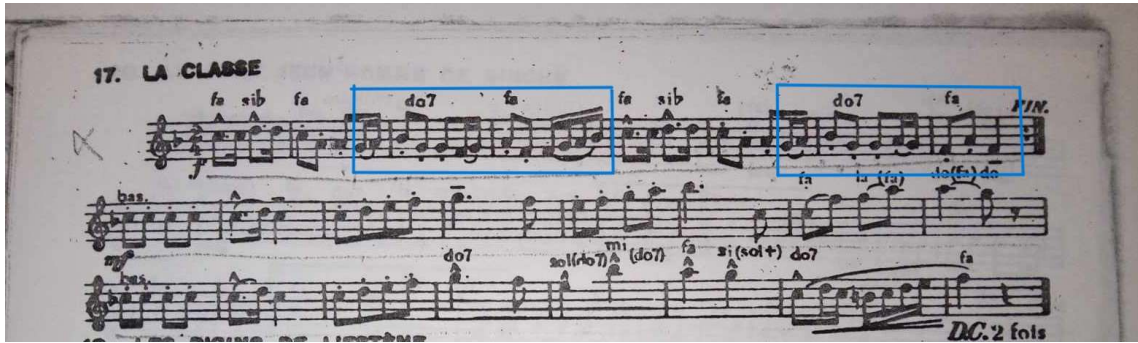


Figure 19 : *La classe*, Carnet Deneufbourg, éd. Marcel Vansippe (1947). Collection d' Arthur Beguin

L'enregistrement (Extrait N° 11) de cet air, par l'orchestre de la société binchoise des Maxim's dirigé par Claudy Trento laisse entendre une réplique différente de celle des partitions. Nous l'avons retranscrit tel qu'il est joué dans l'enregistrement :

### La classe



Figure 20 : *La classe*, Transcription réalisée par Marc-Antoine Payen (Extrait N° 11)

La portée du haut reprend la mélodie telle qu'on la retrouve dans la partition, nous pouvons entendre ce trait mélodique joué par la musique de Carl Verhofstadt (Extrait N° 12).

Dans l'air *Quand m'grand-mère*, les répliques du deuxième thème ont également été supplantées par les variations. Sur le terrain, en aucun cas, nous n'avons pu entendre ces répliques telles qu'elles sont notées sur les partitions.



Figure 21 : *Quand m'grand-mère*, Carnet Deneufbourg, éd. Marcel Vansippe (1947). Collection d'Arthur Beguin

Cette réplique prévaut actuellement, comme le démontrent les enregistrements (Extrait N° 13).  
Nous l'avons retranscrite :

## Quand m'grand mère

Figure 22 : *Quand m'grand-mère*, transcription réalisée par Marc-Antoine Payen (Extrait N° 13)

La variation en réplique se démarque nettement de la mélodie telle qu'elle est présentée sur la partition. En effet, la mélodie est articulée de manière syncopée tout au long : les temps forts sont positionnés sur la deuxième croche, marqués par un saut de sixte et un accent tonique dans certaines versions. Or, la variation déplace complètement ces temps forts sur la première croche par une montée en mouvement conjoint menant vers le premier temps de la mesure, ainsi qu'un mouvement ascendant de quinte puis de sixte sur la deuxième croche, ce qui supprime totalement l'aspect syncopé de la mélodie. L'édition manuscrite inclut cette variation à la trompette, tandis que la réplique de la mélodie de base est réservée au bugle. Cela pourrait expliquer pourquoi ce passage mélodique a été omis. Étant donné que les trompettes sont chargées de jouer le thème principal, la variation écrite sur la partition de trompette aurait ainsi pris le dessus sur la mélodie de base.

Cette explication nous permet de mettre en évidence des faits assez paradoxaux : souvenons-nous de la première mesure de l'air *Trompettes des cent gardes*, pour laquelle les musiciens de la pratique se chamaillent quant à la façon de développer l'accord de fa majeur. Dans l'air *Quand m'grand-mère*, la variation vient complètement chambouler le caractère de la mélodie mais dans ce cas, personne ne s'insurge.

La plupart des musiciens de carnaval ne portent pas une attention minutieuse à la partition musicale. Certains sont plus consciencieux que d'autres, mais rares sont ceux qui font réellement le lien entre ce qui est joué et la partition. Ils peuvent parfois brandir les partitions pour discuter de détails ou d'éléments anecdotiques, mais ils semblent souvent passer à côté d'incohérences beaucoup plus significatives entre la partition et la pratique musicale telle qu'elle se trouve actuellement.

Le rapport aux partitions est donc extrêmement variable dans la pratique. En plus d'une volonté de revenir aux mélodies originales, les orchestres utilisent également ces partitions dans un souci d'uniformisation. En effet, la place accordée à l'improvisation, aux fantaisies et aux variations peut parfois pousser les musiciens vers un mode de jeu plus individualiste. Dans certains orchestres, les musiciens d'une même section jouent des traits complètement différents, ce qui nuit à la puissance et à la cohésion de l'ensemble. Les partitions sont donc utilisées dans ce cas pour rétablir une uniformité dans les passages et redéfinir les rôles respectifs des instruments. Ces exemples ne visent pas à démontrer l'existence d'une vérité mélodique, mais plutôt à illustrer les différences que l'on peut observer entre les partitions et l'interprétation musicale telle qu'elle est entendue sur le terrain.

#### 1.4 Les enregistrements

En plus des partitions, les enregistrements exercent une influence considérable sur la pratique des airs de Gilles. Ainsi, les vinyles et les CD ont joué un rôle majeur dans la diffusion des styles d'interprétation de certains orchestres. Des variations élaborées par des musiciens, qui ne sont pas nécessairement présentes dans les partitions, ont ainsi été transmises par le biais des enregistrements.

À titre d'exemple, le vinyle *Vicky Vitt Au Carnaval*<sup>127</sup>. Cet enregistrement présente les airs de Gilles, mettant en avant les variations d'un tubiste exceptionnel, Arthur Vitskens (1929-2016), connu sous le nom de Vicky Vitt. Originaire de la région du Centre, Vicky Vitt était un tubiste, tromboniste et compositeur évoluant dans le milieu du jazz et de la variété. Sa discographie variée comprend des enregistrements solo ainsi que des pièces de son Big Band, le Vicky Vitt's Jazz Band<sup>128</sup>. En plus de ses contributions au jazz et à la variété, il demeure une figure emblématique dans le domaine musical folklorique. Cet enregistrement a diffusé les variations d'une grande virtuosité de ce musicien. De nos jours, de nombreux euphoniums s'inspirent encore de ces variations, témoignant de l'influence continue de Vicky Vitt dans le monde de la musique.

*Vicky Vitt, originaire de la région du Centre, a joué et composé des arguèdènes. J'ai eu la chance de jouer avec lui, c'était un musicien remarquable malgré son caractère bien trempé. Il était déjà âgé, environ 70 ans, mais toujours aussi impressionnant. Je n'ai jamais entendu quelqu'un jouer comme lui. [...], Damien Cornet, euphonium au sein de la musique des récalcitrants, a commencé à reprendre des variations de Vicky Vitt, ce qui a contribué à l'évolution des partitions d'euphonium*<sup>129</sup>.

Le CD *les Authentiques Airs de Gilles de Binche*<sup>130</sup>, réalisé à l'initiative de l'association Binchoise pour la défense du folklore (ADF) en 1990, mérite également notre attention. L'initiative de cet enregistrement découle du constat selon lequel de plus en plus de fantaisies se glissent dans les airs de Gilles. Coordonné par Bernard Couroyer<sup>131</sup>, cet enregistrement vise donc à fixer la bonne exécution des airs de Gilles. Pour atteindre cet objectif, les meilleurs musiciens participant au carnaval de Binche ont été sélectionnés parmi les trois phalanges musicales binchoises, à savoir les Chasseurs, les Pélissiers et En Avant. Ce document se veut

---

<sup>127</sup> Vicky Vitt Au Carnaval, Arthur Vitskens (tuba), Label Centre, [Vinyle 33T], <https://www.cdandlp.com/vicky-vitt/au-carnaval/33tr2409621795/> (page consultée le 15 janvier 2023).

<sup>128</sup> Vicky Vitt dans *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/artist/4030553-Vicky-Vitt>, (page consultée le 15 janvier 2024).

<sup>129</sup> Récit de Geoffrey Hugé, clarinettiste originaire de la région du Centre. Musicien professionnel, il évolue également dans le milieu du Jazz. Interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 septembre 2023. Cf. Annexe II, p. 36-42.

<sup>130</sup> *Les Authentiques Airs de Gilles de Binche*, Bernard Couroyer (dir.), Discover, 1990, [CD], <https://www.discogs.com/fr/release/16230086-Gilles-De-Binche-Les-Authentiques-Airs-De-Gilles-De-Binche> (page consultée le 15 janvier 2023).

<sup>131</sup> Bernard Couroyer (1921-1993), dit Benny Couroyer : musicien, chef d'orchestre et compositeur originaire de Leval-Trahegnies ; cité dans POIRET Jean, « Couroyer Benny » dans *Passion Chanson*, <https://www.passionchanson.net/2020/08/13/couroyer-benny/> (page consultée le 17 janvier 2021).

être un modèle dans l'exécution des airs de Gilles en se dépouillant de tout superflu, dans le but de préserver le rythme et la danse du Gille. Le disque comprend les 26 airs ainsi que l'*avant-midi*<sup>132</sup>.

D'autres CD plus récents ont vu le jour, notamment en 2018. Ce dernier est réalisé par la musique et la batterie de la Société Royale « Les Récalcitrants » de Binche, dont les chefs de musique et de batterie sont respectivement Damien Cornet et Thierry Brulez. Cet enregistrement a été réalisé à l'initiative d'un ingénieur du son binchois, Jérôme Point, ayant pour volonté de réaliser un enregistrement avec les moyens techniques modernes. La particularité de cet enregistrement est qu'il a été réalisé en extérieur, dans un jardin privé, afin d'exploiter les réverbérations naturelles de la maison et des murs d'enceinte du jardin, permettant ainsi de recréer une atmosphère de « rue »<sup>133</sup>.

Le dernier CD réalisé, à notre connaissance, paraît en 2021 à l'occasion du centième anniversaire de la Société Royale « Les Amis Réunis » de Buvrines. L'enregistrement est réalisé par la musique de Carl Verhofstadt ainsi que la batterie de Dany Piette<sup>134</sup>.

De nombreux enregistrements, sous forme de CD ou de vinyles, peuvent être retrouvés sur la plateforme YouTube, ce qui permet une diffusion plus étendue. En effet, des plateformes telles que YouTube et Facebook jouent un rôle indéniable dans la pratique musicale contemporaine. Tout un chacun ayant la possibilité d'enregistrer et de filmer de la musique pour la partager sur ces réseaux sociaux. Ainsi, certains styles d'interprétation sont facilement diffusés et accessibles à tous les musiciens. Des caractéristiques spécifiques à un orchestre peuvent être diffusées sur les réseaux sociaux, puis reprises par d'autres ensembles.

### 1.5 Constance et endurance

En matière de constance et d'endurance, le milieu des carnivals impose des conditions de jeu particulièrement hostiles aux musiciens. Outre le froid, la durée des prestations peut compromettre la qualité musicale. Il est important de souligner que les musiciens, accompagnant les sociétés de Gilles tout au long de la journée, voire une partie de la nuit, utilisent des instruments à embouchure. Une contrainte inhérente à la pratique des instruments

---

<sup>132</sup> « La séquence du téléspectateur. Les authentiques airs de Gilles de Binche (1990) » dans *Antenne Centre Télévision*, <https://www.antennecentre.tv/article/la-sequence-du-telespectateur-60> (page consultée le 15 janvier 2023).

<sup>133</sup> Interview de Jérôme Point dans *Petit Gille*, <https://petitgille.be/airs-gilles/> (page consultée le 14 mars 2024).

<sup>134</sup> Interview de Carl Verhofstadt, réalisée par Marc-Antoine Payen, le 11 février 2023.

de la famille des cuivres réside dans la fatigue des lèvres. La pratique prolongée de ces instruments atteint une limite au-delà de laquelle le musicien éprouve de réelles difficultés à jouer et se voit contraint de prendre du repos<sup>135</sup>. Au-delà des horaires conséquents, la pratique des airs de Gilles suit un rythme de jeu intensif. Bien que les musiciens ne soient pas soumis à un jeu continu, contrairement aux tambours qui jouent sans interruption, les différents airs sont néanmoins interprétés à un rythme assez soutenu pour répondre aux attentes de l'ensemble de la société. La musique de carnaval requiert donc vigilance et intelligence ; il est impératif de gérer son endurance pour maintenir une constance dans le jeu tout au long de la prestation. Cet aspect est parfois négligé dans ce milieu, amenant certains musiciens à jouer sans tenir compte de leurs limites. Ils s'engagent dans une compétition où les nuances sont sacrifiées pour mettre en avant leur capacité respiratoire. Malheureusement, cette approche conduit souvent à la déformation du jeu, voire à des blessures<sup>136</sup>. Constance et endurance sont donc les maîtres mots au sein des orchestres. À l'inverse, lorsque les musiciens adoptent un style de jeu individualiste, cherchant à jouer toujours plus fort sans être conscients de leurs limites, la qualité de l'ensemble diminue au fil de la prestation.

#### 1.6 Les instruments de l'orchestre et leur rôle

Concernant les divers styles d'interprétation associés aux différents orchestres, ces approches reposent sur plusieurs éléments tels que la cohésion et les rôles des différents pupitres, ainsi que l'observation ou non des partitions. En ce qui concerne les rôles des divers pupitres, ils peuvent être plus ou moins similaires selon les orchestres, mais peuvent également varier occasionnellement.

Avant d'aborder les rôles respectifs des instruments, il est crucial de traiter de la disposition de l'orchestre, laquelle se révèle particulièrement significative en ce qui concerne les fonctions des instruments. Les trompettes occupent la première ligne, accompagnées des deux trombones positionnés de part et d'autre de la ligne. La deuxième ligne est constituée des bugles, avec la

---

<sup>135</sup> Jean-François Petitot, Fabienne Besnard, « Mesures de la force d'appui de l'embouchure sur les lèvres lors du jeu de la trompette » dans *wordpress*, Ecole centrale de Nantes, [https://guillaumedallara.files.wordpress.com/2014/02/mesures-de-la-force-d\\_appui-de-l\\_embouchure-sur-les-le3a8vres-lors-du-jeu-de-la-trompette.pdf](https://guillaumedallara.files.wordpress.com/2014/02/mesures-de-la-force-d_appui-de-l_embouchure-sur-les-le3a8vres-lors-du-jeu-de-la-trompette.pdf) (page consultée le 7 décembre 2023).

<sup>136</sup> Louis Voland, *Les apports du monde folklorique de Belgique dans l'apprentissage de la trompette*, travail de fin d'étude de master en musique à finalité pédagogique- spécialisation trompette, Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie de Namur, 2018.

(ou les) clarinette(s) également positionnée(s) aux extrémités. Enfin, la dernière ligne est formée des euphoniums et des sousaphones, disposés aux extrémités.

#### La Trompette et le Bugle

Dans la plupart des orchestres, la répartition des rôles se présente comme suit : les trompettes interprètent le thème principal de la mélodie, tandis que les bugles le jouent avec des variations. En se référant au dictionnaire de musique Larousse, les termes « thème » et « variations » sont définis comme suit :

*Thème* : « Phrase musicale bien caractérisée (ou fragment de phrase) destinée à réapparaître dans la suite du morceau à titre de rappel ou de base du développement. [...], le thème doit toujours présenter un sens musical complet et rester aisément perceptible par l'auditeur. [...] »<sup>137</sup>.

*Variation* : « Au sens premier, il y a *variation* lorsqu'on exécute un morceau ou un fragment sous une forme non identique à celle d'abord présentée, le plus souvent en y ajoutant des ornements plus ou moins étendus. Le sens n'a cessé de s'étendre jusqu'à désigner une forme de composition de plus en plus complexes. [...] »<sup>138</sup>.

Ainsi clarifiés, nous pouvons illustrer ces deux termes dans les partitions de trompette et bugle de l'*Air classique* issues de l'édition de Jules Adant :

Figure 23: *Air classique* (trompette), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

<sup>137</sup> « Thème » dans VIRGINAL Marc (éd.), *Dictionnaire de la Musique*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Larousse, 2001, p. 847-848.

<sup>138</sup> « Variations » dans VIRGINAL Marc (éd.), *Dictionnaire de la Musique*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Larousse, 2001, p. 871.



Figure 24 : *Air classique* (bugle), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

La partition du bugle offre une présentation plus élaborée du thème musical, enrichissant la mélodie par des envolées sur la gamme de fa majeur, suivies d'ornementations variées. Alors que les trompettes exposent le thème conformément à ce qui est écrit dans la première partition, les bugles le développent avec une virtuosité particulière, ajoutant ainsi une couche supplémentaire de complexité à la musique.

Nous avons ici un exemple de variation de bugle sur partition mais dans la pratique, et ce de manière générale, les variations des bugles sont bien plus développées que celle reprise dans les partitions. A titre d'exemple nous allons présenter la partition de l'air *Vivent les bleus* et nous allons le comparer à une transcription des variations que nous avons pu entendre sur le terrain.



Figure 25 : *Vivent les bleus* (bugle), transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

# Vivent les bleus

Partition Couroyer

Variation de bugle

The musical score is written in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several systems, each starting with a measure number. The first system (measures 1-6) is the initial melody. The second system (measures 7-13) begins with a first ending (1.) and a second ending (2.), followed by a triplet in the right hand. The third system (measures 14-20) continues with first and second endings and triplets. The fourth system (measures 21-27) features a first ending and triplets. The fifth system (measures 28-34) starts with a second ending and continues with the main melody. The sixth system (measures 35-41) concludes with first and second endings.

Figure 26 : Variation de bugle, transcription réalisée par Marc-Antoine Payen, sur base du jeu d'un bugliste au sein de la musique de Hugues Tahon lors du carnaval de La Louvière 2023.

Il s'agit ici d'une variation que nous avons entendue et retranscrite. Cela montre à quel point l'interprétation des airs peut être diversifiée selon le musicien et sa virtuosité. Cependant, de nombreux musiciens s'accordent à dire que ces variations ne doivent pas supplanter l'essence mélodique des airs, même si cela arrive parfois comme nous l'avons déjà démontré.

Dans certaines mélodies, les trompettes et les bugles adoptent fréquemment un schéma de *question/réponse* ou *d'attaque/réponse*. À quelques exceptions près, les airs de Gilles se caractérisent principalement par deux thèmes, chacun composé de huit mesures, à son tour constitué de deux segments de quatre mesures. Dans ce contexte, les trompettes prennent en charge l'*attaque* (ou *la question*) en jouant les deux premières mesures, tandis que les bugles assurent la *réponse* en jouant les deux mesures suivantes, ce modèle se répète une seconde fois pour constituer l'entièreté du thème. Illustrons ceci dans la partition des *D'gins de l'Estène* :

Attaque/Réponse

Figure 27 : *Les d'gins de l'Estène*, transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

L'air *Les Marins* suit aussi ce modèle mais l'attaque et la réponse font ici chacune 4 mesures :

23. Les marins

Batterie Armonica

FR 1

FR 2

#### Attaque/Réponse

Figure 28 : *Les marins*, transcriptions de Benny Corroyer avec l'aide d'Auguste Montreuil et Maurice Cordier, éd. Le syndicat d'initiative de la ville de Binche

La façon de jouer le thème deux révèle un autre mode de jeu présent dans la pratique. Un thème complet peut être joué entièrement par les bugles et la reprise est effectuée par les trompettes. Dans certains orchestres, le thème et sa reprise sont joués uniquement par les trompettes ou les bugles. Une fois de plus, l'orchestration et donc la répartition des thèmes varient en fonction de l'ensemble qui les interprète.

Quant à la réponse, celle-ci peut être exécutée conformément à ce qui est indiqué sur la partition, mais dans la plupart des cas, les bugles interprètent la phrase de réponse avec des variations. C'est bien dans le cadre de ces variations que réside la liberté dans le jeu des airs de Gilles ; les variations notées par Jules Adant dans sa version manuscrite sont bien plus élaborées dans la pratique. Cependant, la prise de liberté peut parfois s'éloigner considérablement de la phrase mélodique originale. C'est donc dans ce cas de figure que certains orchestres effectuent un retour à la partition.

Le principe d'attaque et de réponse peut être vu comme une stratégie visant à ménager les musiciens, avec l'alternance des thèmes entre les pupitres qui offre des moments de répit. Cependant, il convient de noter que cette approche n'est pas applicable de manière universelle

à tous les ensembles. Il est important de souligner que chez les Tahon<sup>139</sup>, il est attendu que les trompettes et les bugles assument à la fois les attaques et les réponses. Selon les musiciens de cet orchestre, cela vise à maintenir un équilibre sonore cohérent tout au long de la phrase musicale. En revanche, d'autres musiciens issus d'autres ensembles affirment préférer le contraste sonore entre l'*attaque* et la *réponse*. Ainsi, il est évident que cette pratique relève d'une esthétique spécifique où les musiciens s'alignent selon la conception dans laquelle ils se placent.

Dans le *Postillon de Longjumeau*, les rôles s'inversent : les bugles sont amenés à jouer l'attaque tandis que les trompettes jouent le deuxième. Ce phénomène s'observe également dans l'air *El doudou* mais uniquement au sein de l'ensemble dirigé par Carl Verhofstadt. Il s'agit dans ce cas de faire varier les contrastes.

Les exemples présentés démontrent l'existence de concepts généraux dans la pratique des airs de Gilles. Dans certains cas, les formations musicales modifient ces concepts pour des raisons purement esthétiques, et ces variations contribuent à distinguer les différents orchestres.

#### La clarinette

La clarinette est fréquemment l'instrument solitaire que l'on trouve dans un orchestre de carnaval. Il est parfois possible d'en retrouver deux au sein d'un ensemble, mais cela reste assez rare. Deux types de clarinettes sont utilisés dans le contexte carnavalesque : la clarinette en si bémol et la clarinette en mi bémol. La clarinette en mi bémol, plus aiguë, permet un contraste plus marqué avec l'ensemble de l'orchestre, mais nécessite une grande précision en termes de justesse. Le choix de l'instrument dépend donc des préférences du clarinettiste et de sa familiarité avec l'instrument. Nous n'avons pas réussi à obtenir les partitions de clarinette émanant des anciennes éditions, à l'exception de celle de Jules Adant rassemblant les airs pour clarinette, trompette et bugle. Elle ne présente pas de voix distinctes mais seulement les mélodies transcrites pour ces instruments en si bémol. L'édition réalisée notamment par Benny Couroyer dans les années 80 inclut à la fois les partitions pour clarinette en si bémol et en mi bémol. À quelques rares exceptions, les partitions sont identiques ; la clarinette est amenée à jouer les airs du début à la fin, exposant ainsi les mélodies des différents thèmes sans variations ou harmonies supplémentaires. Dans la pratique, étant donné que le clarinettiste joue généralement seul, il apporte ses propres variations, ce qui le caractérise de manière distinctive.

---

<sup>139</sup> Ensemble carnavalesque dont l'ancien chef, Jean Tahon, a été remplacé par son fils, Hugues Tahon.

*Oui, la clarinette est censée suivre la partition, ce que je fais effectivement à 90%. Après étant seul, c'est vrai que cela laisse une place à la liberté. Personnellement j'aime bien, lors d'une reprise, ne jouer que la deuxième fois. Cela apporte une couleur supplémentaire plutôt que d'avoir les deux reprises jouées de manière identique. Cela permet aussi de m'économiser. Le fait de jouer dans la même ligne que les bugles a également une influence directe sur ma façon de jouer.*

*À l'époque, la plupart des clarinettes jouaient quasiment tous en mi bémol. Le choix entre si bémol et mi bémol repose sur deux approches distinctes. Je pense que la préférence pour la clarinette en mi bémol s'explique par son timbre plus percutant et aigu, ce qui permet d'être bien audible lorsqu'on joue seul au sein de la musique. En revanche, la clarinette en si bémol possède un timbre plus rond, mais elle offre en contrepartie un volume sonore plus élevé. De plus, je pense avoir opté pour la clarinette en mi bémol à l'époque car la plupart des clarinettes en carnaval utilisaient cette tonalité<sup>140</sup>.*

---

<sup>140</sup> Propos recueilli par e-mail auprès de Damien Bernard, clarinetiste très reconnu dans le milieu du carnaval. Actuel chef de l'Harmonie Royale l'Union de Fraire, il étudia la clarinette au conservatoire royal de Mons.

Illustrons le propos de Damien Bernard par la transcription de son interprétation du *Juif errant* que nous mettrons en relation avec l'édition de Couroyer (Extrait N° 14) :

### Le juif errant

Partition Couroyer

Interprétation de  
Damien Bernard

9

16

24

30

38

● Notes jouées uniquement la deuxième fois

Figure 29 : Le juif errant, transcription réalisée par Marc-Antoine Payen, sur base du jeu de Damien Bernard (Extrait N° 14)

La transcription de l'interprétation enregistrée ici met en évidence différents aspects caractéristiques du jeu de Damien Bernard ainsi que de la clarinette en général. Nous pouvons d'abord remarquer que l'ambitus est bien plus étendu dans l'exécution que dans la partition écrite. En effet, les notes aiguës permettent au clarinettiste de se démarquer du son global de l'orchestre en explorant une tessiture que seul cet instrument peut atteindre. En ce qui concerne les écarts par rapport à la partition, ils consistent en des variations directement influencées par celles interprétées par les bugles, visant ainsi une interprétation plus virtuose grâce à l'ajout de broderies, entre autres. De plus, des harmonies supplémentaires sont introduites, comme dans les deux dernières mesures du deuxième thème juste avant la reprise.

#### Le trombone

Le trombone en carnaval se distingue par le fait d'être à piston plutôt qu'à coulisse, sauf rares exceptions. Les partitions sont généralement rédigées pour le trombone à piston en si bémol (sib), ce choix s'expliquant probablement par la forte prévalence de cet instrument au sein des fanfares de l'époque.

*Selon les partitions, le trombone est chargé d'harmoniser les mélodies, et c'est précisément ce rôle que je m'efforce d'assumer en réalisant des tierces et des quarts par rapport à la mélodie. Certains pensent que le rôle du trombone se limite uniquement aux attaques, à l'instar des trompettes, mais je ne partage pas cet avis. J'essaie de jouer continuellement afin d'apporter une touche de couleur supplémentaire aux mélodies<sup>141</sup>.*

En ce qui concerne le rôle du trombone au sein de l'ensemble, nous avons réalisé des transcriptions des différentes éditions ainsi qu'un repiquage du jeu de Dominique Père basé sur un enregistrement. Ces transcriptions nous permettront d'évaluer l'évolution du rôle du trombone.

---

<sup>141</sup> Les propos ont été recueillis par e-mail auprès de Dominique Père, un tromboniste très reconnu dans les divers univers musicaux traditionnels, au cœur de cette étude. En plus de son engagement dans le contexte folklorique, ce musicien évolue également dans d'autres sphères musicales, notamment dans le jazz.

# Cavalcade

Partition Deneufbourg (1947)

Partiton Couroyer (années 80)

Interprétation de Dominique Pere

11

22

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Figure 30 : *Cavalcade*, transcription réalisée par Marc-Antoine Payen, sur base du jeu de Dominique Pere lors du carnaval de Binche 2024.

Dans les partitions, nous constatons que le trombone harmonise la mélodie principale, bien que les harmonies puissent varier légèrement d'une édition à l'autre. En ce qui concerne le repiquage, nous remarquons que le trombone conserve toujours cette fonction : bien que les harmonies puissent différer, le principe demeure le même. Contrairement aux partitions, le trombone est parfois appelé à reprendre la mélodie en unisson avec les trompettes, notamment dans le second thème. Quelques touches personnelles sont également apportées par l'interprète, soulignant ainsi sa virtuosité et son style distinctif.

## L'euphonium

Le jeu de l'euphonium, tel qu'on le trouve actuellement dans certains orchestres, a connu une évolution significative. Selon de nombreux musiciens, autrefois, l'instrument présent dans les ensembles était le baryton. Cependant, bien que possédant la même tessiture, le baryton diffère de l'euphonium en termes de perce<sup>142</sup> et donc de timbre. La perce conique du baryton est moins large que celle de l'euphonium, lui conférant un son plus percutant. En revanche, l'euphonium offre un son plus chaleureux et doux<sup>143</sup>.

Les partitions ont donc été spécifiquement composées pour le baryton, Les partitions chez Jules Adant sont écrites pour trombones, tuba et bombardon. Cependant, elles ne reprennent que deux voix : la voix supérieure est ainsi dédiée à la fois au trombone et au baryton. Nous pouvons donc noter que le baryton fait double emploi avec le trombone. Illustrons cela par la partition de l'air *Mère tant pis* :

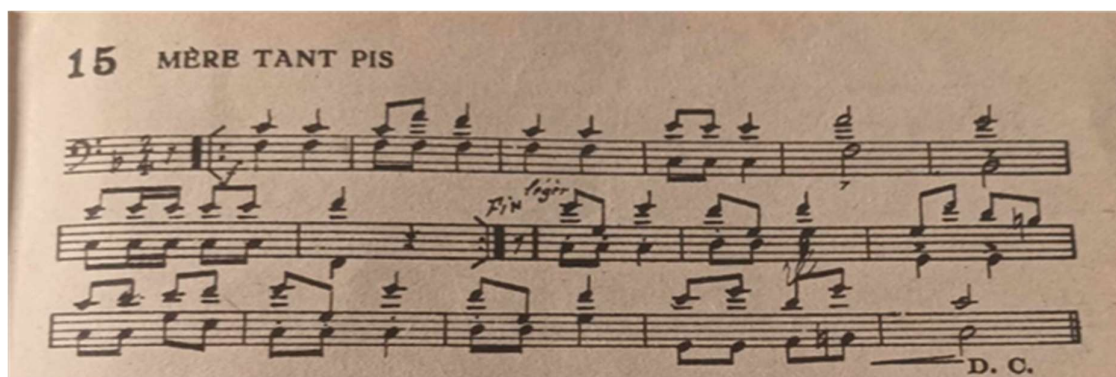


Figure 31 : *Mère tant pis* (trombone, tuba, bombardon), carnet de Jules Adant, éd. Marcel Vansippe (1965). Collection de Philippe Lisen

L'analyse de la dernière édition, datant des années 80, révèle des partitions plus élaborées écrites pour deux voix : tuba 1 et tuba 2. Cependant, le rôle attribué à cet instrument tend malgré tout vers la doublure. En effet, le premier tuba joue soit les thèmes à l'unisson avec les trompettes, soit les variations à l'unisson avec les bugle. Le voix de deuxième tuba, quant à elle, n'est pas présente dans tous les airs mais elle ajoute des harmonies supplémentaires lorsqu'elle est écrite. L'édition la plus récente montre donc un début d'émancipation du rôle du tuba au sein de l'orchestre carnavalesque.

<sup>142</sup> La perce désigne la configuration intérieure du tuyau d'un instrument à vent. Elle peut adopter une forme conique, s'évasant progressivement, ou cylindrique, restant uniforme.

<sup>143</sup> Bevan Clifford, « Euphonium [euphonion, tenor tuba in B♭] », dans Grove Music Online, <https://doi-org.proxy.bib.uclouvain.be/2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.09077> (page consultée le 21 décembre 2023).

Actuellement, l'euphonium, avec sa sonorité singulièrement chaleureuse, a donc pris la place du baryton, dont le timbre se rapprochait davantage de celui du trombone. Cette évolution organologique a permis à l'euphonium de se distinguer des autres instruments de l'orchestre. Ainsi, avec ses propres harmonies et contre-chants, il enrichit la palette sonore de l'ensemble orchestral. Ces éléments musicaux et harmoniques spécifiques ont été développés et popularisés par des tubistes éminents, tels que Vicky Vitt<sup>144</sup>.

*Parfois, des personnalités marquantes ont permis de faire évoluer les choses. Je pense notamment à Joël de Baeremacker, notre ancien chef chez les récalcitrants de Binche, et à Carl Verhofstadt, qui partageaient une vision commune. Quand Joël a pris en charge la musique des récalcitrants, le jeu était bon, mais il manquait d'homogénéité. C'est là que Joël a entrepris de retrouver les partitions, non pas pour jouer mécaniquement, mais pour rétablir l'équilibre entre les instruments et clarifier la mélodie. Ensuite, Damien Cornet, euphonium au sein de la musique des récalcitrants, a commencé à reprendre des variations de Vicky Vitt, ce qui a contribué à l'évolution des partitions d'euphonium<sup>145</sup>.*

Nous avons retranscrit la partition de *Mère tant pis* telle qu'elle se trouve dans l'édition la plus récente afin de la comparer avec les parties d'euphonium jouées au sein de l'orchestre de Carl Verhofstadt. Nous avons réalisé ces transcriptions avec l'aide de Lucas Debources<sup>146</sup> (Extrait N° 8).

---

<sup>144</sup> Cf. p. 76.

<sup>145</sup> Récit de Geoffrey Hugé, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 septembre 2023. Cf. Annexe II, p. 36-42.

<sup>146</sup> Au-delà de ses qualités de tamboureur et percussionniste, Lucas joue également de l'euphonium. Il évolue avec l'orchestre de Carl Verhofstadt tout au long de la saison carnavalesque.

# Mère tant pis

Edition Syndicat d'initiative  
Benny Couroyer (trans.)

The image displays a musical score for three euphonium parts, labeled 'Voix 1/2', 'Voix 2/3', and 'Voix 2/3'. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of four systems of three staves each. The first system is the beginning of the piece. The second system starts at measure 9 and includes first and second endings. The third system starts at measure 16 and also includes first and second endings. The fourth system starts at measure 26 and includes first and second endings. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations and dynamics.

Figure 32 : *Mère tant pis*, transcription réalisée par Marc-Antoine Payen avec l'aide de Lucas Debources (Extrait N° 8)

La partition de Couroyer ne reprend qu'une seule voix pour cet air. Les euphoniums jouent ici à 3 voix, offrant ainsi un véritable développement harmonique. Ils ornent la mélodie principale de variations qu'ils déploient à l'aide de notes de passage, de broderies, d'envolées, etc. À aucun moment, ils ne jouent la mélodie à l'unisson. Le passage le plus révélateur se trouve dans la réexposition du premier thème (mesures 22-30). Les euphoniums modifient leur interprétation et ne jouent pas de la même manière que lors de l'exposition au début de l'air. Ils

adoptent un rôle d'accompagnement en réalisant un motif en contretemps qu'ils jouent à trois voix, conférant ainsi un autre caractère à ce premier thème. Cela le rend plus enjoué avec une palette harmonique plus développée. Cette transcription confirme bien nos dires concernant cet instrument. L'euphonium est sans aucun doute l'instrument qui s'émancipe le plus de la partition pour prendre un rôle bien plus distinctif. Les musiciens de cet instrument utilisent divers procédés pour enrichir l'orchestration des différents airs.

#### Le sousaphone

La basse, en l'occurrence le sousaphone, découle également d'une évolution organologique ayant remplacé son prédécesseur, l'hélicon. La disparité entre le sousaphone et l'hélicon réside principalement dans la disposition de ces deux instruments. En effet, le pavillon de l'hélicon est dirigé vers le haut, tandis que celui du sousaphone est orienté vers l'avant. Cette divergence entraîne une distinction significative dans la projection sonore de ces deux instruments<sup>147</sup>. Malheureusement, la puissance du sousaphone peut être poussée à l'extrême, typiquement lors des carnivals.

*À l'âge de 17 ans, j'ai rejoint la formation musicale de Jacques Stichelbaut et j'ai participé pour la première fois au carnaval de Binche en tant que sousaphoniste. Cette année-là, en 1989, a marqué également la première utilisation du sousaphone au sein de l'équipe, car auparavant, on y trouvait des tubas basses et/ou des hélicons. À cette époque, il n'y avait que quatre sousaphones dans l'ensemble des musiques du carnaval de Binche. [...] La puissance du sousaphone peut parfois déformer la musique de carnaval, car certains musiciens préfèrent jouer dans les aigus pour obtenir une plus grande intensité sonore. Cependant, cela compromet la fonction fondamentale que nous devrions remplir<sup>148</sup>.*

Lorsque l'on examine les partitions, le sousaphone assure le fondement harmonique en jouant les fondamentales des deux fonctions sur lesquelles se basent les airs de Gilles : le premier et le cinquième degré. La basse prend ainsi en charge principalement les toniques et les dominantes, soutenant la mélodie rythmiquement et parfois même en reprenant certains

---

<sup>147</sup> Carolyn Bryant, Lloyd P. Farrar, « Sousaphone », *Grove Music Online*, <https://doiorg.proxy.bib.uclouvain.be/10.1093/gmo/9781561592630.article.26307> (page consultée le 21 décembre 2023).

<sup>148</sup> Récit de Carl Verhofstadt, musicien et chef de musique, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 11 février 2023 à Morlanwelz.

fragments mélodiques. Pour étudier l'approche de la basse dans la pratique, nous nous pencherons sur l'interprétation de Carl Verhofstadt dans l'air *Vos avez in aubade* (Extrait N° 15)

## Vos avez in aubade

Partition Couroyer

Interprétation de Carl Verhofstadt

13

24

● Notes jouées uniquement à la deuxième fois

Figure 33 : *Vos avez in aubade*, transcription réalisée par Marc-Antoine Payen, sur base du jeu de Carl Verhofstadt (Extrait N° 15)

Dans cette interprétation, Carl Verhofstadt déploie efficacement le soutien harmonique en jouant les fondamentales des accords du premier et du cinquième degré. Il enrichit son accompagnement en ajoutant des tierces et des quintes à ces accords, bien plus fréquemment que ce qui est noté dans la partition. De plus, l'amplitude de l'étendue tonale dans son interprétation dépasse celle écrite dans la partition. Alors que l'ambitus de l'air dans la partition se limite à une sixte, celui de l'interprétation de Carl s'étend sur une octave plus une quinte.

Il est courant en carnaval que les bassistes élargissent l'ambitus des airs dans leur jeu. Bien que ce phénomène ne soit pas intrinsèquement problématique, dans le cas de Carl Verhofstadt, les passages dans les aigus ne sont pas excessivement présents et sont utilisés pour renforcer certains aspects mélodiques. Cependant, ce phénomène peut dériver vers une certaine tendance

où certains joueurs de sousaphone se concentrent uniquement sur le registre aigu, ce qui leur permet d’avoir un son puissant mais au détriment de sa qualité naturelle. Ce phénomène ne concerne pas tout le monde ; certains bassistes maintiennent un style très épuré, se concentrant exclusivement sur le registre grave, à l’instar de Nicolas Durant et Benjamin Orlemans, tous deux bassistes pour la société des Récalcitrants à Binche (Extrait N° 16).

## Les brigands

The image shows a musical score for the piece 'Les brigands'. It is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Partition Couroyer' and the bottom staff is labeled 'Interpretation de Nicolas Durant'. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The first system starts in 6/8 time and changes to 2/4 time. The second system starts at measure 15, changes to 3/8 time, and then to 2/4 time. The third system starts at measure 31 and returns to 6/8 time. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The interpretation by Nicolas Durant is notably more sparse and focused on the lower register compared to the original partition.

Figure 34 : *Les brigands*, transcription réalisée par Marc-Antoine Payen, sur base du jeu de Nicolas Durant (Extrait N° 16)

Cette interprétation se montre très épurée par rapport à la partition. Le sousaphone se limite ici à jouer le fondement harmonique sur des tenues, et n’apporte aucun support rythmique ou mélodique. L’ambitus correspond parfaitement à la partition, le jeu est épuré et reste dans le registre grave. La comparaison de ces deux interprétations est révélatrice car elle met en lumière deux esthétiques très différentes dans l’interprétation du même instrument. Ceci démontrant ainsi que, au-delà des orchestres, les musiciens eux-mêmes sont porteurs d’une esthétique qui leur est propre.

Les descriptions que nous livrons ici sont loin d’être exhaustives, car les modes d’interprétation varient considérablement parmi les différents instruments composant un ensemble carnavalesque. Cependant, les descriptions réalisées reposent sur des musiciens relativement influents ou reconnus dans la pratique, leur stylistique inspirant le jeu d’autres musiciens. Ce

phénomène peut être perçu de manière différente selon les individus. Certains se sentent copiés lorsque d'autres musiciens s'inspirent de leur manière de jouer, tandis que d'autres en sont fiers et reconnaissants de partager leur savoir-faire et leur style.

## 2. Les Harmonies et fanfares des Marches

En Entre-Sambre-et-Meuse, la présence d'une formation musicale aux côtés de la batterie n'est pas obligatoire. Le recours aux services d'une fanfare ou d'une harmonie dépend du budget de la compagnie<sup>149</sup>. Certaines compagnies préfèrent marcher uniquement avec la batterie, sans l'ajout d'une musique. Pour celles souhaitant avoir une musique, elles font appel à une fanfare ou une harmonie de la région. En effet, toutes les localités où se déroulent les manifestations ne disposent pas forcément de leurs propres ensembles musicaux. Avant la Seconde Guerre mondiale, la plupart des localités avaient leur propre formation musicale liée à un parti politique ou à une corporation ouvrière. Cependant, avec le développement des loisirs et le déclin de l'intérêt pour la vie associative, de nombreuses formations ont disparu<sup>150</sup>. En Entre-Sambre-et-Meuse, une vingtaine subsiste, activement engagée tout au long de l'année avec des concerts et d'autres animations. Ces formations ne se limitent plus aux habitants du village, certains musiciens viennent parfois de loin pour contribuer à ces sociétés<sup>151</sup>. Ainsi, c'est grâce au folklore que la plupart de ces formations perdurent.

En plus de participer aux manifestations de leur village, ces ensembles musicaux prennent également part à d'autres processions à proximité. Outre les harmonies et fanfares, un autre type de formation se développe en réponse à la demande croissante. Certaines compagnies font appel à des musiciens à gages, souvent qualifiés de « mercenaires »<sup>152</sup>. Dans ce cas, la formation de ces groupes éphémères est similaire à celle des musiques de carnaval. Un chef de musique est sollicité, établissant le prix et constituant l'ensemble après approbation. Certains contrats sont renouvelés, et des collaborations entre chefs de musique et compagnies perdurent dans le temps. À titre d'exemple, Carl Verhofstadt, chef de musique en carnaval, est également engagé dans plusieurs contrats en dehors de la saison carnavalesque. Il puise ainsi dans son effectif de carnaval pour participer aux différentes processions de l'Entre-Sambre-et-Meuse.

---

<sup>149</sup> Bertrand Thibaut, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, Ed. Apparté, Bruxelles, 2010, p. 98.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ulys Fiaeta, « Les fanfares et harmonies » dans *site de l'amfesm*, <https://www.armfesm.be/musique.php>, (page consultée le 22 décembre 2023).

<sup>152</sup> Ibid.

## 2.1 Les marches militaires

L'influence militaire inhérente aux Marches impose aux harmonies-fanfaires d'adopter un répertoire similaire. Par conséquent, les marches militaires interprétées se distinguent nettement du répertoire oral et traditionnel des tambours et fifres.

Les différentes formations possèdent donc leur répertoire sous forme de carnet afin que chaque musicien puisse lire et défiler simultanément. Les divers répertoires sont extrêmement variés, comprenant des marches belges, anglaises, françaises, allemandes, américaines, etc., allant des compositions très anciennes aux créations les plus récentes<sup>153</sup>. Certaines harmonies-fanfaires, dans le but de se démarquer, entreprennent des recherches sur des marches peu ou pas connues du répertoire sambro-mosan, afin de les interpréter lors des moments importants au cours des grandes manifestations. Par exemple, l'harmonie de Fraire<sup>154</sup>, lors de la Sainte-Rolende de Gerpennes, prépare fréquemment de nouvelles marches à interpréter lors des temps forts de la procession, tels que la rentrée au château d'Acoz ou l'entrée au Sartia<sup>155</sup> (Extrait N° 17).

L'étude de ce répertoire ne suscitera pas une étude approfondie dans le cadre de ce mémoire, bien qu'il constitue le répertoire officiel relatif aux Marches. En revanche, les implications relatives à ce répertoire nous intéressent davantage. En effet, l'exécution des marches repose essentiellement sur la notation musicale solfégique. Les musiciens qui pratiquent ce répertoire sont davantage issus de ce type de savoir, contrastant ainsi avec le savoir issu de la tradition et axé davantage sur l'oralité.

## 2.2 L'arguèdène

Le répertoire relatif aux Marches retenant particulièrement notre attention est, bien sûr, l'arguèdène. Il s'agit bien ici d'une pratique musicale dont les modes d'exécution et de transmission repose sur l'oralité. Cette pratique sera examinée plus en détail ultérieurement, lors de la section consacrée à la circulation du répertoire. Néanmoins, il est crucial de l'aborder à ce stade, car les Marches constituent un terrain propice à la pratique de l'arguèdène, dont les musiciens présents sur le territoire sambro-mosan en sont actuellement les principaux acteurs.

---

<sup>153</sup> Ulys Faieta, « Les fanfares et harmonies », op. cit.

<sup>154</sup> Fraire, village relevant de l'entité de Walcourt, abrite sa propre harmonie, qui prend part à diverses manifestations dans la région de l'Entre-Sambre-et-Meuse. L'Harmonie Royale l'Union de Fraire se joint à la compagnie des Flaches lors du tour Sainte Rolende à Gerpennes.

<sup>155</sup> Lieu de rassemblement des 12 compagnies du Tour Sainte Rolende de Gerpennes avant la rentrée solennelle.

La tradition de l'arguèdène prend place lors de moments informels, lorsque la compagnie est à l'arrêt<sup>156</sup>. Que ce soit à l'intérieur d'un café, sur la terrasse, au bord de la route, dans un jardin ou chez un particulier, les musiciens se réunissent pour s'adonner à cette pratique, aussi bien pour leur propre plaisir que pour celui du public. L'arguèdène n'est certainement pas exclusive à l'Entre-Sambre-et-Meuse. Mentionnons le village de Sivry, où cette pratique musicale populaire perdure encore dans sa forme originelle<sup>157</sup>. Au-delà du Hainaut et du sud du Namurois, dans toutes les localités de Belgique voire du nord de la France possédant une phalange musicale amateur, nous pouvons observer des pratiques similaires à celles de l'arguèdène, même si elles ne portent pas nécessairement cette dénomination<sup>158</sup>.

L'arguèdène est une pratique musicale populaire qui émerge au XIXe siècle au sein des harmonies et fanfares naissantes. A ses origines, son répertoire est constitué des musiques de contre-danse en vogue à cette époque, comprenant notamment la valse, la polka, la schottische, la mazurka, etc.<sup>159</sup>. Basée sur la transmission orale, l'arguèdène suit une codification dont l'observation peut varier en fonction du lieu et de l'époque. Parmi les règles qui la caractérisent, se trouve la notion de propriété s'étendant tout au long de l'exécution, voire au-delà. En d'autres termes, celui qui entame une arguèdène est obligé de la jouer du début à la fin, tandis que les autres musiciens peuvent le suivre en l'accompagnant, à condition de ne pas submerger la voix principale et de ne pas compromettre son bon déroulement. Il est également stipulé qu'un musicien ne peut entamer une arguèdène si elle est habituellement interprétée par un autre<sup>160</sup>. De nos jours, certaines de ces règles sont négligées, même si les anciens leur accordaient une grande importance. La notion d'accompagnement se fait parfois rare, et les airs sont joués à l'unisson, ce qui nuit souvent à l'équilibre musical de la pièce, notamment en ce qui concerne le volume sonore. Sans son caractère oral, l'arguèdène perd tout son sens, et c'est la seule règle qui prime encore aujourd'hui. En effet, de nombreux musiciens s'accordent à dire que l'arguèdène doit être jouée de mémoire ; un musicien entonne les premières notes du morceau, et ceux qui le souhaitent y participent de manière tout à fait improvisée.

---

<sup>156</sup> Géry Dumoulin, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », op. cit., p. 71.

<sup>157</sup> Ibid., p.257-392.

<sup>158</sup> Ibid., p. 71.

<sup>159</sup> Ibid., p. 69,81.

<sup>160</sup> Ibid., p. 72.

Le répertoire de l'arguèdène ne se limite pas aux musiques de contre-danse du XIXe siècle ; il s'est modernisé de manière progressive au fil du temps, suivant les tendances musicales de différentes époques. En Entre-Sambre-et-Meuse, l'arguèdène est pratiquée sous toutes ses formes. Il est possible d'y entendre de la variété française, de la pop-rock, du jazz, et bien d'autres genres plus divers (Extraits N° 18,19), sans oublier les morceaux d'antan tels que les douces valse, les polkas fougueuses, les scottishs sautillants, etc. (Extrait N° 20).

Nous le découvrirons plus en détail par la suite, dans la section consacrée aux répertoires. L'arguèdène, en tant que musique spontanée, se forme et s'assimile sur le moment même, souvent de manière informelle. L'apprentissage académique seul ne suffit pas dans cette pratique. L'arguèdène nécessite un mode d'apprentissage spécifique, où le répertoire se transmet et se pratique principalement par l'écoute et l'expérience directe. En effet, l'arguèdène s'apprend essentiellement sur le terrain. Elle revêt ainsi un caractère restreint, réservé aux initiés plutôt qu'à l'ensemble des musiciens.

Enfin, bien que l'arguèdène ne fasse pas partie de la branche officielle du répertoire des Marches, elle revêt une importance cruciale. En effet, si la musique joue un rôle lors du défilé, elle est particulièrement attendue lors des moments de halte. L'arguèdène joue donc un rôle majeur lors de ces moments davantage festifs. La grande diversité du répertoire dans la région est certainement due au côté animation que doit remplir une musique lors de festivités telles que les Marches. Les musiciens doivent donc s'adapter à leur public pour assurer une ambiance festive. C'est pourquoi ils ne peuvent se limiter à un seul style musical. Il est même fréquent qu'un spectateur fasse une demande spécifique aux musiciens. Les plus expérimentés d'entre eux acceptent volontiers ce défi en improvisant sur le moment. Une phalange musicale est d'autant plus appréciée lorsque l'arguèdène y est pratiquée de manière plus intense. L'expérience sur le terrain démontre que certaines compagnies reprochent parfois à leurs musiciens de ne pas être assez présents lors des moments de pause.

### 3. Comparaison des répertoires musicaux des harmonies et fanfares des Marches avec celui des ensembles carnavalesques

A propos des musiques traditionnelles Laurent Aubert dégage un certain nombre de traits communs sur base d'échanges avec les musiciens de ces répertoires :

- « – elles sont d’origine ancienne et fidèles à leurs sources dans leurs principes, sinon toujours nécessairement dans leurs formes et leurs occasions de jeu ;
- elles sont basées sur une transmission orale de leurs règles, de leurs techniques et de leurs répertoires ;
- elles sont liées à un contexte culturel, dans le cadre duquel elles ont une place et, la plupart du temps, une fonction précises ;
- elles sont porteuses d’un ensemble de valeurs et de vertus qui leur confèrent leur sens et leur efficacité au sein de ce contexte ;
- elles sont enfin liées à un réseau de croyances et de pratiques, parfois rituelles, dont elles tirent leur substance et leur raison d’être » <sup>161</sup>.

Sur base de cela, nous pouvons attester que les airs de Gilles constituent un corpus musical oral et traditionnel, puisant leur essence dans un contexte folklorique spécifique et trouvant leur pleine expression au sein de celui-ci. La transmission et l’exécution de ces airs, ainsi que l’ensemble des règles qui les régissent, reposent principalement sur l’oralité. Ce répertoire est lié à un réseau de croyances et de pratiques rituelles. Il sert de base à la danse du Gille, personnage qui, par ses parures, ses offrandes et son comportement, chasse l’hiver et célèbre le renouveau et la bonne saison.

Comme nous l’avons souligné, le caractère oral de cette musique offre une liberté considérable en matière d’interprétation. Chaque orchestre développe et transmet son propre style d’interprétation, largement influencé par sa manière unique d’orchestrer, qui découle notamment de l’observation des partitions et/ou de la liberté prise par rapport à celles-ci.

Certains orchestres s’efforcent de rester fidèles aux mélodies originales tout en introduisant une certaine liberté, par exemple, dans l’interprétation des parties d’euphoniums. Dans ces cas, ces prises de liberté n’altèrent pas la mélodie, mais visent plutôt à enrichir l’harmonie et la sonorité globale de l’orchestre. D’autres orchestres adoptent une approche plus libre, se détachant parfois des partitions, offrant ainsi une grande latitude dans l’interprétation au point que certaines mélodies peuvent s’éloigner des transcriptions éditées. Aucune de ces approches ne doit être exclue ou condamnée ; au contraire, elles représentent des phénomènes que nous avons déjà observés chez les tamboueurs. Les pratiques musicales traditionnelles, en raison de leur

---

<sup>161</sup> Laurent Aubert, « La vie d’artiste ou le défi de la représentation », dans *Cahiers d’ethnomusicologie*, IX(1996), p. 23-49, <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1042> (consulté le 3 octobre 2022).

caractère oral, ne sont ni figées ni cloisonnées, et les acteurs qui les perpétuent possèdent leur propre conception qu'ils transmettent et partagent.

Le répertoire des carnivals contraste donc avec celui de l'Entre-Sambre-et-Meuse qui se compose principalement de marches militaires, constituant ainsi un ensemble musical non traditionnel intégré dans un cadre traditionnel. Ce corpus musical ne trouve pas son origine dans le contexte spécifique où nous le rencontrons, et il peut clairement s'exprimer dans d'autres situations. L'interprétation de ce répertoire suit les conventions musicales solfégiques, découlant des principes de la musique classique. L'exécution et la transmission de ces morceaux reposent donc sur un enseignement académique.

L'interprétation de ces marches militaires s'effectue à partir de partitions, ce qui restreint strictement la liberté d'interprétation. Les fanfares et harmonies présentent un répertoire écrit et conventionnel, se distinguant uniquement par la sélection des morceaux qui composent leur répertoire et par la qualité de leur interprétation.

Nous l'avons vu, les moments informels laissent libre cours à l'arguèdène, c'est là que le répertoire des musiciens des Marches revêt une dimension traditionnelle. L'aspect oral de l'arguèdène induit une diversité de conceptions de la part des acteurs de la pratique, notamment en termes d'interprétation et d'esthétique. Tout comme pour le répertoire des carnivals, les différentes esthétiques se manifestent aussi bien au niveau personnel qu'au niveau de l'orchestration. Cependant, le mode d'exécution de l'arguèdène, où le soliste entame l'arguèdène pour être ensuite suivi et accompagné par l'ensemble des musiciens, confère un aspect beaucoup plus personnel à l'arguèdène par rapport aux airs de Gilles. Le musicien possède son propre répertoire, qu'il exécute sur le terrain et qu'il marque de son interprétation. Dresser le portrait des différentes esthétiques propres à l'arguèdène, comme nous l'avons fait pour les airs de Gilles, constituerait un travail titanesque. Nous pouvons retrouver cette pratique de manière plus ou moins vivace selon les fanfares et harmonies, et les musiciens qui les composent peuvent avoir des conceptions relativement différentes à ce sujet.

#### 4. Les mouvances inter-folkloriques des musiciens

La forte demande de musique générée par les Marches et les carnivals entraîne une circulation des acteurs au sein de leur contexte clos. Les fanfares, harmonies, ou musiciens « mercenaires » évoluent et diffusent leur répertoire dans les différentes festivités de l'Entre-Sambre-et-Meuse,

de même que les divers ensembles carnavalesques qui promeuvent leur esthétique particulière lors de l'exécution des airs de Gilles.

La nature du répertoire des Marches relève d'une connaissance musicale solfégique, tandis que les airs de Gilles, davantage ancrés dans l'aspect traditionnel, requièrent un savoir oral lié à la tradition. La dimension du savoir associée à ces pratiques peut-elle constituer un obstacle aux déplacements entre différents contextes ? Est-ce que, à l'instar des tamboueurs, la circulation est unidirectionnelle ? Comment s'opèrent ces déplacements inter-contextuels, et quels sont les facteurs qui les motivent ? Ces deux pratiques, différentes par définition, comment sont-elles perçues l'une par rapport à l'autre du point de vue des acteurs impliqués dans chacune d'elles ? Nous tenterons d'apporter des éclaircissements à ces interrogations au cours des prochains points.

#### 4.1 La formation du musicien : 2 types

On peut distinguer deux types de formations dans les différents contextes : d'une part, celle de type formel, en lien avec celui dispensé par les académies et conservatoires, qui comprend l'apprentissage de l'instrument et celui du solfège ; d'autre part, une formation davantage axée sur l'oralité. Dans ce dernier cas, l'apprentissage de l'instrument se fait en se basant sur le répertoire, et l'enseignement se concentre principalement sur la pratique de ce dernier. Il convient de noter que cette dernière approche peut être initiée avant les premières prestations, mais elle peut aussi se dérouler directement sur le terrain.

Autrefois, les sociétés musicales assuraient elles-mêmes les cours de musique pour recruter de nouveaux membres. La sélection des professeurs se faisait parmi les musiciens sociétaires les plus confirmés ou parmi des musiciens extérieurs professionnels ou disposant d'une grande expérience musicale. Ces derniers assuraient bien évidemment les cours d'instrument, mais également des cours de solfège de manière rémunérée. Cependant, de nos jours, le rôle de l'éducation musicale est généralement assumé par des institutions publiques telles que les académies et les conservatoires. Certaines fanfares ou harmonies possèdent encore leur propre école de musique, observant le même modèle qu'autrefois, mais ce phénomène se révèle assez rare.

Dans le contexte des Marches, le premier type d'enseignement prédomine, car le répertoire, par sa notation, implique des notions musicales solfégiques. Dans le milieu carnavalesque, une ambivalence entre les deux types d'enseignement peut être observée. Les sociétés

carnavalesques de la région du Centre n'ont pas recours aux sociétés musicales locales, mais font plutôt appel à des ensembles composés de musiciens à gages. Ces ensembles se révèlent ainsi assez hétéroclites, regroupant d'une part des musiciens issus d'un enseignement académique, leur permettant de jouer dans divers contextes en dehors des carnivals, et d'autre part des musiciens n'ayant été formés qu'au répertoire carnavalesque. Ces musiciens acquièrent principalement leurs compétences par l'ouïe. Ils s'orientent vers un musicien pour maîtriser les bases techniques de l'instrument, ils assimilent ensuite les différents airs par un enseignement auditif, en écoutant et reproduisant ce qui est joué. Ce type de formation nécessite un encadrement, car le jeu intensif des carnivals peut s'avérer extrêmement destructeur pour les musiciens débutants, surtout si la formation relève davantage d'un apprentissage autodidacte.

*Lorsque j'étais enfant, mon père m'avait appris à jouer l'air « Paysan s'en va » sur son trombone. Cet apprentissage s'est fait de manière tout à fait informelle à la maison. Mon père me montrait les différents doigtés relatifs aux notes de cet air, et je m'efforçais donc de le jouer en appliquant simplement les doigtés sur la mélodie que je connaissais par cœur. Ensuite, lorsque j'allais le voir jouer, il me tendait son trombone lorsque l'air était annoncé, et c'est avec fierté que je saisisais son trombone pour m'exécuter. Un jour, son chef de musique de l'époque, Manu Glinne, m'a tendu les clés de sa voiture en me disant : « J'ai une deuxième trompette dans mon coffre, va la chercher et viens avec nous. » Sans hésiter, j'ai saisi ses clés et suis ensuite revenu me placer dans les rangs de la musique, trompette en main. Par l'observation et l'écoute, à la fin de la soirée, je connaissais les attaques de trompettes des différents airs. C'est ainsi que se sont déroulés mes premiers pas dans le monde carnavalesque. Par la suite, mon évolution s'est faite grâce à un travail autodidacte, seul dans ma chambre, et grâce aux conseils des autres musiciens. J'ai progressé petit à petit dans l'orchestre de Manu Glinne. J'ai ensuite été repéré par Carl Verhofstadt, qui m'a proposé de rejoindre son orchestre, avec lequel je suis actuellement occupé tout au long de la saison<sup>162</sup>.*

---

<sup>162</sup> Récit de Sherydan Piela, il s'agit d'une transcription réalisée à la suite d'une discussion tout à fait informelle, qui a eu lieu lors du carnaval de La Louvière 2024 sur la Place Mansart.

#### 4.2 Les musiciens non lecteurs et la connotation péjorative des carnivals

Comme le souligne Louis-Jean Calvet, la tradition orale est souvent associée à des connotations péjoratives telles que « analphabètes » et « illettrés », désignant des individus dépourvus de compétences en lecture et écriture. Ces termes sont donc chargés de connotations négatives, telles que la bêtise, l'inculture et la grossièreté. En revanche, la tradition écrite est perçue comme porteuse de savoir et de connaissance. Cette vision négative crée une hiérarchie entre la tradition écrite et la tradition orale, pouvant même revêtir une dimension sociale<sup>163</sup>.

Les répertoires musicaux étudiés rassemblent à la fois des musiciens issus de traditions orales et des musiciens formés dans des traditions écrites. Si l'on transpose les idées de Calvet à la pratique musicale dans ces contextes, une certaine hiérarchie pourrait être ressentie entre les musiciens possédant un savoir plus formel et lié au solfège par rapport à ceux ayant une approche plus informelle et orale. Cette supériorité apparente se vérifie-t-elle ? Comment ces deux types de musiciens se perçoivent-ils mutuellement ?

Les ensembles carnavalesques se composent d'une combinaison de musiciens ayant suivi une formation académique et de musiciens formés exclusivement dans le contexte carnavalesque. Le pourcentage de ces musiciens varie selon les différents ensembles. Il est également notable que les orchestres qui préservent les mélodies originales en suivant les partitions sont généralement constitués majoritairement de musiciens formés académiquement. Par exemple, l'orchestre de Carl Verhofstadt, désireux de respecter les mélodies originales en suivant les partitions tout en apportant des enrichissements harmoniques dans ses variations, est presque entièrement composé de musiciens ayant suivi une formation académique, certains étant même titulaires de diplômes délivrés par les conservatoires royaux de Belgique<sup>164</sup>. Cette observation est cohérente, car plus un orchestre compte un nombre important de musiciens ayant suivi un parcours musical en lien avec les académies et conservatoire, plus la partition sera vécue comme déterminante dans l'interprétation musicale. En revanche, lorsque les orchestres sont constitués de musiciens dont l'expérience est limitée aux contextes carnavalesques, les intentions musicales sont plus naïves et directement en lien avec la nature orale de la pratique, ce qui peut entraîner des modifications de certains aspects mélodiques.

---

<sup>163</sup> Jean-Louis Calvet, *La tradition orale*, Paris, Presse universitaire de France, 1997. <https://www-cairn-info/la-tradition-orale> (consulté le 12 octobre 2022).

<sup>164</sup> Information recueillie auprès de Carl Verhofstadt, le 11 février 2023. Voir Annexe 2, p. 34-36.

Les commentaires sur les musiciens non-lecteurs, exclusivement actifs dans le cadre des carnivals, ne sont pas toujours élogieux. Ils sont parfois désignés de manière péjorative comme étant des « djoueux d’Gilles », cette appellation est fréquemment utilisée par des musiciens extérieurs au domaine carnavalesque et ayant une formation académique. En assimilant le musicien à un « joueur de Gilles », cette expression suggère que celui-ci est limité à s’exprimer uniquement dans ce contexte, le reléguant ainsi en dehors de la définition du musicien telle que les instrumentistes de tradition écrite la conçoivent.

La pratique musicale des carnivals n’a donc pas bonne presse de la part des instrumentistes exogène à la pratique. Cette mauvaise considération dépend de plusieurs facteurs que nous avons déjà abordés au cours de ce travail. Le principale facteur réside dans le rythme de jeu intensif caractéristique du carnaval. Pendant des heures, souvent dans des conditions hivernales difficiles, les musiciens jouent dans le but de faire danser les Gilles ou les membres de la société. Les horaires prolongés, combinés aux conditions météorologiques rigoureuses, sont souvent ponctués par des moments où le rythme de jeu s’intensifie encore davantage, mettant ainsi à rude épreuve la fatigue labiale des musiciens à embouchure. Lorsque la musique ne joue pas, la société est amenée à avancer, les airs marquent les moments de danse durant lesquels la société s’immobilise. Les sociétés, en tant qu’embaucheurs, ont des attentes spécifiques en matière de musique. Si l’ambiance atteint son paroxysme, les Gilles ou les membres de la société s’arrêtent pour demander à la caisse de frapper, signifiant ainsi aux musiciens qu’il est temps de jouer. Parfois, l’ambiance est telle que les danseurs ne cessent de manifester leur désir de danser, intensifiant ainsi le jeu des musiciens. Les attentes élevées de la société ou de certains membres en matière de musique peuvent parfois dépasser le confort des musiciens. Dans ces cas, des litiges peuvent survenir, bien que cela reste relativement rare, l’ambiance festive et conviviale des carnivals prévalant toujours. Pendant les croisements, les musiciens sont également amenés à intensifier davantage leur mode de jeu. Lorsque les sociétés se croisent, elles s’immobilisent pour créer des « batailles de musique » au cours desquelles les orchestres et les batteries s’affrontent en termes de puissance et d’endurance<sup>165</sup>. Parfois, l’objectif est de semer la discorde dans l’ensemble rival.

---

<sup>165</sup> Claude Straunard, « Le carnaval de Laetare » dans *Site de Chapelle-lez-Herlaimont*, <https://chapelle-lez-herlaimont.be/loisirs/folklore/carnaval> (page consultée le 24 janvier 2024).

Ces moments de liesse, d'une intensité rare, sont très mal perçus par les musiciens extérieurs, qui dénoncent souvent la dangerosité physique générée, susceptible de provoquer des déformations. Les professeurs d'académie et de conservatoire, qui ne sont ni issus, ni pratiquants de la musique carnavalesque, déconseillent fréquemment à leurs élèves de participer à ces manifestations. Cependant, certains professionnels pratiquent cette musique et reconnaissent sans concession les dangers qui y sont associés. Ils ne bannissent pas la pratique, mais préconisent la vigilance et le respect des limites<sup>166</sup>.

Certains musiciens issus des Marches ont une vision peu favorable des carnivals et choisissent de ne pas y participer. En plus des possibles altérations techniques et musicales induites par cette pratique, les aspects oraux de la musique carnavalesque et la présence de musiciens autodidactes ou n'ayant pas suivi une formation conventionnelle font l'objet de critiques. Cette distinction souligne la confrontation entre un art raffiné, incarné par le répertoire des fanfares, et un art davantage populaire, représenté par la musique carnavalesque. Il est à noter que, selon Jean Molino, cette opposition découle de l'émergence de la notion de tradition orale dans le contexte intellectuel européen du XIXe siècle. C'est précisément cette origine qui pourrait expliquer le mépris latent envers les sociétés dépourvues d'une tradition écrite<sup>167</sup>.

Cette précision permet de démontrer que même au sein de ces répertoires, tous deux liés à des contextes traditionnels, une hiérarchisation peut s'opérer. Les musiciens issus du contexte des Marches méprisent souvent les musiciens de carnaval en raison de leur pratique et de leur formation, davantage orientées vers l'oralité.

*J'ai reçu de nombreuses critiques concernant la fréquentation du milieu des carnivals, en particulier pendant mes études de musicien professionnel. On me rappelait souvent que les carnivals pouvaient nuire à ma technique musicale. Michel Méhaux, chef de l'harmonie de Saint-Symphorien, était trompettiste à l'orchestre de la RTBF et professeur au conservatoire. Il n'appréciait pas que ses élèves participent aux carnivals. Il est certain que ce répertoire doit être joué avec intelligence et réflexion. Il s'agit d'un répertoire de musique populaire. Le danger peut être physique (pour les lèvres), mais aussi dans l'interprétation et le développement de l'oreille*

---

<sup>166</sup> Louis Volland, *Les apports du monde folklorique de Belgique dans l'apprentissage de la trompette*, op. cit., p. 30.

<sup>167</sup> Jean Molino, *Qu'est-ce que la tradition orale ?*, Communication au Colloque « La pratique de l'anthropologie aujourd'hui », Sèvres, 1981 ; cité dans Jean-Louis Calvet, *La tradition orale*, op. cit., p. 5.

*musicale. Pratiquer ce répertoire sans partition peut entraîner des erreurs musicales et une distorsion de l'oreille.*

Cependant, outre les mauvaises considérations, des qualités musicales et techniques peuvent émerger chez ces musiciens, et ces qualités sont reconnues par leurs collègues issus d'une éducation musicale plus académique. En effet, ils parviennent à développer leur technique de jeu en adéquation avec les contraintes de leur pratique, non pas grâce à une formation spécifique, mais grâce à leur expérience acquise sur le terrain. Ils font preuve d'un jeu puissant et d'une extrême endurance.

*Il y a toujours eu des autodidactes, même dans le jazz. Dans notre équipe, nous comptons trois musiciens non-lecteurs qui font preuve d'une remarquable résistance et force d'expression. Leur engagement est crucial. L'un d'eux, Vincent, a toujours construit son jeu de basse (sousaphone) en s'inspirant du mien.*

*Au sein d'une équipe, les musiciens non-lecteurs peuvent accomplir un travail extraordinaire, montrant d'importantes capacités.*

*Il est toutefois regrettable qu'ils ne puissent pas s'exprimer dans d'autres contextes que celui des carnivals, étant donné les facilités techniques dont ils font preuve. Je recommande souvent à ces musiciens d'apprendre le solfège, car cela pourrait leur ouvrir de nouvelles opportunités<sup>168</sup>.*

Un clivage peut être observé entre la pratique musicale des Marches et celle des carnivals ; cependant, des mouvances entre ces deux contextes sont bel et bien constatées. Nous nous posons dès lors la question des facteurs qui favorisent ces mouvements.

#### 4.3 Les facteurs de ces mouvances

Le milieu des musiciens est bien moins cloisonné que celui des tamboueurs, que ce soit au sein d'un contexte particulier ou lors de transitions entre différents contextes. En effet, les diverses sociétés musicales, que ce soit dans la région du Centre ou en Entre-Sambre-et-Meuse, jouent un rôle clé dans le cadre de ces mouvances. Leur effectif, souvent ouvert, rassemble des musiciens issus de divers horizons. Après la Seconde Guerre mondiale, de nombreuses sociétés musicales ont malheureusement disparu, créant ainsi une pénurie qui s'est accentuée au fil du

---

<sup>168</sup> Récit de Carl Verhofstadt, interview réalisée par Marc-Antoine Payen le 11 février 2023.

temps<sup>169</sup>. La disparition d'associations dans certaines localités a poussé les musiciens à parcourir de longues distances pour exercer leur pratique et ainsi faire vivre une société musicale<sup>170</sup>.

Ainsi, les fanfares et harmonies se composent de musiciens aux origines diverses et variées. Ce sont les interactions et affinités entre les musiciens qui génèrent les mouvances inter-folkloriques. Les chefs des ensembles carnavalesques, grâce à leur réseau, évoluent dans les régions liées à ces différents contextes folkloriques, ce qui leur permet de repérer des musiciens qu'ils souhaitent engager par la suite.

Ce qui unit ces musiciens au-delà de la pratique de leur instrument, c'est leur formation. En effet, pour jouer au sein d'harmonies ou de fanfares, la capacité à lire la musique est indispensable. Cependant, comme nous l'avons vu, la musique associée au carnaval, en raison de son caractère oral, n'est pas nécessairement liée à la lecture et ne requiert donc pas systématiquement des connaissances en solfège. Certains des musiciens participant à ces manifestations ont acquis leurs compétences grâce à un apprentissage auditif. Cette particularité peut représenter un obstacle à la transition de ces musiciens vers le contexte des Marches. La barrière de la lecture leur empêche l'accès aux sociétés musicales qui jouent pourtant un rôle crucial dans le cadre des circulations folkloriques. La transition de ces musiciens vers le contexte des Marches n'est cependant pas impossible. La fréquentation de musicien lecteurs qui composent également les ensembles carnavalesques les pousse parfois à l'apprentissage du solfège leur permettant de s'ouvrir à d'autres pratiques musicales telle que celle associée aux Marches.

L'aspect financier associé au domaine des carnivals constitue également un facteur non négligeable dans ces mouvances folkloriques. Les revenus d'un musicien lors des carnivals ne sont certes pas suffisants pour en faire une source de subsistance, mais ils ne sont cependant pas à négliger, surtout lorsque le musicien collabore avec un chef de musique qui a des contrats dans divers événements. Tous les acteurs interrogés le reconnaissent mais s'accordent à dire que la motivation financière n'est pas en soi suffisante pour pratiquer cette musique. Selon eux, l'amour de la musique et du folklore demeure la motivation principale.

---

<sup>169</sup> Bertrand Thibaut, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, op. cit., p. 98.

<sup>170</sup> Faieta Ulys, « Les fanfares et harmonies » dans *site de l'amfesm*, <https://www.armfesm.be/musique.php>, (page consultée le 22 décembre 2023).

*[...] Cependant, ce n'est pas seulement pour l'argent. Notre principal plaisir en tant que musiciens est de faire danser les Gilles et les sociétés, qui sont pour la plupart nos amis, plutôt qu'une source de revenus<sup>171</sup>.*

---

<sup>171</sup> Récit de Geoffrey Hugé, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 septembre 2023.

#### IV. La circulation du répertoire

L'étude de ces pratiques nous l'a démontré : non seulement elles sont intimement liées par les circulations des acteurs qui les font vivre, mais elles partagent également plus d'une similitude dans leurs répertoires, que ce soit au niveau de leur origine ou des mélodies qui les composent. Au cours de cette partie, nous allons tenter d'illustrer et de démontrer ces similitudes. Est-ce que ces similitudes dépendent des acteurs et de leur circulation, ou existe-t-il d'autres explications ? Quelles autres raisons pourraient expliquer ces similitudes ?

Nous traiterons ensuite de l'évolution de ces répertoires. Nous l'avons déjà évoqué, l'évolution est présente dans chacune de ces pratiques, notamment dans le mode d'exécution des répertoires qui les composent. Nous avons particulièrement mis en avant l'aspect organologique de cette évolution. Nous observerons que dans certains cas, l'évolution agit directement sur le répertoire en le modifiant. Cette évolution suit-elle un cours similaire dans les trois pratiques ? Certaines pratiques se montrent-elles plus conservatrices que d'autres ? Cette évolution met-elle en péril l'aspect traditionnel de ces pratiques ?

## 1. Illustrations des similitudes dans les répertoires

Le répertoire de l'arguèdène, à ses origines au XIXe siècle, se compose principalement des musiques de contre-danse en vogue de l'époque telles que la polka, la mazurka, la valse et la schottisch. La musique associée aux carnivals de la région du Centre a également pour objectif de stimuler la danse, ce qui suggère des intentions similaires. De plus, il a été démontré que certains airs présentent des ressemblances avec les musiques de contre-danse<sup>172</sup>. Certaines constructions mélodiques et formules rythmiques semblent, en effet, faire références aux figures musicales typiques du quadrille, de la polka et de la mazurka, entre autres.

A titre d'exemple, le thème en 2/4 de l'air *Les Brigands* pourrait être rattaché à une partition pour clarinette si bémol d'une mazurka figurant dans un manuscrit anversois composé vers 1880<sup>173</sup>.



Figure 35 : *Les Brigands* (trompette), Carnet Deneufbourg, éd. Marcel Vansippe (1947). Collection d'Arthur Beguin

<sup>172</sup> Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », trad. Marcel Sweertvaegher, dans *Revue de la société d'archéologie et des amis du musée de Binche*, 23 (2013).

<sup>173</sup> Ibid., p. 23.



Figure 36 : Extrait de la *Mazurka* d'après un manuscrit signé Malisse et composé peu avant 1880 à Anvers. Archive de Hubert Boone<sup>174</sup>

D'autres exemples illustrant les liens entre les airs de Gilles et les musiques de contre-danse ont par ailleurs été documentés<sup>175</sup>. Cependant, il est important de souligner que ces exemples ne portent que sur 7 mélodies ou thèmes parmi les 26 airs de Gilles répertoriés. De plus, parmi les variantes présentées, il convient de noter qu'elles ne se limitent pas exclusivement aux airs de contre-danse. L'air *Le petit jeune homme de Binche* trouve parmi ses origines une chanson populaire intitulée *Fanfan la Tulipe*<sup>176</sup>, dont la mélodie est elle-même empruntée au vaudeville *Thibaut de Champagne*<sup>177</sup>. De même, *Le postillon de Longjumeau* semble être issu d'un opéra-comique du même nom composé par Adolphe Adam en 1836<sup>178</sup>.

Au-delà de leurs répertoires respectifs, les airs de Gilles et l'arguèdène partagent également une approche similaire en matière d'interprétation. En effet, les airs de Gilles sont souvent joués sans partition, ce qui offre une grande liberté quant au style d'interprétation, laissant place aux fantaisies et aux variations selon les ensembles et les musiciens. Hubert Boone souligne que l'apport personnel et l'improvisation revêtent également une importance primordiale dans la

<sup>174</sup> Ibid., p. 23.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> *Fanfan la Tulipe* : Chanson de Paul Emile Debraux (1796-1831), publiée en 1819.

<sup>177</sup> Libiez, *Chanson populaire de l'ancien Hainaut*, II, 1941, p. 128 ; cité dans Hubert Boone, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », trad. Marcel Sweertvaegher, op. cit., p. 17.

<sup>178</sup> Hubert Boone, trad. Marcel Sweertvaegher, « Variantes européennes des airs de Gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », op. cit., p. 17.

pratique de l'arguèdène<sup>179</sup>. Ainsi, ces deux pratiques se caractérisent par la liberté d'expression des musiciens.

Le répertoire des tambours et fifres se distingue davantage par son aspect martial, ce qui contraste avec l'aspect dansant des deux autres pratiques étudiées. Cependant, des analogies sont à nouveau perceptibles, que ce soit avec les musiques de contre-danse associées à l'arguèdène ou certaines mélodies des airs de Gilles<sup>180</sup>. Les marches dites françaises constituent une partie intégrante du répertoire des tambours et fifres. Leur inclusion découle de la résurgence de la fascination pour Napoléon dans les années 1960 et 1970, période où de nombreuses compagnies ont commencé à adopter des costumes napoléoniens. Ces marches proviennent d'un recueil attribué à G. Wittmann, intitulé *72 marches, retraites, réveils des Grenadiers, Voltigeurs du 1er et du 2ème Empire et des anciens régiments de l'Armée Française pour fifres et tambours*, publié chez Evette et Schaeffer<sup>181</sup>. Parmi celles-ci figure *Fanfan la Tulipe* dont la mélodie correspond presque exactement à celle du *Petit jeune homme de Binche*.



Figure 37 : Partition n° 42 Marche des Grenadiers (Fanfan la Tulipe), extraite du Wittmann, document personnel de Philippe Broisson<sup>182</sup>

<sup>179</sup> Ibid., p. 10.

<sup>180</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 53-63

<sup>181</sup> Ibid., p. 53-54.

<sup>182</sup> Ibid., p. 58.

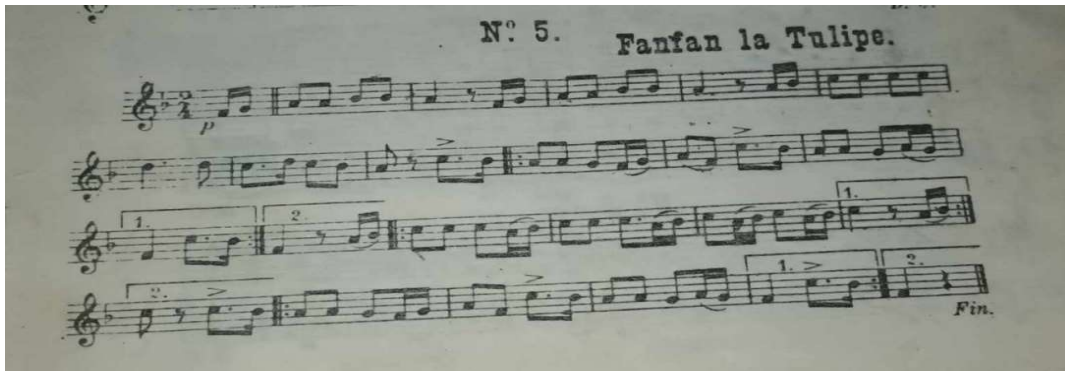


Figure 38 : *Fanfan la tulipe*, carnet de Jules Adant, éd. Marcel Vansippe (1965). Collection de Philippe Lisen<sup>183</sup>

Dans les *marches à solo*<sup>184</sup>, une autre section du répertoire des tambours et fifres, nous retrouvons la marche *Hymiée*. Il a été possible d'identifier un rapprochement avec l'air de Gilles *L'ambulant*, mais sans certitude absolue<sup>185</sup>.

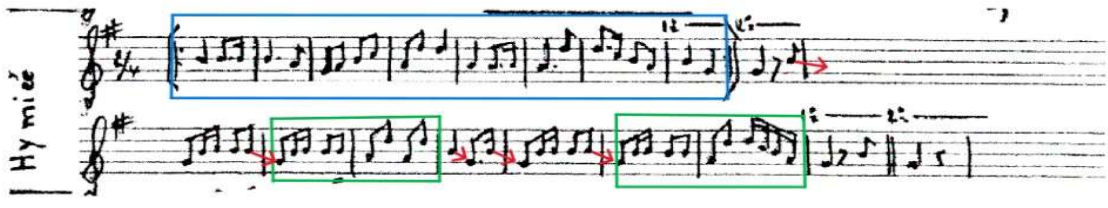


Figure 39 : *Hymiée*, partition transcrite par Albert Gosset (fabricant de fifre à mettet), extraite de la méthode de tambour de Marcel Lechat (2005). Collection de Lucas Debources.

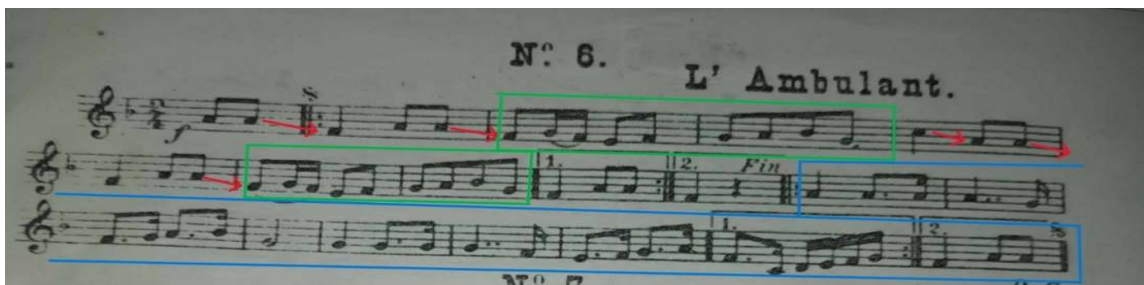


Figure 40 : *L'Ambulant*, carnet de Jules Adant, éd. Marcel Vansippe (1965). Collection de Philippe Lisen.

<sup>183</sup> Selon les éditions, le nom des airs de Gilles peut varier. Ainsi, un même air peut être désigné sous deux dénominations différentes, telles que « Fanfan la Tulipe » ou « Le petit jeune homme de Binche ». Dans la pratique actuelle, l'utilisation du titre « Fanfan la Tulipe » a complètement disparu au profit du second titre.

<sup>184</sup> *Marches à solo* : Marches dans lesquelles la première reprise est jouée par le fifre seul, lui permettant de laisser libre cours à sa virtuosité. La deuxième reprise est dédiée à l'ensemble de la batterie. Cfr LAUDRON Adrien, op. cit., p. 74-98.

<sup>185</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 76

*L'Ambulant* ne fait pas partie des airs pour lesquels une variante ou une origine ont pu être identifiées. Par conséquent, nous ne pouvons pas établir de lien direct entre ces mélodies. Seule l'étude des partitions nous permet de supposer d'éventuelles similarités. Dans ces deux partitions, il y a une inversion entre les thèmes, et l'analogie la plus remarquable réside donc dans le premier thème de la marche et le second de l'air carnavalesque. Les deux mélodies suivent à peu près le même motif rythmique et mélodique. Dans l'air de Gilles, tous les rythmes sont pointés, tandis que dans la marche, certains rythmes sont notés en simples croches. Les mélodies diffèrent également dans les deux dernières mesures.

Quant au deuxième thème de la première partition et au premier thème de la seconde, les similitudes sont moins évidentes. Cependant, dans les deux cas, des mouvements d'intervalles communs sont remarqués, avec un saut de tierce de l'anacrouse au premier temps de la mesure complète, qui se répète tout au long de la mélodie. Certains motifs rythmiques sont également communs d'une partition à l'autre.

Nos recherches ont mis en évidence des similitudes et des filiations entre le répertoire des tambours fifres et l'arguèdène. En particulier, les marches dites *françaises*, comme l'indique Pierre-Jean Foulon, comprennent sept airs de contre-danses et de chansons populaires adaptés pour fifres et tambours<sup>186</sup>. D'autres recherches confirment que ces airs trouvent leur origine dans les chansons françaises des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, voire même antérieures<sup>187</sup>. Cependant, aucune de ces mélodies n'est directement associée à une musique dite de contre-danse. Certaines sont qualifiées de « rondes », telles que *La vigne au vin*, ce qui pourrait expliquer les observations de Pierre-Jean Foulon<sup>188</sup>. Enfin, le caractère de certaines mélodies de la section française suggère également des musiques de contre-danses, renforçant ainsi l'argument avancé par Foulon.

Nous allons, dès lors, porter une attention particulière au Rigaudon, une mélodie appartenant à une autre section du répertoire des tambours et fifres, les ordonnances<sup>189</sup>. Il s'agit d'un morceau joué lors de réjouissances par la batterie à l'arrêt. Selon Géry Dumoulin, les musiciens plus

---

<sup>186</sup> Pierre -Jean Foulon, *Tambours et fifres d'Entre-Sambre-et-Meuse. Tradition Wallonne* n° 2, Album CD, Fonti Musicali, FMD 198 (1CD), 1994.

<sup>187</sup> Adrien Laduron, op. cit., p. 53-62.

<sup>188</sup> Sigrid Pavèse, « Chanson des vigneron de Fontaine » dans site de l'association des amis du vieux Fontaine, <https://www.lesamisduvieuxfontaine.org/chanson-des-vignerons-de-fontaine/> (page consultée le 19 février 2024).

<sup>189</sup> Ordonnances : Brèves compositions musicales conçues pour communiquer des ordres, des informations, ou pour stimuler l'ardeur d'une armée lors d'une bataille, d'une campagne militaire ou pendant un séjour en garnison. Cf. Adrien Laduron, op. cit., p. 98-105.

anciens utilisaient le terme Rigaudon pour désigner l'arguèdène<sup>190</sup>, d'autant plus que ce terme désigne largement tout type de danse traditionnelle<sup>191</sup>.



Figure 41 : *Rigaudon*, partition transcrite par Albert Gosset (fabricant de fifre à mettet), extraite de la méthode de tambour de Marcel Lechat (2005). Collection de Lucas Debources.

Outre le titre et les circonstances d'interprétation de cet air, la partition présente des éléments révélateurs quant à la filiation de cet air avec le répertoire de contre-danse. La mesure à deux temps en C barré et la quasi omniprésence des rythmes pointés sont des caractéristiques typiques de la scottish, l'un des genres de prédilection de l'arguèdène.

Ces pratiques traditionnelles, bien que semblant initialement être des répertoires distincts, fortement marqués par leur contexte spécifique, possèdent en réalité une essence plus universelle. Au départ, nous avons supposé que ces similitudes étaient le résultat de la circulation des acteurs. Cependant, notre travail démontre que ce phénomène de circulations inter-folkloriques est relativement récent et que les similitudes dans les répertoires existaient bien avant ces circulations, lorsque les répertoires étaient pratiqués uniquement par des acteurs autochtones. Cette essence universelle peut être reliée à la notion de « fond commun », qui trouve ses origines dans plusieurs domaines tels que la communication et la sociologie, entre autres. Nous pouvons définir cette notion comme étant un ensemble d'intérêts, de valeurs et de références partagées par un groupe d'individus par un groupe d'individus, même s'ils ne sont pas nécessairement culturellement similaires<sup>192</sup>. Dans notre cas, nous parlerons de préférences communes ou de tendances partagées par un ensemble d'individus. Une étude plus approfondie de la musique véhiculée par ces répertoires révèle des mélodies, des chansons et des genres qui

<sup>190</sup> Géry Dumoulin, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », op. cit., p. 70.

<sup>191</sup> Pierre Arcq, Jean-Louis Fanuel, *Tchantons françwès, Un choix de chansons de François Loriaux*, Charleroi, El Bourdon, 2000, n.p. ; cité dans Géry Dumoulin, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », op. cit., p. 70.

<sup>192</sup> Ewa Nowak, « Common Ground in Cross-Cultural Communication: Encounters in Intergroup Conflict and Negotiation » dans *International Journal of Intercultural Relations*, LXXIII (2019), p. 77-87, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0147176719301205>.

ont autrefois connu une certaine popularité. Destinées à des célébrations populaires, ces pratiques véhiculent donc des mélodies qui plaisent à la population. Les similitudes entre ces répertoires ne résultent donc pas uniquement de la circulation des acteurs au sein de ces pratiques, mais plutôt d'un fond commun. Ce dernier peut s'exprimer dans ces pratiques sans qu'il y ait nécessairement de circulation entre celles-ci. Ainsi, deux types de questionnements interviennent dans le cas des similitudes entre les répertoires. Il peut y avoir une filiation de source à source basée sur ce fond commun, mais chaque source peut également être une manifestation particulière de ce fond commun sans avoir de filiation directe. Illustrons ces deux modèles par un exemple :

La *Marche des Grenadiers*, aussi connue sous le nom de *Fanfan la Tulipe*, et l'air de Gilles, *Le Petit Jeune Homme de Binche*, partagent la même mélodie. Selon Hubert Boone, l'air de Gilles semble directement emprunté à la chanson *Fanfan la Tulipe* de Debraux, elle-même issue du vaudeville *Thibaut de Champagne*<sup>193</sup>. Par ailleurs, la Marche des Grenadiers fait partie du répertoire des musiques militaires françaises, dont les mélodies sont souvent inspirées de chansons populaires des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. D'après le site internet *Musique-militaire.fr*, la chansons *Fanfan la Tulipe* aurait pour origine une chanson populaire anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>194</sup>. Il reste donc à déterminer si ces deux pièces sont liées par une filiation directe ou si elles sont deux manifestations indépendantes de ce fond commun. L'extrême ressemblance des mélodies pourrait suggérer un filiation. Cependant, nous n'irons pas plus loin dans cette démonstration, non pas par manque d'intérêt, mais parce que cela nécessiterait des recherches bien plus approfondies, qui dépassent largement le cadre de ce travail.

Les musiques de contre-danse, très populaires au XIX<sup>e</sup> siècle, constituent également un fond commun. Ces musique constituent un réel fond de production aussi bien dans les airs de Gilles, l'arguèdène et le répertoire des tambours et fifre. Dans le cas de l'air *Les Brigands* et la mazurka Anversoise, un éventuel rapport de filiation pourrait-être envisagé en raison de la forte ressemblance mélodique<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> Cf. p. 109.

<sup>194</sup> « Fanfan la Tulipe » dans *Musique-militaire.fr*, <https://musique-militaire.fr/tradition/ancien-regime/fanfan-la-tulipe?332a26626a644459fc4788f4a273ebb1=42ec40ab4a4ab77fb15aa0ef799bad6b> (page consultée le 22 avril 2024).

<sup>195</sup> Cf. p. 110-111.

Dans le cas de la marche *Hymiee* et de l'air *L'ambulant*, la ressemblance n'est pas aussi évidente que dans d'autres cas. Cependant, au-delà des analyses sur partition, l'expérience sur le terrain montre clairement que cette similitude est perçue. De nombreux acteurs interrogés ont mentionné cette ressemblance. De plus, un autre élément relie ces répertoires : le premier thème de la marche et le second de l'air, qui sont les plus similaires, sont parfois chantés par les participants eux-mêmes, les marcheurs et les membres de la société carnavalesque. Bien que nous ne puissions pas retranscrire les paroles ici, car elles peuvent varier d'un endroit à l'autre et peuvent être parfois très vulgaires en particulier dans le contexte des carnivals, nous pouvons confirmer que ces chants suivent systématiquement la même prosodie. La ressemblance est d'autant plus frappante lorsque nous observons que, dans les deux cas, le thème restant n'est pas chanté. Nous pouvons donc affirmer que cette similarité est bien perçue et identifiée dans ces pratiques. Cependant, elle n'est pas suffisamment forte pour suggérer une filiation ou une reproduction directe. Néanmoins, nous pouvons avancer l'hypothèse d'un fond commun, car dans les deux cas, les participants partagent l'instinct de mettre des paroles sur ce thème avec les mêmes intonations et découpages rythmiques. Ce constat est renforcé par le fait que les acteurs de ces pratiques musicales évoquent cette ressemblance.

Ces exemples illustrent parfaitement l'existence d'un fond commun qui exerce une influence immense sur la construction de ces répertoires. Bien que ces pratiques soient différentes en termes de contexte, de tradition et d'instrumentation, elles partagent un socle commun. Ce fond commun dépend de la population et de ses goûts. Cette idée devient encore plus évidente lorsque nous examinons l'évolution de ces répertoires. La société évolue, les tendances changent, et c'est ce processus qui forme ce fond commun.

## 2. Evolution de ces répertoires

C'est un fait : la musique populaire jouée lors de réjouissances implique une connexion étroite avec la population. Chacune des pratiques étudiées connaît donc une évolution dans son répertoire afin de maintenir une certaine cohérence avec les préférences musicales de son public et de ses acteurs, cette évolution étant plus ou moins prononcée selon la pratique et se manifestant sous divers aspects. Dans certains cas, nous constatons que l'évolution des pratiques peut même atténuer davantage les frontières qui les séparent les unes des autres. Cette évolution, en rapprochant voire en confondant ces pratiques, ne serait-elle pas révélatrice des origines communes qui les sous-tendent ?

## 2.1 Les airs de fantaisies

Les airs de fantaisie constituent une section du répertoire des carnivals que nous avons déjà brièvement évoquée. Ce répertoire n'est pas aussi figé et donc bien plus vaste que celui des airs de Gilles ; il n'est pas défini par la tradition et des airs ne cessent de s'ajouter au fil des années. Il est impossible d'en dresser une liste exhaustive. Il s'agit véritablement d'un répertoire en perpétuelle expansion, évoluant parallèlement au répertoire figé des airs de Gilles. De plus, il n'existe aucune partition éditée de ces airs.

Les airs de fantaisies se rapprochent des airs de Gilles dans leur exécution. Ils sont joués en alternance avec la batterie. Lorsque la caisse frappe, les premières notes sont jouées par l'annonceur afin de signaler l'air qui sera interprété à l'ensemble des musiciens. Les musiciens jouent le premier thème (thème A) avec une reprise ou bien composé de deux parties, accompagné des tambours. Ensuite, les tambours jouent seuls le même cycle de mesure et le rythme qu'ils jouent caractérise parfois le second thème (thème B). Le tout est repris une seconde fois et à la troisième fois, les musiciens jouent le premier thème (AA'), qu'ils enchaînent directement avec le second thème (BB').

La structure se présente donc comme suit (Extrait N° 21) :

AA' (musique, tambours) – BB' (tambours)

AA' (musique, tambours) – BB' (tambours)

AA' (musique, tambours) – BB' (musique-tambours).

Certains airs de fantaisies sont issus de chansons. Dans ce cas, le thème A représente le couplet et le thème B le refrain (Extrait N° 22) . La structure présentée ici est basée sur la majeure partie des airs, cependant, le répertoire est si vaste que d'autres structures existent.

Une page Facebook, intitulée « Airs de fantaisies de la région du Centre » et créée à l'initiative de Geoffrey Hugé, a été un outil formidable pour nous fournir des informations relatives à ce répertoire. Nous avons pu l'interviewer dans le cadre de ce travail et l'interroger quant aux objectifs poursuivis par la création de cette page :

*J'ai récemment mis en place une page Facebook dédiée aux airs de fantaisie, dans le but de les répertorier et de préserver leur authenticité. En effet, il y a vingt ans, ces airs étaient souvent joués de manière différente, voire déformés. J'ai entrepris des recherches pour retrouver les titres de ces airs, car bien que*

*je sache comment les jouer, je ne connaissais pas toujours leurs noms. Grâce aux témoignages d'anciens, j'ai pu identifier les titres et parfois même remonter aux versions originales. Cela m'a permis de découvrir que 90 % des fantaisies jouées lors du carnaval puisent leurs racines dans la variété des années 30 et 40. Jadis, les musiciens écoutaient ces chansons à la radio, puis les interprétaient lors du carnaval. Ainsi, l'évolution des airs de fantaisie reflète véritablement l'évolution des tendances musicales.*

*Quand une mélodie me vient à l'esprit, je me demandais souvent quel était son titre. Je la partageais donc sur la page en posant la question, et souvent, un ancien ou quelqu'un d'autre me disait : « Ah, ça s'appelle comme ça ! » Cependant, parfois, le nom était déformé, à l'instar de la musique, et je devais effectuer des recherches pour le retrouver. Cela m'a également permis d'accéder à des enregistrements sur YouTube.*

*Ces recherches m'ont fait prendre conscience de l'impact de la transmission orale. Par exemple, l'harmonie des airs de fantaisie est relativement simple (I-IV-V), mais en écoutant les versions originales, on découvre souvent une harmonie plus complexe. Cette différence peut s'expliquer par la transmission orale ou par la nécessité de faciliter la mémorisation. De plus, de nombreuses lacunes subsistent, telles que des morceaux de mélodies manquants, des refrains ou des couplets incomplets, etc. Ces erreurs contribuent à l'évolution de ces morceaux, et cette évolution est essentielle à la pérennité de ce répertoire<sup>196</sup>.*

Ce témoignage met en évidence le fait que ce répertoire ne bénéficie d'aucune littérature ou édition de partitions ; la pérennité de ce répertoire dépend donc de la mémoire des musiciens. Eric Debources nous fait part d'un enregistrement d'airs de fantaisie réalisé à l'initiative des frères Daniel et Willy Poelaert. Ce disque, intitulé *Ambiance Carnaval Farandole*, comporte deux volumes publiés chez Hebra Records en 1995. Les deux volumes recensent 27 airs différents, qui sont les plus couramment pratiqués.

---

<sup>196</sup> Récit de Geoffrey Hugé, interview réalisée par Marc-Antoine Payen, le 23 septembre 2023.

Un recueil d'annonces intitulé « Airs de Fantaisies » a été publié en ligne par Gaëtan Pierson le 10 mars 2018 sur la page Facebook « Airs de Fantaisies de la région du Centre ». Dans un échange de courriers électroniques, il déclare avoir reçu ce recueil de la part de Gérard Ladrille, mais ignore si les annonces étaient rédigées de sa main. Ce recueil regroupe 66 airs de fantaisies et n'est pas exhaustif, ce qui souligne l'ampleur de ce répertoire.

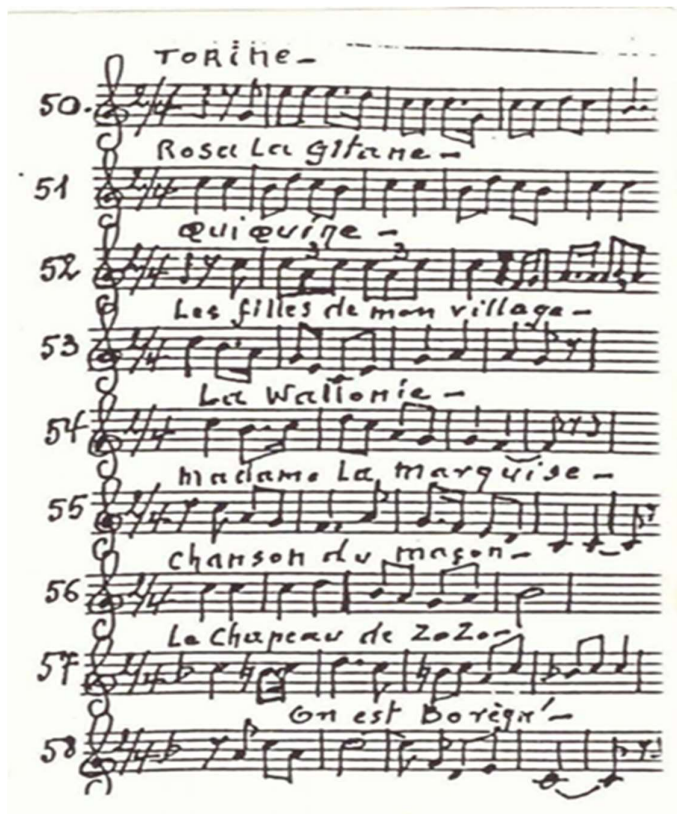


Figure 42 : Recueil d'annonces d'air de fantaisies. Collection de Gaëtan Pierson

Le vaste répertoire des airs de fantaisie est essentiellement composé de chansons populaires s'étendant tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le précise Geoffrey Hugé, beaucoup d'entre elles proviennent des années 30-40, mais des chansons provenant d'autres époques figurent également dans ce répertoire. Il comprend des chansons françaises telles que *Y'a d'la joie* de Charles Trenet, *La fille du moulin* popularisée par Marcelle Capronnier, dite « La Houppa », ainsi que *Y'en a, y'en a pas* ou *Un p'tit cowboy c'est gentil*, chansons popularisées par Annie Cordy. Ce répertoire contient aussi des chants wallons comme *Dj'arai in velo* de Bob Deschamps ou encore *Em'vi mononke est cyclo* d'Henry Golan. Dominique Lecomte affirme dans un commentaire sur la page « Airs de Fantaisies de la région du Centre » que certains airs de fantaisie sont issus d'opérettes à succès de l'époque.

Certains airs sont typiques d'une localité ou région, comme par exemple *La marche des petits Pierrots d'Haine-Saint-Pierre*, *On est Borègne*<sup>197</sup>, ou encore l'air du *Mitant Des Camps*. Ce dernier, bien que considéré comme un air de fantaisie aux yeux des Binchois, est intégré à La Louvière au répertoire des airs de Gilles. Cette hymne Louviérois est extrêmement porteur de sens, le site de la société des Amis Réunis de La Louvière offre des explications assez révélatrices sur l'origine de cet air : En 1885, les Gilles de Bouvy ont participé pour la première fois au Dimanche Matin du Laetare. Une forte rivalité les opposait alors aux Gilles du Mitant des Camps, originaires d'un quartier différent. Sur le pont reliant le Centre-ville à Bouvy, les deux sociétés se sont retrouvées face à face, se défiant dans un concours musical entre leurs orchestres respectifs. Après un long moment, les Gilles du Mitant des Camps ont remporté la victoire, donnant ainsi naissance à l'air de Gilles précité. Une autre version, bien que postérieure historiquement, mérite d'être mentionnée. Pendant la guerre 1940-1945, plusieurs abris furent construits dans les terrils du quartier du Mitant des Camps. Lors d'un bombardement en 1944, les habitants, réfugiés dans ces abris, chantèrent « Mitant des Camps ne périra pas » pour remonter le moral, et le hameau fut épargné malgré les dégâts. Cette chanson devint alors un symbole d'espoir et fut adoptée par la société de Gilles « Les Amis Réunis » après la guerre<sup>198</sup>.

Cette explication est assez révélatrice car elle démontre bien que les airs de fantaisie, bien que considérés comme non officiels par la tradition binchoise, peuvent être extrêmement porteurs de sens et d'histoire. Les autorités communales de la ville de Binche ont fixé le répertoire des airs de Gilles. L'histoire et certaines éditions de carnets le démontrent, les airs allaient et venaient à l'époque. Ce qui démontre bien que les traditions ne sont pas toujours en adéquation avec l'histoire. Les airs de fantaisie, considérés comme non officiels par la tradition binchoise, sont pourtant bien le témoin d'un folklore vivant dont le répertoire s'enrichit et fluctue selon les événements et les époques.

## 2.2 La diversification du répertoire de l'arguèdène

Actuellement, l'arguèdène se présente sous des formes bien plus variées que lors de ses débuts. En plus des musiques de danse du XIX<sup>e</sup> siècle, se trouvent désormais une diversité de genres tels que la chanson française et wallonne, la pop-rock, le jazz, etc.

---

<sup>197</sup> « Borègne », signifiant « borain », désigne les habitants du Borinage.

<sup>198</sup> « Lair du Mitant des Camps » dans *Les Amis réunis – La Louvière*, <https://www.amisreunis.be/lair-du-mitant-des-camps/>, (page consultée le 21 février 2024).

« Une acceptation plus large du terme fait référence à tous les types d'airs, anciens ou modernes, connu ou non, composés en tant qu'arguèdènes ou "arrangés" à cette fin, interprétés par les musiciens. Ce sens élargi n'a pas cours à Sivry<sup>199</sup> mais bien dans nombre de localités avoisinantes et constitue une réalité du phénomène "arguèdènes" »<sup>200</sup>.

Une fois de plus, ces pratiques musicales populaires, par nature, sont étroitement liées à la population, ce qui signifie que les répertoires ont tendance à fluctuer et à s'enrichir au fil du temps et des tendances musicales en vogue.

Contrairement aux airs des gilles, le répertoire de l'arguèdène n'a pas été fixé par une quelconque autorité. Cette évolution progressive du répertoire s'est souvent faite au détriment des musiques originelles, qui étaient pourtant d'une richesse extrême et dont les mélodies et leur histoire porte l'empreinte des compositeurs et interprètes. Nous vous recommandons donc vivement de consulter le travail de Gery Dumoulin, qui recense certains de ces airs ainsi que l'histoire qui leur est associée<sup>201</sup>. Le répertoire originel de l'arguèdène s'est effectivement amenuisé au fil des époques, mais il n'a pas complètement disparu. Certains anciens airs refont régulièrement surface, bien qu'ils ne soient pas présents dans la majorité des morceaux interprétés. Un musicien entamant « une vieille »<sup>202</sup> est souvent hautement salué par ses pairs, qui reconnaissent dans la démarche un véritable intérêt et un effort de recherche envers un répertoire souvent oublié. L'expérience sur le terrain montre que certains jeunes manifestent de plus en plus d'intérêt pour ce répertoire. Des noms tels que Lucas et Nathan Debources<sup>203</sup>, Louis Voland, Bastien Demol<sup>204</sup>, entre autres, représentent une jeune génération de musiciens intéressés par les origines de l'arguèdène (Extrait N° 23).

Les entretiens révèlent que lorsqu'il est question d'arguèdène, tous les acteurs le considèrent selon deux catégories : l'une comprenant les musiques de danse du XIXe siècle et l'autre englobant tous les autres genres du répertoire. Certains qualifient même la première catégorie

---

<sup>199</sup> Sivry, village d'origine de Gery Dumoulin, son ouvrage étudie l'arguèdène telle qu'elle est pratiquée dans cette localité.

<sup>200</sup> Gery Dumoulin, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », dans *Revue musicale Belge. Traditions musicales en Belgique*, I (2009), p. 71.

<sup>201</sup> Ibid., p. 69-177.

<sup>202</sup> Expression employée sur le terrain pour signifier les arguèdènes appartenant au répertoire originel de l'arguèdène.

<sup>203</sup> Fils d'Eric Debources, cornettiste et bugliste, il évolue aussi bien dans les marches que dans les carnivals. De plus, il est actif dans le monde du brass band en Flandre, faisant partie du Brassband de Buizingen et du Brassband Bacchus.

<sup>204</sup> Tubiste originaire d'Ham-sur-Heure, actuellement étudiant en dernière année de Master à l'IMEP.

d'« arguèdène traditionnelle », sous-entendant ainsi une distinction du caractère traditionnel de la seconde branche. Les propos de Jean-Louis Voland sont révélateurs à cet égard :

*Je connais bien Laurent Stordeur. Nous avons beaucoup discuté de l'arguèdène ensemble. Lui pense qu'une arguèdène est définie par son répertoire, comprenant des valse, des polkas, des mazurkas, etc. Pour ma part, je ne partage pas cet avis. Je pense que l'essence d'une arguèdène ne réside pas dans son répertoire, mais dans sa façon d'être interprétée : il s'agit d'un morceau qui surgit de la mémoire d'un musicien et dont l'accompagnement se réalise de manière improvisée, sans partition. À mon sens, le livre des arguèdènes ne pourra jamais se refermer, car le répertoire de l'arguèdène évolue avec le temps<sup>205</sup>.*

Ce témoignage se révèle intéressant car il met en évidence deux aspects distincts, le répertoire et le mode d'interprétation. Selon Monsieur Voland, l'arguèdène ne se définit pas par son répertoire mais bien par son mode d'interprétation. Cependant, certains pensent le contraire. L'aspect traditionnel de l'arguèdène relève du répertoire.

Ce constat est corroboré par Laurent Aubert, qui observe que de nombreux individus considèrent que la notion de tradition est intrinsèquement opposée à tout type de développement ou d'évolution. Pour eux, une forme traditionnelle est donc perçue comme conservatrice, immuable, incapable de changer, voire rétrograde et réactionnaire<sup>206</sup>. Cependant, ce point de vue est fermement contredit par ce pionnier de l'ethnomusicologie, qui déclare :

« Une musique traditionnelle n'est ainsi en aucun cas l'image d'une quelconque pureté originelle, ni celle d'un passé musical demeuré intact ; vivante et donc soumise aux changements comme n'importe quel organisme, elle exprime au contraire toujours son époque, manifestant les confluences et les étapes ayant marqué ses productions. »<sup>207</sup>.

Ainsi, le répertoire de l'arguèdène ne se divise pas en deux catégories distinctes, mais constitue plutôt un seul ensemble représentatif d'une musique vivante et donc sujette à l'évolution, où les musiques de contre-danse côtoient la diversité des genres qui ont émergé par la suite.

---

<sup>205</sup> Récit de Jean-Louis Voland, interview réalisée par Marc-Antoine Payen le 5 octobre 2023.

<sup>206</sup> Laurent Aubert, « La vie d'artiste ou le défi de la représentation », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, IX (1996), p. 26, <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1042> (consulté le 3 octobre 2022).

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 26.

A propos du mode d'interprétation, nous l'avons déjà mentionné, l'arguèdène suit une certaine codification et cette codification est plus ou moins observée selon l'endroit et l'époque. L'expérience sur le terrain ainsi que les interviews démontrent que les principales caractéristiques de l'arguèdène sont : La mémorisation et l'improvisation. La Mémorisation car un musicien désireux d'attaquer une « guenne »<sup>208</sup>, doit faire surgir ce morceaux de sa mémoire et improvisation car l'effectif et l'accompagnement se font de manière tout à fait improvisée. L'arguèdène est donc une musique spontanée, elle surgit et se construit sur le tas.

Ces caractéristiques de l'arguèdènes induisent le fait que tous les musiciens ne la pratique pas, celle-ci requiert un effort d'apprentissage :

*L'école de l'arguèdène, c'est le terrain. Il est essentiel de jouer avec des passionnés de ce répertoire, et surtout, ne jamais laisser son instrument sur la table quand une arguèdène est en cours. Au contraire, il faut saisir son instrument et s'efforcer de suivre le rythme. C'est ainsi qu'au fil des week-ends, on affine sa compréhension de l'arguèdène<sup>209</sup>.*

*Lorsque j'étais jeune musicien, quelqu'un m'a encouragé à essayer une guenne. Je lui ai répondu que je ne connaissais pas l'air, mais il m'a assuré que c'était justement ce qui rendait l'exercice intéressant. En me lançant, j'ai progressivement trouvé la tonalité et la rythmique. Au début, je réussissais une note sur dix, puis deux, puis cinq, etc. C'est ainsi que mon oreille s'est formée, et depuis, je me livre à cette pratique avec un véritable plaisir<sup>210</sup>.*

Nous prenons conscience que la spontanéité de l'arguèdène va bien au-delà de sa simple exécution. En effet, l'apprentissage de ce répertoire se déroule également sur le vif, sur le terrain ; le musicien novice se trouve alors livré à lui-même dans cette démarche d'apprentissage.

Ces explications donnent ainsi une dimension restreinte à cette pratique, réservée aux seuls initiés dont l'écolage se fait de manière spontanée et autonome. Actuellement, certaines sociétés musicales tentent de contourner cette limitation en fournissant à leurs membres des carnets de musique. Ces carnets contiennent des morceaux édités et arrangés, qui permettent de remplir la

---

<sup>208</sup> Guenne : autre dénomination de l'arguèdène

<sup>209</sup> Récit de Jean-Louis Volland.

<sup>210</sup> Récit de Pierre Louis Derbaudrenghien, tubiste originaire de Florennes évoluant aussi bien dans le milieu des marches que celui des carnavaux, interview réalisée le 18 février 2021.

fonction d'animation, fonction commune à l'arguèdène. Cependant, ces carnets n'ont que peu de similitudes avec l'arguèdène en tant que telle, à l'exception de leur utilisation dans le cadre de l'animation. Le côté spontané, improvisé et surtout l'aspect oral sont complètement perdus. Parfois appelés « carnets d'arguèdènes », ces carnets n'ont plus grand-chose en commun avec cette pratique. Nous ne cherchons pas à critiquer cette approche qui vise à inclure tous les musiciens dans un répertoire d'animation. Cette approche a sa légitimité, mais il est cependant nécessaire de la distinguer de l'arguèdène.

### 2.3 L'évolution des répertoires, confusion des répertoires ?

L'arguèdène et les airs de fantaisie sont des répertoires musicaux en constante évolution et enrichissement. Étroitement liés à la population, ils se sont construits en fonction des tendances musicales contemporaines.

Leur évolution respective est indissociable, car ils suivent tous deux les courants musicaux populaires du moment. Parfois, une certaine confusion peut surgir entre ces deux répertoires, ce qui peut susciter des débats et des interrogations sur leur distinction. Un exemple illustratif de cette distinction nous a été partagée par Rudy Wynant :

*Une arguèdène se différencie souvent d'un air de fantaisie, ce qui est souvent sujet à discussion. Je me souviens d'une expérience où j'ai joué avec les Pélissiers à Binche : après notre prestation, nous sommes retournés au local pour jouer des « guennes ». À ma grande surprise, une grande majorité a commencé à jouer des airs de fantaisie. Je leur ai donc exprimé mon étonnement, car selon moi, il existe une grande différence entre l'arguèdène et l'air de fantaisie. Suite à cette réflexion, j'ai été qualifié de « carolo » par les membres des Pélissiers<sup>211</sup>.*

Ce témoignage met en lumière l'aspect géographique, opposant un musicien de Charleroi à des musiciens de Binche. Comme mentionné précédemment, l'arguèdène suit un code d'exécution plus ou moins respecté selon les époques et les lieux. Ce code concerne principalement le mode d'interprétation. La différence fondamentale entre l'arguèdène et l'air de fantaisie réside dans leur mode d'interprétation. En effet, un air de fantaisie se rapproche davantage de l'air de Gilles dans son mode d'interprétation, étant une musique d'ensemble. En revanche, l'arguèdène est

---

<sup>211</sup> Récit de Rudy Wynant, trompettiste reconnu aussi bien dans les carnivals que dans les marches, interview réalisée par Marc-Antoine Payen le 19 février 2021. Cf Annexe II, p. 45-46.

construite autour d'une voix soliste, conférant un caractère plus personnel à son interprétation. Chaque musicien possède son propre répertoire d'arguèdènes, basé sur son expérience, qu'il interprète selon ses humeurs et ses préférences. En revanche, le répertoire des airs de fantaisies est porté par l'ensemble des musiciens.

*L'arguèdène partage de nombreuses similitudes avec les airs de fantaisie, étant donné que ce répertoire n'est pas figé et évolue au gré des préférences du moment. Cependant, la principale distinction réside dans le fait que l'arguèdène se joue en soliste, tandis que les autres musiciens fournissent un accompagnement. L'arguèdène est appropriée par le musicien, puis interprétée à sa manière personnelle<sup>212</sup>.*

Les deux témoignages avancés ici se révèlent assez complémentaires : l'un aborde la différence de conception des arguèdènes selon la provenance géographique, tandis que l'autre traite directement du mode d'interprétation. Chaque musicien possède sa propre conception de l'arguèdène, laquelle dépend du mode d'interprétation de celle-ci. Toutefois, les modes d'interprétation varient selon le lieu. Il est probable que l'arguèdène à Binche ait été influencée par le développement parallèle des airs de fantaisie, qui ont peut-être pris le pas sur l'aspect soliste de l'arguèdène.

La confusion entre ces répertoires dans leur forme évoluée met en lumière une fois de plus ce fond commun, qui, reflétant les tendances en constante évolution, est lui-même en perpétuelle mutation. Ils ont émergé dans le cadre de réjouissances populaires qui, bien que différant par leurs contextes traditionnels, partagent des traits communs. En étudiant les manifestations les plus anciennes ou traditionnelles de ces répertoires, nous avons pu identifier des similitudes dans certains aspects musicaux. Ces répertoires ont continué à évoluer, parallèlement ou en réaction aux formes plus anciennes. Cette évolution a parfois tendance à effacer les frontières entre ces répertoires, pourtant considérés comme distincts par leur contexte traditionnel.

Cela démontre que ces pratiques musicales sont étroitement liées, étant produites et perçues par le peuple. Elles reflètent une population vivante et en mouvement, témoignant non seulement du changement, mais aussi de l'histoire et des différentes étapes qui la façonnent.

---

<sup>212</sup> Récit de Lucas Debources, tamboureur, joueur de fifre et tubiste, évoluant aussi bien dans le milieu des marches que des carnivals. Il est également titulaire d'un master en percussion à l'IMEP (Institut Royal Supérieur de Musique et de Pédagogie).

## Conclusion

Au cours de nos recherches, nous avons constaté un fait indéniable dans chacune de ces pratiques : bien que désignées comme orales, elles entretiennent un lien avec l'écriture. Ce constat nous amène à réfléchir sur l'aspect oral de ces pratiques et sur leur relation avec la notation. Outre les marches militaires qui possèdent un lien exclusif avec la notation musicale solfégique, les autres répertoires traditionnels étudiés reposent sur des modes d'exécution et de transmission orale, avec un rapport à l'écrit qui leur est propre. La manière dont elles se rapportent à la notation varie d'une pratique à l'autre mais l'oralité y occupe une place prépondérante. Nous avons relevé plusieurs types de notations dans les différentes pratiques étudiées et dans certaines d'entre elles, plusieurs typologie existent. Elles sont caractérisées par des systèmes symboliques différents, permettant une corrélation adéquate des sons avec les signes présents sur la partition.

Les tambours, tant dans les Marches que dans les carnivals, utilisent un système de notation relativement similaire, des onomatopées servant à différencier les différents coups. Le fifre utilise deux types de notations : celle « des trous bouchés » et la notation solfégique. Quant aux airs de Gilles et à l'arguèdène, ils ont recours à la notation musicale solfégique.

L'introduction de la notation dans ces pratiques musicales orales est motivée par divers facteurs. Le premier tend à la pédagogie et à la transmission, tandis que le deuxième vise plutôt à fixer ces répertoires en les transcrivant pour leur donner une forme tangible. Il convient de noter que, dans certains cas, l'intervention de l'écriture n'est pas originelle. Elle s'est introduite à un moment donné dans l'histoire de ces pratiques. Cette introduction réduit ainsi la place et les enjeux de l'oralité, modifiant le cours de ces pratiques, tout en apportant une dimension supplémentaire de transmission et de préservation du savoir musical.

Cependant, notre étude démontre que ces pratiques orales ne se réduisent pas simplement à l'écriture ; le discours oral prime dans chacune d'entre elles. Ces pratiques traditionnelles ne sont donc pas en accord avec la thèse avancée par Nelson Goodman dans *Langages de l'art*. Goodman différencie l'œuvre autographique de l'œuvre allographique dans l'art. Il s'agit de deux modalités qui permettent à deux types d'œuvres d'être authentiques. Dans le cas de la peinture, l'authenticité d'une œuvre est déterminée par sa nature autographique. Par contre, dans le cas d'une composition musicale, c'est la nature allographique de l'œuvre qui va lui conférer son authenticité, qui ne repose dès lors pas sur sa matière propre. Une peinture peut être reproduite cinquante fois sans qu'aucune des cinquante reproductions ne soit authentique. En revanche, cinquante exécutions d'une symphonie d'Haydn seront authentiquement du Haydn. C'est donc la notation qui va déterminer l'œuvre et c'est l'exacte corrélation entre la notation et l'exécution qui rendront cette dernière authentique.

« Puisqu'une concordance complète avec la partition est la seule condition requise pour qu'on ait un exemple authentique d'une œuvre, la plus déplorable exécution mais sans fautes effectives en sera un exemple, contrairement à l'exécution la plus brillante qui contiendrait une unique fausse note. Ne pourrions-nous pas cependant faire davantage concorder notre vocabulaire théorique avec la pratique et le sens commun en autorisant un degré limité de déviation dans les exécutions admises comme exemple de l'œuvre ? [...] Si nous autorisons la moindre déviation, toute assurance de préserver l'œuvre et la partition est perdue ; car par une série d'omission, d'addition et de modification n'affectant qu'une note, nous pouvons faire tout le trajet qui mène de la cinquième symphonie de Beethoven aux Trois souris aveugles. »<sup>213</sup>.

Cette théorie s'inscrit davantage dans une conception classique de la musique qui ne correspond pas aux répertoires étudiés. En effet, les valeurs de l'écrit sont trop variables par rapport à la valeur unique donnée par Goodman. Dans le tambour de Gilles ou dans les tambours des

---

<sup>213</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Fayard, 2011, p. 225-226.

Marches, l'enseignement se fait traditionnellement de maître à élève, reposant essentiellement sur l'oralité. Cela concerne non seulement l'apprentissage de l'instrument, mais aussi tous les aspects associés. Les transcriptions ne sont perçues que comme des outils facilitant l'apprentissage et la mémorisation ; leur système de notation ne suffit pas pour une exécution correcte de ces pratiques. Le discours oral est prédominant, sans quoi elles perdraient leur authenticité. Les variantes du discours oral sont les sources des diversités présentes dans ces pratiques et ces diversités font partie intégrante de ces pratiques. C'est également vrai pour les airs de Gilles. Les partitions servent de guide dans la pratique mais ne définissent pas l'identité de ce répertoire. Chaque ensemble possède sa propre conception esthétique dans l'exécution de ces airs, contribuant ainsi à la diversité qui garantit l'authenticité de la pratique. L'arguèdène se définit principalement par son mode d'interprétation orale, elle ne peut donc être réduite à la notation qui lui ferait perdre toute son authenticité. Certains airs sont écrits uniquement dans un but de favoriser la pérennisation ou la mémorisation. L'écrit ne possède qu'une place auxiliaire au sein de l'arguèdène.

Nous pouvons observer que, dans le cas des pratiques étudiées, la distinction entre autographique et allographique ne fonctionne pas. En effet, l'authenticité que les exécutants de ces pratiques confèrent à leur répertoire est en totale déconnexion avec la notation, elle se trouve ailleurs. De ce fait, la théorie de Goodman est vérifiable le cas de la musique académique mais ne peut être appliquée à toute la musique.. La prépondérance de l'oralité dans ces pratiques nous a poussés à nous interroger sur le rapport à la notation au sein de celles-ci. Nous nous sommes dès lors tournés vers Jack Goody.

Goody insiste sur l'importance des contextes socioculturels dans la compréhension de la production artistique. Selon lui, le discours oral, plus « créatif », est constitué de variations mais aussi d'éléments stables<sup>214</sup>. L'identité, l'exécution et la réception de l'œuvre reposent essentiellement sur le contexte socioculturel et non sur l'interprétation de systèmes symboliques. Cette vision de l'art est en lien direct avec les pratiques musicales étudiées. En plus de prendre en compte l'oralité et ses variations, elle repose sur une considération du contexte socioculturel dans l'évaluation de l'authenticité de la musique. Dans ce cas, l'authenticité est plus nuancée, ne reposant pas uniquement sur un rapport à l'écrit. Les répertoires émanant des Marches et des carnivals sont authentiques en raison du contexte

---

<sup>214</sup> Jack Goody, « Le rapport au passé dans les cultures orales et écrites » dans Eric Guichard (éd.), *Écritures : sur les traces de Jack Goody*, Villeurbanne, Presses de l'ensib, 2012, p. 40-45, <https://books-openedition-org:2443/pressesensib/1951> (page consultée le 25 avril 2024).

folklorique dans lequel ils évoluent, l'oralité et les variantes qui en font parties sont également des gages d'authenticité.

Dans certains cas, nous avons pu observer une ambivalence entre ces deux approches de l'art. Prenons par exemple l'« attaque » de trompette dans l'air *Trompette des cent gardes* dont le développement de l'arpège fait souvent l'objet de désaccord entre les musiciens.<sup>215</sup>. Dans ce contexte, la partition revêt une valeur déterminante et conditionne totalement l'exécution des musiciens. Ce litige confère à la partition un aspect fondateur au sens Goodmanien, où elle semble garantir l'identité de l'air aux yeux des musiciens. L'authenticité de l'exécution se pose ici par rapport à son exacte corrélation avec la notation. Les débats ainsi que l'attitude des musiciens face aux variantes témoignent d'une intelligence de la partition qu'on associe généralement au milieu classique et qui est moins présente dans le milieu populaire. Paradoxalement, nous avons constaté que divers aspects mélodiques propres à certains airs peuvent disparaître complètement sans choquer personne, ce qui correspond davantage à l'approche de Goody<sup>216</sup>. Ces exemples démontrent que ces différentes réalités du vécu de la partition peuvent coexister au sein d'une seule et même pratique.

Ce paradoxe découle du fait que les pratiques orales persistent dans une société où la tradition écrite prédomine. L'introduction de la notation dans ces pratiques est un réflexe découlant de nos préceptes, influencés, entre autres, par la musique classique et l'enseignement qui lui est associé. Cet enseignement engendre une conception musicale plus en lien avec la théorie de Goodman. Dans certains cas, la partition a même pris le dessus sur l'aspect oral de la pratique. A titre d'exemple, l'intervention de la notation musicale solfégique a profondément modifié le jeu du fifre, rompant ainsi avec la tradition orale<sup>217</sup>. Cela a conduit à une uniformisation du jeu, mettant fin à la diversité caractéristique de la pratique. Ainsi, le jeu du fifre a été transformé, passant d'une diversification où chaque fifre possédait son interprétation unique et personnelle, à une standardisation stricte où les fifres suivent la partition de manière rigide et conventionnelle.

D'autres aspects propres à ces pratiques peuvent être extrapolés à des phénomènes beaucoup plus larges. Les corpus musicaux des différentes pratiques étudiées, ont souvent été considérés comme distincts, chacun avec ses propres influences. Or, les exemples montrent qu'ils partagent

---

<sup>215</sup> Cf. p. 64-66.

<sup>216</sup> Cf. p. 64-66.

<sup>217</sup> Cf. p. 28.

des traits communs. Les airs de gilles, les airs de fantaisies, les mélodies des marches de fifres, les arguèdènes sont donc avant tout des expressions musicales produites par et pour la population, représentant ainsi des manifestations d'un fond commun. L'évolution de ces répertoires, parfois source de confusion entre eux, fait resurgir ce fond commun, lui-même en constante évolution<sup>218</sup>.

Ces observations empiriques permettent de démontrer que les questions soulevées dépassent largement le cadre des pratiques traditionnelles. Une étude regroupant ces répertoires folkloriques ouvre les problématiques vécues à des phénomènes bien plus larges. Ces pratiques, souvent considérées comme exclusives à leur contexte folklorique, présentent de nombreuses similitudes avec d'autres traditions, mettant en lumière des problématiques universelles.

Ce travail ne tend pas à banaliser ces pratiques. Comme nous l'avons souligné, chaque patrimoine musical possède ses propres spécificités qui le rendent authentique. Ces répertoires représentent de véritables trésors musicaux, transmis de génération en génération, qui animent, émeuvent et rythment les populations. Cet ouvrage, nous l'espérons, s'inscrira dans la littérature visant à mettre en avant et à valoriser la richesse des patrimoines musicaux propres aux manifestations folkloriques du Centre et de L'entre-Sambre-et-Meuse. Il ne peut exprimer l'émotion significative associée à ces répertoires que seule une expérience sur le terrain peut éveiller. Rien, en dehors de cette expérience, ne peut rendre compte des sensations qui naissent en se retrouvant face à une centaine de Gilles, dansant avec une vigueur presque trance au son des musiques et des tambours. Les mots ne peuvent suffire à décrire l'excitation qui nous gagne en pénétrant dans une localité de l'Entre-Sambre-et-Meuse qui résonne au son des batteries et des fanfares. Ces fanfares dont les musiciens se retrouvent, libérés des contraintes officielles de la Marche, autour de quelques verres, pour revisiter un répertoire chargé d'histoire. Se remémorant leurs débuts et leurs prédécesseurs par l'interprétation d'une valse ou d'une polka d'antan qu'ils entrecoupent d'airs plus populaires pour faire danser et prolonger la fête de leur public, avec pour seules partitions : leur mémoire et leurs oreilles.

---

<sup>218</sup> Cf. p. 115-126.

## Bibliographie

### Études

ANSION, Frédéric et BASTIEN, Frédéric, *Paroles de Gilles*, Waterloo, Editions Luc Pire, 2018.

ANSION, Frédéric, *Souvenirs du carnaval de Binche*, Waterloo, Editions Luc Pire, 2021.

ARCQ, Robert, *El tour dèl Madl'ène*, Charleroi, El bourdon, 1999.

AUBERT, Laurent, « La vie d'artiste ou le défi de la représentation », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, IX (1996), p. 23-49,  
<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1042> (consulté le 3 octobre 2022).

BASTIEN, Frédéric, *Tambours*, Jumet, Imprimerie Provinciale du Hainaut, 2001.

BEVAN, Clifford, « Euphonium [euphonion, tenor tuba in B♭] », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09077> (page consultée le 21 décembre 2023).

BOONE, Hubert et BOSMANS, Wim, *Instruments populaires en Belgique*, Louvain, Peeters, 2000.

BOONE, Hubert, « Variantes européennes des airs de gilles propres au répertoire carnavalesque de binche », trad. Marcel Sweertvaegher, *Revue de la société d'archéologie et des amis du musée de Binche*, XXIII (2013).

BOTTELDOORN, Emilie et MAÛSELER, Sabine, « Les carnivals de la région de Centre : le "phénomène du Gille" », *Connaître la Wallonie*,  
<https://connaîtrelawallonie.wallonie.be/fr/carnavals-de-la-region-du-centre-le-phenomene-du-gille#.Y8GM-f6g9PY>, (page consultée le 13 janvier 2023).

BRAILOIU, Constantin, « Le rythme Aksak », *Revue de Musicologie*, XXXIII (1951), p. 71-108, <https://www.jstor.org/stable/926002> (page consultée le 11 octobre 2023).

BRYANT, Carolyn et FARRAR, Lloyd P., « Sousaphone », *Grove Music Online*,  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26307> (page consultée le 21 décembre 2023).

CALVET, Jean-Louis, *La tradition orale*, Paris, Presse universitaire de France, 1997,  
<https://www-cairn-info/la-tradition-orale> (consulté le 12 octobre 2022).

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », *Cahiers d'ethnomusicologie*, IX (1996), p. 256-269, <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1042> (page consultée le 3 octobre 2022).

COLLAER, Paul, « Carnavals et Rites printaniers », *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, LXXIII (1962), p. 29-43.

COLSON, Oscar, « Sur l'origine des airs des Gilles de Binche. II. Une discussion historique », *Wallonia*, VIII (1900), p. 99-107.

DAILLY, Yvan, *La chanson populaire en Wallonie*, 1944.

DENIS-CONSTANT, Martin, « Who's afraid of the big bad world music ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, IX (1996), p. 6-22, <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1042> (consulté le 3 octobre 2022).

DROUGUET, Noémie, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015, <https://doi.org/10.3917/arco.droug.2015.01> (page consultée le 4 mai 2024).

DUMONT, Albert « Ce qui du fifre vient... », *Le Rappel*, Gerpinnes, 1949.

DUMOULIN, Géry, « Les arguèdènes. Notes et musique relatives à une pratique musicale populaire à Sivry », *Revue musicale Belge. Traditions musicales en Belgique*, I (2009), p. 69-177.

FAIETA, Ulys, « Les fanfares et harmonies », *Site de l'armfesm*, <https://www.armfesm.be/musique.php>, (page consultée le 22 décembre 2023).

FOULON, Pierre-Jean, GOLARS, Roger et LEMPEREUR, Françoise, *Compte rendu de la commission chargée d'examiner la demande de subside émanant de l' Association pour la défense du Folklore binchois*, Binche, 11 septembre 1985, archive du Musée international du Carnaval et du Masque de Binche.

FOULON, Roger, *Marches militaires et folkloriques d'Entre-Sambre-et-Meuse*, Paul Legrain, Bruxelles, 1976.

GAILLARD, Paulin (trans.), *Le Carnaval de Binche. Recueil complet des airs de Gilles pour piano : Avant-Propos*, Binche, 1897.

- GLOTZ, Samuël, *Le carnaval de Binche*, Mons, Editions de la fédération du Tourisme de la Province du Hainaut, 1983.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Fayard, 2011.
- GOODY, Jack, « Le rapport au passé dans les cultures orales et écrites », dans Eric Guichard (éd.), *Ecritures : sur les traces de Jack Goody*, Villeurbanne, Presses de l'ensib, 2012, p. 40-45, <https://books-openedition-org:2443/pressesenssib/1951> (page consultée le 25 avril 2024).
- LAUDRON, Adrien, *Les musiques des Marches Folkloriques de l'Entre-Sambre-et-Meuse : l'origine du répertoire pour tambours et fifres*, mémoire de master en musicologie, Université catholique de Louvain, 2011.
- LEMAIRE, Guy, *Lieux et traditions de chez nous*, Bruxelles, Labor, 2002. p33-37.
- LEMPEREUR, Françoise, « Le folklore musical » dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, sous la dir. de Robert Wangermée et Philippe Mercier, Bruxelles, La renaissance du livre, 1980-1982.
- MARTINO, Laurent, « La Fanfare en Europe : un exemple des relations internationales de loisir dans la seconde moitié du XXe siècle » *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, XL/2 (2014), p.15-29, <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2014-2-page-15.htm> (page consultée le 29 septembre 2023).
- NOWAK, Ewa, « Common Ground in Cross-Cultural Communication: Encounters in Intergroup Conflict and Negotiation », *International Journal of Intercultural Relations*, LXXIII (2019), p. 77-87, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0147176719301205> (page consultée le 22 avril 2024).
- PAVÈSE, Sigrid, « Chanson des vigneron de Fontaine », *Site de l'association des amis du vieux Fontaine*, <https://www.lesamisduvieuxfontaine.org/chanson-des-vignerons-de-fontaine/> (page consultée le 19 février 2024).

PETIOT, Jean-François et BESNARD, Fabienne, « Mesures de la force d'appui de l'embouchure sur les lèvres lors du jeu de la trompette », *Ecole centrale de Nantes*, [https://guillaumedallara.files.wordpress.com/2014/02/mesures-de-la-force-d\\_appui-de-l\\_embouchure-sur-les-lc3a8vres-lors-du-jeu-de-la-trompette.pdf](https://guillaumedallara.files.wordpress.com/2014/02/mesures-de-la-force-d_appui-de-l_embouchure-sur-les-lc3a8vres-lors-du-jeu-de-la-trompette.pdf) (page consultée le 7 décembre 2023).

POIRET, Jean, « Couroyer Benny », *Passion Chanson*, <https://www.passionchanson.net/2020/08/13/couroyer-benny/> (page consultée le 17 janvier 2021).

ROBERT, Michel, *Sifes, tambouris èy' ûlôds. Les marches folkloriques de l'Entre-Sambre-et-Meuse en wallon...*, Charleroi, èl bourdon, 2022.

STRAUNARD, Claude, « Le carnaval de Laetare », *Site de Chapelle-lez-Herlaimont*, <https://chapelle-lez-herlaimont.be/loisirs/folklore/carnaval> (page consultée le 24 janvier 2024).

THIBAUT, Bertrand, *En Marches, les escortes militaires en Entre-Sambre-et-Meuse. Leur évolution, leurs traditions, leurs acteurs*, Bruxelles, Apparté, 2010.

THYS, Michel, *Tambour Thys*, <https://www.tambourthys.be/tambours-de-gilles/> (page consultée le 16 septembre 2023).

VAN DUYSE, Florimond, « Sur l'origine des airs des Gilles de Binche. I. Les airs des Gilles » *Wallonia*, VIII (1900), p. 93-98.

VANDENBYVANG, Cécile, *Approche de certaines manifestations folkloriques*, Mémoire, Institut de Musique d'Eglise et de Pédagogie musicale de Namur, 1988.

VIRGINAL, Marc (éd.), *Dictionnaire de la Musique*, 2e éd., Paris, Larousse, 2001.

VOLAND, Louis, *Les apports du monde folklorique de Belgique dans l'apprentissage de la trompette*, travail de fin d'étude de master en musique à finalité pédagogique – spécialisation trompette, Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie de Namur, 2018.

« Fanfan la Tulipe », *Musique-militaire.fr*, <https://musique-militaire.fr/tradition/ancien-regime/fanfan-la-tulipe?332a26626a644459fc4788f4a273ebb1=42ec40ab4a4ab77fb15aa0ef799bad6b> (page consultée le 22 avril 2024).

« L'air du Mitant des Camps », Les Amis réunis – La Louvière,  
<https://www.amisreunis.be/lair-du-mitant-des-camps/>, (page consultée le 21 février 2024).

« La musique des Gilles. Partitions, chansons, variantes en Europe », Bèljike,  
<https://www.beljike.be/beljike-langues-cultures-walon-culture-creyativite-sociale-folklore-fiesses-avou-one-date-fevri-avri-carnaval-musique-gilles-musike-djiles/>, (page consultée le 22 novembre 2023).

« Les airs de musique de Gilles », *Site officiel des gilles de l'ARGAYON*, <http://argayon.e-monsite.com/pages/historique/les-airs-de-musique-de-gille.html> (page consultée le 13 janvier 2022).

« Marches folkloriques de l'Entre Sambre et Meuse / Généralités », *Justitia veritas*,  
<https://justitia-veritas.be/justitia-veritas/belgique/culture/folklore/marches-folkloriques-de-lentre-sambre-et-meuse/generalites/> (page consultée le 10 novembre 2022).

« Vicky Vitt », *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/artist/4030553-Vicky-Vitt>, (page consultée le 15 janvier 2024).

### **Sources audio-visuelles**

*Du tambour au tambour*, Interview de Josselin Lebon réalisée par Maurice d'Avoine  
<https://www.youtube.com/watch?v=HRdXF3-qRqA>, (page consultée le 16 septembre 2023).

*Les Authentiques Airs de Gilles de Binche*, Bernard Couroyer (dir.), Discover, 1990, [CD],  
<https://www.discogs.com/fr/release/16230086-Gilles-De-Binche-Les-Authentiques-Airs-De-Gilles-De-Binche> (page consultée le 15 janvier 2023).

*Parcours : Interview de Pol Canart, chef de batterie des incas à Binche et directeur d'une école de tambour*, Interview trouvée sur le chaîne DEVIROB,  
<https://www.youtube.com/watch?v=38q3tem8vpc&t=7s>, (page consultée le 14 septembre 2023).

*Vicky Vitt Au Carnaval*, Arthur Vitskens, Label Centre, [Vinyle 33T],  
<https://www.cdandlp.com/vicky-vitt/au-carnaval/33t/r2409621795/> (page consultée le 15 janvier 2023).

« Air de Gilles », base de données Melchior, IMEP Namur, <https://www.projet-melchior.be/fr/phonotheque/air-de-gilles-de-binche-n-4> (page consultée le 22 décembre 2022).

« Binche : l'origine des airs de Gilles », documentaire produit par *Antenne centre télévision*, <https://www.antennecentre.tv/article/binche-lorigine-des-airs-de-gilles> (page consultée le 13 janvier 2023).

« Binche cité des gilles (1956 ) », documentaire issu des archives de la *SONUMA*, <https://www.sonuma.be/archive/miroir-de-wallonie-du-08021956>, (page consultée le 13 janvier 2022).

« Carnavals dans la province du Hainaut (1977) », documentaire issu des archives de la *SONUMA*, <https://www.sonuma.be/archive/carnavals-dans-la-province-du-hainaut>, (page consultée le 13 janvier 2022).

« Découvrir Binche et les binchois (1970) », documentaire issu des archives de la *SONUMA*, <https://www.sonuma.be/archive/ce-pays-est-a-vous-du-17021970>, (page consultée le 12 janvier 2022).

« Des homes des masques, une ville (1978) », documentaire issu des archives de la *SONUMA*, <https://www.sonuma.be/archive/w-comme-wallonie-du-07021978>, (page consultée le 12 janvier 2022).

« Le gille de Binche (1969) », documentaire issu des archives de la *SONUMA*, <https://www.sonuma.be/archive/tv-scolaire-du-14031969>, (page consultée le 13 janvier 2022).

« Les tambours de Binche (1962) », documentaire issu des archives de la *SONUMA*, <https://www.sonuma.be/archive/les-tambours-de-binche>, (page consultée le 12 janvier 2022).

« Salves, fifres et tambours – Une marche en entre Sambre et Meuse – La sainte Rolende à Gerpennes : Archives », documentaire produit par la *RTBF*, [https://www.rtbf.be/tv/guide-tv/detail\\_salves-fifres-et-tambours-une-marche-entre-sambre-et-meuse-la-sainte-rolende-a-gerpennes-archives?uid=2890283276668&idschedule=c002233123d9eac42c2b905d2d74ad62](https://www.rtbf.be/tv/guide-tv/detail_salves-fifres-et-tambours-une-marche-entre-sambre-et-meuse-la-sainte-rolende-a-gerpennes-archives?uid=2890283276668&idschedule=c002233123d9eac42c2b905d2d74ad62) (page consultée le novembre 2022), reportage.

**Partitions :**

ADANT, Jules (trans.) et VANSIPPE Marcel (éd.), *Le carnaval de Binche : les 26 airs de Gilles*, Accordéon, clarinette, trompette, bugle, piston, [1965]. Tuba, bombardon, 1965.

BRULEZ, Steve, *Méthode de tambour de Gilles*, Binche.

COUROYER, Benny, MONTREUIL, Auguste et CORDIER, Maurice (trans.), *26 airs de Gilles*, Syndicat d'initiative binchois (éd.), Binche, s.d.

DENEUFBOURG, Alphonse (trans.) et VANSIPPE Marcel (éd.), *Le carnaval de Binche : les 26 airs de Gilles*, Trombone 1 et 2, 1947. Trompette, s.d.

LECHAT, Marcel, *Le Folklore de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Cours de tambour*, 2005.

WITTMANN, Gustave, 72 marches, retraites, réveils des Grenadiers, Voltigeurs du 1er et du 2ème Empire et des anciens régiments de l'Armée Française pour fifres et tambours, Ed. Evette et Schaeffer, Paris, s.d.

## Annexes

### Annexe I – Extraits sonores

Pour écouter : [https://drive.google.com/file/d/1am6DdyhKbCuB31CWQqU-ygbn-zsW9CDH/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1am6DdyhKbCuB31CWQqU-ygbn-zsW9CDH/view?usp=drive_link)

1. Batterie de Gerpinnes Flaches (Eric Debources) – Tour Sainte Rolende 2023. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
2. *Avant-midi* – Batterie de la société royale Les Régénéaires (Jean-Luc Sporcq) – Carnaval de Binche 2023.
3. *Avant-midi* – Batterie de la société royale Les Incas (Pol Canart) – Binche, Répétition de Batterie 2023. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
4. *Lion de Belgique* - société royale Les Arpayants – Musique de Mickaël Moulin – Carnaval de Binche 2024. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
5. *Lion de Belgique* – société royale Les Incorruptibles – Musique de Carl Verhofstadt – Cavalcade de Jemappes 2024. Enregistrement réalisé par Patrick Mignolet.
6. *Sans souci* – société des Gilles de l’an 2000 – Musique de Marco Meurant- Carnaval de Nivelles 2022. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
7. *Sans souci* – société royale Les Incorruptibles – Musique de Carl Verhofstadt – Carnaval de Binche 2023. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
8. *Mère tant pis* – société royale les Incorruptibles – Musique de Carl Verhofstadt – Carnaval de Binche 2024. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
9. *Les chasseur* – société royale Les Incas – Musique de Ludovic Debieve – Soumonce en musique, Binche 2023. Enregistrement tiré de la chaîne Youtube Le Folklore Belge, <https://www.youtube.com/watch?v=0eM3yaR0L5E> (page consultée le 17 janvier 2023).
10. *Les chasseurs* – société royale Les Incorruptibles – Musique de Carl Verhofsatdt – Carnaval de Binche 2023. Enregistrement tiré de la chaîne YouTube Le Folklore Belge, <https://www.youtube.com/watch?v=SLbTFOWwGc8> (page consultée le 17 janvier 2023).

12. *La classe* – société royale Les Maxim's Binche – Musique de Claudy Trento – Soumonce en musique, Binche 2024. Enregistrement tiré de la chaîne youtube Le Folklore Belge, <https://www.youtube.com/watch?v=Wkzl9lpWIHE&t=1s> (page consultée le 17 janvier 2023).
13. *La classe* – société royale Les Incorruptibles – Musique de Carl Verhofstadt – Carnaval de Binche 2024. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
14. *Quand m'grand-mère* – société royale Les Incorruptibles – Musique de Carl Verhofstadt – Carnaval de Binche 2024. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
15. *Le juif errant* – société des Incorruptibles – Musique de Carl Verhofstadt – Binche 2016. Enregistrement tiré de la chaîne youtube de Ludovic Vienne, <https://www.youtube.com/watch?v=Zz5niyfSWAE&t=77s> (page consultée le 20 mars 2023).
16. *Vos avez in aubade* – société royale Les Incorruptibles – Musique de Carl Verhofstadt – Binche 2024. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
17. *Les Brigands* – société des Récalcitrants Binche 2024 – Musique de Damien Cornet – Carnaval de Binche 2024. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
18. Rentrée au château d'Acoz de la compagnie des Flaches lors du Tour Sainte Rolende 2022 – Batterie (Eric Debources) – Harmonie de Fraire, *Slaidburn* W. Rimmer (marche interprétée). Enregistrement réalisé par Cathy Chintine.
19. Arguèdène, *L'italiano* (Toto Cotugno) – Interprète : Arnaud Collart – Marche Saint Hubert Loverval 2022. Enregistrement réalisé par Christian Devos.
20. Arguèdène, *Mon amant de Saint Jean* – Interprète : Rudy Wynant – Gerpinnes Tour Sainte Rolende 2022. Enregistrement réalisé par Christian Devos.
21. Arguèdène, *Valse* – Interprète : Emilie Piette – Tour de la Madeleine 2022. Enregistrement réalisé par Marc-Antoine Payen.
22. Air de fantaisie, *Quiquine* – Daniel et Willy Poelaert – Carnaval Farandole – Hebra Records – 1995 – CD
23. Air de fantaisie, *D'Jarai in velo* (B. Deschamps) – Daniel et Willy Poelaert – Carnaval Farandole – Hebra Records – 1995 – CD
24. Arguèdène, *Valse* – Interprète : Louis Volland – Tour de la Madeleine 2023. Enregistrement réalisé par Jacques Dessambre

Danny Piette

4/04/2023

- Présentation et parcours :

Chef de batterie des "gamins" à la batterie des "incos" à Binche, j'occupe aussi ce poste à Buvrines. Quant à ma formation à la pratique du tambour, je n'ai pas suivi de cours formels, je suis un autodidacte. J'ai acquis mes compétences grâce à ma famille, car mon grand-père était batteur de caisse, mon père tamboureur, tout comme mon oncle et mon parrain. J'ai baigné dans cet univers depuis ma plus tendre enfance, sans pour autant connaître les notes de musique. Mon fils François a suivi un chemin similaire, sans méthodes ni cours. En revanche, mon père, mon oncle et mon parrain ont appris auprès d'un professeur après la Seconde Guerre mondiale, dans les années 40-50. Un professeur dispensait des cours à domicile, c'est ainsi que mon père a appris.

Mon apprentissage s'est fait par l'écoute et de manière inconsciente en assistant aux répétitions de mon père. Vers l'âge de 12 ou 13 ans, j'ai eu l'opportunité de rejoindre la batterie de mon père en remplacement de quelqu'un. C'est ainsi que j'ai progressé au fil des ans, et je pense continuer à m'améliorer. Au départ, je n'avais pas de technique formelle, ma formation s'est construite sur le terrain, par l'écoute et l'observation. Il en va de même pour mon fils François, qui a développé son oreille musicale, mais j'aimerais qu'un professeur lui enseigne la technique que j'ai acquise au fil des années.

J'ai grandi au sein de cet univers musical, où tout le monde jouait du tambour. À chaque fête de famille, les tambours étaient sortis, que ce soit dans les maisons ou les garages.

- Les écoles de tambour :

En ce qui concerne les écoles de tambour, il est important de noter que les professeurs de tambour doivent être rémunérés, car ils consacrent leur temps à l'enseignement. Par le passé, George Birck a enseigné le tambour à quelques jeunes désireux d'apprendre, bien qu'il n'ait eu qu'environ 7 ou 8 élèves. Il se déplaçait de maison en maison et avait élaboré ses propres partitions (à recevoir). Actuellement, les écoles de tambour permettent de transmettre différentes techniques de jeu, telles que celles de Paul Canart, la manière Brulez, ou la nôtre, la manière des gamins, issue de l'enseignement de George Birck. J'estime qu'il serait dommage que toutes les batteries jouent de la même manière s'il n'y avait plus qu'une seule école de

tambour. La richesse du carnaval réside dans les différentes pratiques musicales et de batterie, chacune apportant sa touche personnelle.

- Les différentes esthétiques :

Il existe également des différences notables dans les pratiques et les montages en fonction des endroits. Par exemple, à La Louvière, on joue avec 10 à 12 tambours et deux caisses, tandis que nous jouons à 8 tambours et une caisse. Les montages de tambour varient également, nous optons pour un montage en 4:1 (peu de frappe sur la peau de timbre), tandis que d'autres jouent de manière plus sèche et tendue, avec un montage en 4:2/3, par exemple. Les pressions sont désormais utilisées pour serrer les tambours et les caisses, chacun ayant sa propre vision du son souhaité, que ce soit gras ou sec. Ces différences enrichissent la pratique musicale.

En ce qui concerne les caisses, elles peuvent être équipées de peaux de veau ou de peaux synthétiques, ces dernières étant plus pratiques en cas d'intempéries. Cependant, le choix de la peau affecte le son, les peaux de veau produisant un son plus gras que les synthétiques. Le montage des caisses doit être soigné, car une caisse mal montée peut altérer le son. Le synthétique permet de tendre beaucoup plus, en montant les caisses à la presse. Mais alors, il n'y a plus de son qui sort, c'est comme si on tapait sur planche de bois, ça claque plus que ça ne résonne. Selon moi, une bonne caisse doit enrober la batterie mais ne doit pas claquer et passer au-dessus des tambours. Les caisses en peau sonnent plus gras que les synthétiques. Moi je ne monte qu'en naturelle et quand il pleut je mets un plastique mais je dois reconnaître que c'est une véritable galère.

Le choix des mailloches joue également un rôle important dans la sonorité des caisses, qu'elles soient en bois ou en feutre.

Moi je joue avec une mailloche en bois sur peau naturelle qui n'est pas trop tendue. Je fais des tours de cordes moi-même, je ne monte pas ma caisse à la presse.

En ce qui concerne la technique, il existe diverses subtilités, telles que les "fla" chassés, fla de gauche, fla de droite, qui varient selon les tamboueurs. Chacun a sa manière de jouer, issue souvent de la tradition familiale. Personnellement j'ai ma manière de jouer qui découle de celle de mon père, je me battrais pour que cette manière de jouer persiste au sein de ma batterie. Car je n'ai jamais entendu de critique sur notre jouage, notre cadence, que du contraire.

Parfois il m'arrive d'aller écouter d'autres batteries (à Binche comme ailleurs), j'aime aller derrière une caisse et faire un pas de Gilles. Dans certains cas, j'ai du mal à danser, j'ai un pied qui n'arrive pas au bon moment pour moi.

Les effectifs musicaux de La Louvière sont plus conséquents car il y a beaucoup de Gilles. Le public aime aussi y voir des croisements ce qui est interdit à Binche bien que... Selon moi cela fait partie du folklore tant que cela ne dégénère pas.

J'apprécie la diversité des styles musicaux, car cela fait partie intégrante du folklore. L'uniformité dans les batteries serait dommage, car cela réduirait l'impact sur le public.

- Relation avec les musiques :

En ce qui concerne les musiques, que ce soit à Binche ou à Buvrines, nous jouons avec la musique de Carl Verhofstadt. Nous avons collaboré avec eux pendant 20 ans, depuis 2003, date à laquelle Carl est arrivé à Buvrines. Nous entretenons une relation tant humaine que musicale. À Binche, nous n'avons pas toujours eu des musiques de haute qualité, et il y avait une grande disparité de niveau entre la batterie et la musique. Nous avons donc été ravis lorsque Carl a pu jouer avec nous à Binche, même si cela n'a pas été simple en raison des règles de l'ADF. Lorsqu'une musique rompt son contrat avec une société, elle doit attendre deux ans avant de signer avec une autre.

- Rôle de chef de batterie :

En tant que chef de batterie, j'ai pour rôle de diriger les débuts et les fins, de servir de relais entre la batterie, le comité et la musique, et de trancher en cas de remplacements à effectuer. Mon père a été chef de batterie, tout comme moi, et c'est mon fils qui prendra le relais, car il partage la même passion pour le tambour. Cette tâche n'est pas particulièrement compliquée.

On a la chance d'avoir des enfants qui sont aussi mordus par le tambour. Déjà à l'âge de 10 ans ils venaient avec nous aux répétitions « intimes », ce sont des répétitions qu'on fait avant le carnaval. Ils étaient de plus en plus donc on a eu l'idée de faire des répétitions rien que pour eux afin de pouvoir continuer à travailler notre cadence et le reste à 8.

Un tamboureur, quand il rentre dans une batterie, peut faire une carrière de quarante ans s'il ne fait pas de conneries.

- Les horaires :

En ce qui concerne les horaires, ils sont souvent contraignants. À Binche, par exemple, nous jouons de 7 heures du matin à 5 heures du matin le lendemain, le dimanche, puis de 4 heures du matin à 5 heures (le lendemain) le mardi. Quant à la rémunération, il s'agit d'un sujet délicat et souvent tabou. Toutefois, il est de notoriété publique que nous sommes rémunérés pour notre prestation, mais cela sert principalement à couvrir les dépenses liées à la fête. Jouer du tambour n'a jamais été pour moi une source de revenu.

- Tamboureur/Musicien :

Certains tambours choisissent de devenir musiciens en raison des horaires plus flexibles. La musique a des horaires plus prévisibles, ce qui permet de combiner cette passion avec un emploi.

- Les autres carnivals en plus de Binche

Enfin, en ce qui concerne les carnivals, François, mon fils, participe à Binche, Buvrines et Chapelle. De mon temps, j'ai joué dans différents carnivals tels que Binche, Nivelles, Chapelle, Trivières, Leval et Manage. Cependant, cela peut devenir difficile à gérer, car prendre des congés pendant la période du carnaval limite les possibilités de vacances. Jouer jusqu'à 4 heures du matin et retourner travailler le lendemain n'est pas toujours évident, surtout avec l'âge. Chacun choisit sa propre expérience du carnaval, en fonction de ses préférences et de ses contraintes.

Lorsque je jouais dans ces autres carnivals, c'était avec la même batterie, à peu de choses près. Les plus vieux ne jouaient qu'à Binche donc ils se faisaient remplacer.

Actuellement, François est chef de batterie à Chapelle. Il s'agit d'une batterie composée à moitié de membres des Indépendants de Binche et à moitié de membres des Incos de Binche. Au départ, le style de jeu était celui des Indépendants de Binche. Cependant, lorsque François est devenu chef de batterie, ils ont adopté le style de jeu de la batterie des "Incos". La différence n'est pas très perceptible pour les Gilles, mais elle revêt une certaine importance en interne.

À l'origine, la batterie était constituée de jeunes tamboueurs qui jouaient à Chapelle. Lorsqu'ils ont repris le contrat, Armand Bougar, un membre des Indépendants de Binche qui jouait avec eux, en est devenu le chef de batterie. Il a alors reformé la batterie et imposé sa propre manière de jouer. Par la suite, François lui a succédé et est revenu au style de jeu initial.

Larry Dubois

25/09/2024

- Formation et expérience :

J'ai commencé ma formation de tambour à l'âge de 5-6 ans, alors que je savais à peine tenir un tambour. J'ai été influencé par plusieurs membres de ma famille, notamment deux oncles et un parrain qui étaient déjà actifs dans le milieu. Par la suite, j'ai suivi des cours particuliers auprès de Jacques Denis, un ancien chef de batterie. Il était le père d'Hervé et de Cédric, qui jouent encore aujourd'hui avec nous à La Louvière. Mon apprentissage s'est basé sur des partitions notées au cahier, avec des indications pour les coups (ra, fla, coups simples, fla gauche, fla droit). Ce processus a duré trois ans, avec une séance hebdomadaire d'environ une heure chez mon professeur, suivie d'exercices à pratiquer chez moi.

J'ai ensuite évolué en participant à des répétitions de batterie et en effectuant des petits ramassages. Avant les ramassages, je passais environ une heure ou deux au milieu de la batterie pour m'entraîner. C'est ainsi que j'ai débuté ma pratique, d'abord par des ramassages, puis des remplacements. J'ai fait mes premiers carnivals à l'âge de douze ans. À présent, j'ai 50 ans et j'en suis à mon 39e carnaval à La Louvière.

Ma formation s'est principalement basée sur des supports écrits, comprenant des partitions pour les 7 marches. Mon professeur enseignait essentiellement par le biais de méthodes écrites, créant des exercices techniques dans mon cahier pour m'apprendre à enchaîner les coups utilisés dans différentes marches et airs. Les exercices "papa-maman" étaient particulièrement importants pour renforcer les poignets et les roulements, entre autres.

Une fois ces exercices maîtrisés, j'ai appris les marches en les décomposant. Mon professeur m'a enseigné la première marche, puis la deuxième, et ainsi de suite. Apprendre correctement avant-midi prend beaucoup de temps. Certains apprennent par écoute ou à l'oreille, mais il ne s'agit pas là d'une méthode courante.

- Les écoles de tambour :

Il existe plusieurs écoles de tambour, chacune avec ses propres méthodes d'enseignement. Chez Pol Canart à Binche, par exemple, il y a une excellente école de tambour avec plusieurs professeurs qui enseignent en fonction de la classe d'âge.

L'école de tambour de Brulez est également très réputée, tout comme celle de Christophe André, qui a une méthode différente, selon moi. Bien que Christophe soit un ami proche, je ne suis pas en accord avec sa manière de pratiquer, bien que ses élèves deviennent d'excellents tamboureurs. Ses élèves sont formés exclusivement à son style de pratique, avec des exercices de croisements et une formation très disciplinée. Cela peut cependant les confiner à un seul style de jeu, ce que je trouve dommage, bien que je respecte ses compétences en tant que formateur.

- La diversité d'esthétiques dans la pratique du tambour :

La diversité se manifeste dans plusieurs aspects de la pratique du tambour, notamment dans le montage des tambours. Certaines batteries jouent en 4/1, d'autres en 4/2, voire en 5/3, bien que ce dernier montage soit considéré comme excessif. Actuellement, la tendance est au retour du 4/1, alors qu'il y a 20 ans, le 4/2 était prédominant et le 4/1 était considéré comme démodé.

La principale différence réside dans l'épaisseur de la peau de timbre. La peau de frappe reste généralement la même, à 4 mm. Parfois, une peau de frappe de 3 mm peut être utilisée, surtout pour les enfants. Le montage en 4/1 produit un son plus ample et uniforme, tandis que le 4/2 nécessite une approche plus vigoureuse et une plus grande tension des peaux. Chacun a sa préférence en fonction de son style de jeu.

Les batteries de La Louvière tendent à jouer en 4/2, tandis qu'à Binche, le 4/1 est plus courant. Les batteries Baudalet et Indépendants de La Louvière utilisent le montage en 4/1. Les différences de montage contribuent à la diversité musicale.

Le choix du montage influence également la manière de jouer et des styles de jeu différents se développent en conséquence. Le 4/2 demande un jeu plus puissant, tandis que le 4/1 requiert une plus grande technicité. Pour ma part, je préfère serrer mes coups tout en maintenant une certaine souplesse dans ma tenue des baguettes, tout en exerçant une pression.

- La relation avec les musiques :

En tant que tambour, je n'adapte pas mon jeu en fonction de la musique qui m'accompagne. Nous avons notre propre style de jeu, et c'est à la caisse de musique de dicter le rythme. Cependant, il est essentiel d'établir une bonne communication avec la musique pour garantir une harmonie entre la batterie et la musique. Si la qualité de la musique n'est pas optimale, nous adaptons notre prestation en conséquence, et la musique joue seulement une partie des airs.

- Le rôle de chef de batterie :

En tant que chef de batterie, je fais office de relais entre la batterie, la société et la musique. Je communique les horaires de la société à la batterie et je m'occupe de fixer les tarifs en concertation avec la musique. Toute augmentation est discutée avec l'ensemble de la batterie. Parfois, au lieu de demander une augmentation, je propose d'ajouter un tambour, ce qui peut améliorer le confort, notamment pendant l'avant-midi.

La rémunération se fait à l'heure, et en tant que chef de batterie, je note les heures de chaque tamboureur. Une fois le carnaval terminé, j'envoie ces heures au trésorier ou au président, puis je distribue les paiements à chaque membre de la batterie. Ma fonction de chef de batterie me permet de bénéficier d'une prime de 50 à 100 euros, en fonction du carnaval. Pour les plus petits carnivals, je ne perçois pas de prime. De nos jours, la communication est simplifiée grâce à des groupes Messenger, tandis qu'auparavant, il fallait téléphoner à chaque membre, ce qui prenait beaucoup plus de temps.

- Les Horaires :

La pratique du tambour implique des heures considérables pendant un même carnaval, et il arrive que plusieurs événements s'enchaînent au cours d'un week-end. Pour optimiser notre temps, nous organisons des regroupements en voiture. Par exemple, lorsque nous terminons tard un événement et que nous commençons tôt le lendemain, certains partent plus tôt pour se reposer et débiter tôt, tandis que d'autres restent jusqu'à la fin.

Il est courant que plusieurs soumonces tombent en même temps, nécessitant la recherche de tamboueurs remplaçants, ce qui peut être compliqué. Par exemple, si j'ai des soumonces musicales à La Louvière, des soumonces en batterie à Anderlues et à Genappe en même temps, je dois constituer des batteries complètes de remplacement, comprenant 13 tambours supplémentaires et 2 caisses.

En tant que chef de batterie, je travaille généralement avec une équipe de tamboueurs régulière. Cependant, j'ajoute d'autres tambours en fonction des besoins spécifiques de chaque carnaval.

- L'accompagnement des airs de Gilles/de fantaisies :

Pour les airs de Gilles, chaque batterie a sa propre interprétation, mais elle reste généralement fidèle à la méthode traditionnelle. Lorsque nous jouons en groupe, notamment pendant les rondeaux, nous devons nous conformer à une approche plus traditionnelle. Cependant, chaque batterie ajoute ses propres variations et particularités.

L'accompagnement des airs de fantaisie est plus spontané. Un tambour commence, et les autres le suivent en s'inspirant de son jeu. Il y a une plus grande liberté et diversité dans l'accompagnement des airs de fantaisie, et chaque batterie développe son propre style.

Actuellement, je remarque que dans certaines régions, notamment à Binche, il y a une tendance à uniformiser les styles de batterie. Toutes les batteries sont encouragées à jouer en 4/1, avec des caisses à peaux naturelles, même si les peaux synthétiques sont devenues de plus en plus proches des peaux naturelles en termes de qualité. Cette volonté d'uniformisation est regrettable, car elle supprime la richesse de la diversité musicale qui existait autrefois.

Il est essentiel de laisser évoluer la pratique du tambour plutôt que de la contraindre à un modèle figé. Les changements dans notre art sont inévitables et doivent être acceptés. Je constate que la façon de jouer a évolué depuis mes débuts il y a 40 ans. Il faut s'adapter aux nouvelles technologies et aux nouvelles mentalités.

Steve Brulez

12/10/2023

- Expérience :

Avec le nom de famille que je porte, on pourrait dire que je suis né dans cet univers. Mon initiation au monde du tambour a commencé dès mes premiers pas, car je tenais un tambour et le frappais à peine capable de marcher.

Chaque occasion de fête au sein de la famille était une opportunité pour sortir les tambours. Je descends d'une lignée de tamboueurs, les Brulez, qui étaient quatre frères à l'origine, et je représente la deuxième génération de cette tradition.

Mon apprentissage s'est déroulé au sein de la sphère familiale, principalement de manière orale grâce à mon père et mes oncles. La musique du tambour et le carnaval étaient des sujets de conversation omniprésents dans la famille, ce qui nous imprégnait, les jeunes, de cet art. À la maison, notre vie était centrée autour de ces thèmes, et notre apprentissage se déroulait de manière naturelle, jour après jour, sans sessions formelles de cours ou de leçons.

Mes débuts sur le terrain ne se sont pas déroulés à Binche, mais plutôt dans les petits carnivals des villages de l'entité. Mon tout premier carnaval en tant que tambour, je l'ai vécu à Perennes charbonnage.

À Binche, j'ai initialement commencé par participer aux festivités en tant que Gille au sein de la société des Maxims, de 1973/74 jusqu'à 1984. Lors de cette dernière année, mon costume de Gilles était prêt, mais la veille du carnaval, mon oncle, le plus âgé des quatre frères et donc le chef de la famille, est arrivé chez moi en déclarant : "Ton costume de Gilles restera à la maison cette année, il faut que tu remplaces dans la batterie." C'est ainsi que j'ai entamé ma carrière de tambour à Binche, qui s'est poursuivie jusqu'en 2009. C'est à partir de cette année que ma passion pour le Gille de Binche m'a incité à délaisséer mon tambour pour enfileer à nouveau le costume. Depuis lors, j'ai réintégré la société royale des Récalcitrants.

Cependant, tout au long de la saison carnavalesque, je parcours de manifestation en manifestation avec mon tambour, et dans certaines d'entre elles, j'assume le rôle de chef de batterie.

- La diversité d'esthétiques dans la pratique du tambour :

Quand j'ai commencé, il existait des batteries bien connues, notamment les Brulez, les Clara, les Houssières, les Gamins, et les P'tits Côtés à Binche. Chacune de ces batteries binchoises avait ses montages et styles de jeu particuliers. Certains utilisaient des peaux de frappe plus épaisses, ce qui leur conférait un son plus sec.

Au début, il faut se rappeler que chaque batterie de société correspondait à une famille ayant son propre style de jeu. Avec le temps, cette diversité s'est maintenue, bien que peut-être de manière moins marquée. C'est justement dans cette diversité que réside la beauté de la pratique du tambour. Parmi les 15 sociétés de Binche, on trouve au moins 5 à 6 styles de jeu différents.

À La Louvière, la plupart des batteries utilisent un montage assez distinct de celui de Binche, bien que des exceptions existent. Lors du Laetare à La Louvière, les batteries sont plus nombreuses en termes d'effectifs et jouent souvent avec deux caisses. Cela s'observe également au sein des musiques. Une batterie à La Louvière peut compter jusqu'à 12 tambours avec deux caisses, tandis qu'à Binche, nous atteignons un maximum de 8 tambours avec une seule caisse.

À mon avis, plus on s'éloigne du centre de Binche, plus les batteries adoptent une diversité telle que parfois, cela ressemble à peine à l'air de Gilles traditionnel.

- La relation Batterie/Musique :

La musique et la batterie doivent s'harmoniser mutuellement tout en préservant une atmosphère conviviale. Parfois, l'absence d'entente entre les tambours et la musique a un impact direct sur l'ensemble musical.

De mon côté, je m'efforce de garantir une homogénéité au sein de l'ensemble musical, et à Binche, je n'hésite pas à affirmer que cela est vrai pour 99 % des sociétés.

- Le rôle de chef de batterie :

À mon sens, en tant que chef de batterie, il s'agit d'assumer ce rôle sans pour autant s'imposer comme un chef autoritaire. Généralement, la personne désignée comme chef de batterie est parmi les tamboueurs les plus expérimentés, et jamais un musicien peu expérimenté.

Le chef de batterie fait les signes et montre lorsqu'on remonte à la troisième, lorsqu'on arrive dans le café et qu'il faut marquer l'arrêt etc. Il s'agit donc d'une question de signe et de faire le relais entre le comité et la batterie.

- Les horaires :

La pratique du tambour est extrêmement exigeante sur le plan physique, surtout à mesure que l'on vieillit. Par exemple, au carnaval d'Ecaussinnes, certains tamboueurs commencent à jouer à minuit le samedi et ne s'arrêtent que le lundi soir, vers 1 ou 2 heures du matin, soit une période de 24 à 25 heures, voire plus, avant de reprendre le lendemain matin.

C'est pourquoi il est parfois triste de constater que l'alcool peut devenir un facteur important, car il aide à maintenir l'endurance. Nous sommes souvent amenés à jouer pendant de longues heures, quelles que soient les conditions météorologiques. Il nous est déjà arrivé de jouer par des températures de -10 à -15 degrés, ce qui rend la tâche encore plus difficile, mais nous sommes là pour persévérer.

C'est un point que je souligne fréquemment à mes élèves. À l'école, ils jouent et s'exercent uniquement pendant quelques minutes, mais je leur fais prendre conscience qu'en pratique sur le terrain, ils devront jouer pendant 20 heures d'affilée. C'est pourquoi j'insiste sur l'importance d'être extrêmement à l'aise avec l'instrument. Pour pratiquer le tambour, il est donc nécessaire d'aimer ce que l'on fait, sinon cela devient difficile à soutenir.

Il nous arrive parfois de passer des week-ends sans dormir, notamment lorsqu'il y a une répétition générale la veille d'un carnaval. À plusieurs reprises, j'ai terminé une soumonce à 1 ou 2 heures du matin, suis rentré chez moi uniquement pour prendre une douche, puis suis reparti immédiatement pour commencer un autre carnaval ailleurs.

Afin de pouvoir endurer de telles heures, selon moi, deux facteurs essentiels entrent en jeu : le respect envers l'instrument et la passion.

- L'école de tambour :

J'ai commencé à enseigner la pratique du tambour il y a environ 8 ou 9 ans. À cette époque, notre batterie avait déjà de nombreux contrats dans divers carnivals. Il était évident qu'il y avait un manque de jeunes talents pour assurer la relève. C'est ainsi que j'ai commencé à prendre un élève, puis un deuxième, et ainsi de suite. À l'heure actuelle, j'ai formé une soixantaine d'élèves.

L'enseignement que j'ai reçu et celui que je dispense sont extrêmement différents. Les cours de tambour que je donne sont structurés en leçons, et j'essaie d'instaurer une certaine discipline pour être respecté par mes élèves. Cependant, j'essaie également de maintenir un esprit de camaraderie, car ils ne sont pas chez moi comme à l'école.

Ma méthode d'apprentissage a évolué par rapport à celle que j'ai reçue, car mon propre apprentissage s'est fait de manière informelle et non structurée. Il est important de noter que l'éducation et la discipline étaient très différentes à l'époque.

La méthodologie d'enseignement que j'applique est la même pour tous les élèves. Je commence par leur apprendre à être à l'aise avec le tambour, en insistant sur les détails concernant la manipulation des baguettes et du baudrier. Ensuite, je leur enseigne tous les coups et exercices de base avant de passer à l'apprentissage du cahier de musique.

La majeure partie de mon enseignement se fait de manière orale, mais j'utilise également l'écrit, car j'ai élaboré un livre il y a quelques années. Ce livre contient tous les exercices que je pratique sur l'instrument, ainsi que les partitions que j'utilise pour les morceaux. En outre, je propose des cours théoriques sur la culture générale entourant le carnaval, le montage, et d'autres sujets. En effet, l'apprentissage du tambour ne se limite pas à la pratique de l'instrument, il englobe également l'ensemble de la conduite d'un tamboureur, que j'inculque à mes élèves.

Concernant l'apprentissage, je le base sur la notion de respect, qui inclut le respect de soi, des autres et de l'instrument. Ces notions de base comportent un ensemble de règles, telles que le respect envers les collègues de la batterie ou la tenue appropriée. Par exemple, il est essentiel de ne pas se présenter pour jouer en tenue décontractée lorsque les autres se sont préparés pendant des heures.

Chaque année, en juin, j'organise une évaluation pour fixer des objectifs pour les élèves. La durée d'apprentissage varie considérablement en fonction de l'élève et de son engagement personnel, de son travail à domicile. J'ai pu former un élève en 18 mois, tandis que d'autres ont nécessité 5 à 6 ans pour être complètement formés.

La plupart de mes anciens élèves jouent principalement avec notre groupe, mais je n'ai aucun problème à les voir évoluer ailleurs, à condition qu'ils choisissent ce que je considère comme des batteries de qualité. Cela me chagrinerait de voir un élève jouer dans une mauvaise batterie.

Le style de jeu que je transmets à mes élèves est très complexe et technique. Par conséquent, les élèves qui sortent de mon école n'ont généralement aucune difficulté à s'intégrer dans d'autres batteries qui utilisent un style différent.

- La batterie des Brulez :

Notre batterie participe à 11 carnivals, dont Binche, Haine-St-Pierre, Leval, et Vellereille, qui se déroulent simultanément. En raison de ces doublons, j'ai créé une école de tambour pour garantir un effectif suffisant afin de couvrir tous ces contrats.

Malgré le nombre d'élèves que je forme, je parviens tout de même à les placer dans diverses situations, que ce soit pour des demi-contrats, comme lors du lundi des trouillesgenouilles, ou pour des ramassages, entre autres.

Jean-Louis Voland

5/10/2023

- Expérience :

J'ai commencé à marcher à la Madeleine de Jumet à l'âge de 7 ans, au sein de la société des Grogards. Dès le début, j'ai été captivé par le tambour de Marche. En tant que jeune marcheur, je me tenais juste derrière la batterie, ce qui me permettait d'avoir une vue et une oreille attentive sur les tambours. C'est à ce moment que j'ai eu le désir de devenir tambour.

J'ai entamé mon parcours en fabriquant des tambours à partir des seaux en plastique de ma mère et en coupant les manches de brosses pour me confectionner des baguettes. Mon père, agacé par les trous dans les seaux et le nombre croissant de manches de brosse que j'utilisais, a tenté de me trouver un professeur.

J'ai suivi mes premiers cours à l'école de la Marche Saint Roch de Châtelet. Quand Gabriel Thibaut, président des Grogards, a appris que mon frère et moi suivions des cours de tambour à Châtelet, il a suggéré à Marcel Lechat, membre de l'AFESM, de venir enseigner le tambour à Jumet. C'est ainsi qu'une école de tambour a vu le jour à Jumet, avec environ une dizaine d'élèves, et les leçons avaient lieu chaque samedi.

Au bout d'un an, Marcel Lechat nous a offert l'opportunité d'intégrer la batterie des Grognauds. Il enseignait également le tambour à Cour-sur-Heure, et c'est avec les élèves de ces deux écoles que nous avons formé la batterie des Grognauds de Jumet. C'est ainsi que ma carrière de tamboureur a véritablement commencé à l'âge de 8-9 ans.

- La méthode d'apprentissage au tambour :

L'enseignement de Marcel Lechat repose principalement sur une communication orale, en particulier pour les bases techniques. On nous initie au "papa-maman", au fla, au pa-fla, et ainsi de suite. Cette méthode d'apprentissage se fonde sur l'écoute et l'observation lorsque le professeur démontre les différents coups.

Chaque semaine, de nouveaux coups ou exercices s'ajoutent à notre répertoire, avec pour objectif de les travailler à la maison afin de les maîtriser en vue de la prochaine séance, dans le but de progresser et d'acquérir de nouveaux coups.

Une fois que les bases de la technique et des coups sont bien assimilées, mon professeur a introduit des feuilles imprimées au pochoir sur lesquelles les premières marches, les plus simples, étaient écrites. L'apprentissage des marches commence par les plus basiques, à commencer par la première, puis la deuxième, la troisième, et ainsi de suite.

En règle générale, nous apprenions 2 à 3 marches par semaine, qui devaient être maîtrisées d'ici le week-end suivant. Cela dépendait bien sûr du travail de chaque élève.

Une fois que l'ensemble des marches est assimilé, nous abordons le doublage, qui consiste à agrémenter la marche avec des coups spéciaux. Cet apprentissage repose également largement sur l'oral, le professeur nous enseigne les divers coups spécifiques au doublage, qu'ils soient de trois ou de quatre (dans un sens ou dans l'autre), etc. C'est ainsi que nous progressons. Ensuite, nous apprenons à intégrer ces coups spéciaux dans les marches.

Une fois que nous maîtrisons tous les coups, cela ressemble parfois à une improvisation jazz, car un bon tamboureur crée son propre doublage et ne double jamais de la même manière à deux reprises. Nous recevons les ingrédients et composons notre propre recette de manière tout à fait spontanée.

- Faire ses débuts dans la pratique :

Pour s'imposer dans le monde des Marches, il est essentiel de se forger une réputation. Pour ce faire, il faut gagner la reconnaissance et l'acceptation des anciens, puis être invité à les accompagner. J'ai eu la chance de rencontrer des tambouris plus âgés assez tôt dans mon

parcours. Ils ont apprécié ma manière de jouer et m'ont convié à les rejoindre lors d'autres défilés, ce qui m'a permis de jouer à Morialmé, entre autres endroits. Au fil du temps, grâce au bouche-à-oreille, j'ai réussi à construire un petit réseau, et j'ai été de plus en plus sollicité pour jouer dans différentes Marches. En remplaçant régulièrement à gauche et à droite, on finit par s'assurer une place permanente au sein d'une batterie.

- Transition vers le tambour de Gilles :

Du côté de mon père, la tradition était ancrée dans la Madeleine, étant lui-même un pur Mad'leineux. À ma connaissance, mon fils Louis représente la sixième génération consécutive de la famille Voland au sein de la Madeleine.

En revanche, du côté de ma mère, l'attachement était aux Gilles de Binche. Mon grand-père était originaire de Binche et avait toujours vécu dans la région du Centre, participant en tant que Gilles dans les villages où il résidait. En tant qu'enfant, j'ai donc également été amené à pratiquer le Gilles.

Lorsque j'ai acquis une certaine aisance dans la pratique du tambour de Marche, j'ai réalisé que les compétences que j'avais acquises me permettraient aisément d'apprendre le tambour de Gilles. Ainsi, c'est grâce à la technique que j'avais maîtrisée avec le tambour de Marche que j'ai pu aborder le tambour de Gilles.

De plus, grâce à mon réseau au sein des tamboueurs de Marche, qui étaient également impliqués dans les carnivals, j'ai pu accéder à cet univers. Dans les Marches, les batteries sont diversifiées, et nous jouons constamment aux côtés de personnes de différents horizons, ce qui nous met en contact avec des tamboueurs aux pratiques et expériences variées. Ainsi, c'est grâce à ce réseau étendu que j'ai lancé ma carrière de tambour de Gilles.

Il convient de noter que les batteries de carnivals sont souvent plus stables. Lorsqu'on appartient à une batterie qui a plusieurs contrats, on évolue tout au long de la saison avec cette même batterie et donc avec les mêmes tamboueurs.

Sur le plan technique, les pratiques du tambour de Marche et du tambour de Gilles présentent des similitudes, bien que leurs méthodes d'apprentissage diffèrent grandement. Les noms des coups et les notations sont distincts, mais ils ont essentiellement la même signification. Il est donc nécessaire de faire un effort de compréhension pour traduire le jargon utilisé d'une pratique à l'autre.

Lorsque je parle d'écriture, je fais référence à une notation issue de l'enseignement oral, comprenant par exemple les noms des différents coups, mais cette notation n'a rien à voir avec la notation musicale (solfège).

- Une diversité commune dans les deux pratiques

Dans les Marches et les carnivals, d'une région à l'autre, on constate des variations au sein de ces pratiques. Ces distinctions découlent de la formation du professeur et de sa propre origine. De mon côté, j'ai été formé selon la méthode et le style issus des batteries de Florennes, Gerpennes Flaches, qui diffèrent considérablement de ceux de Thuin.

Thuin possède sa propre manière de jouer et de doubler. Lorsque je parle de différence dans la manière de jouer, je ne fais pas référence à des variations dans la partition, mais plutôt dans le style. Les tambours de Thuin ont une sonorité différente en raison de leurs particularités de montage.

Je joue à Chamborgneau au sein d'une batterie composée principalement de membres originaires de Thuin. Malgré ces différences dans le doublage, nous nous entendons très bien. Nos tambours ont des sonorités distinctes, mais je m'adapte en ajustant l'accordage de mon tambour pour qu'il s'harmonise avec le reste de la batterie.

- L'importance de la relation maître/élève :

Apprendre le tambour ne se limite pas à acquérir des compétences techniques. Il s'agit d'une transmission beaucoup plus vaste qui englobe des aspects tels que la posture, les valeurs, les règles, etc. Ces éléments ne peuvent être enseignés que de maître à élève, car ils ne sont pas consignés par écrit. Ils se transmettent oralement lorsque le professeur partage son expérience et les enseignements qu'il a lui-même reçus.

De nos jours, il existe des méthodes d'apprentissage du tambour qui contiennent des exercices et les partitions de toutes les marches. Ces méthodes sont présentées soit en notation musicale solfégique, soit en utilisant une notation issue du langage oral d'apprentissage, ce dernier étant destiné aux personnes qui ne savent pas lire la musique.

Ces manuels existent également pour l'apprentissage du tambour de Gilles. Cependant, ces méthodes déshumanisent la pratique en omettant la transmission des valeurs de maître à élève. En effet, jouer du tambour dépasse le cadre de la simple technique.

Je suis vice-président du jury des examens de tambour et fifre de l'Entre-Sambre-et-Meuse, et nous organisons deux fois par an des examens. Il ne s'agit pas d'un concours, mais d'une épreuve

à laquelle les jeunes tambourinaires et fifres se soumettent dans le but d'être reconnus et acceptés au sein de l'ESM.

Lors de ces épreuves, nous sommes souvent confrontés à des élèves qui n'ont pas de professeurs et qui apprennent donc à partir d'une méthode. Il est manifeste que ces élèves ne bénéficient pas d'un apprentissage complet, car ils ont souvent du mal à comprendre les attentes qui leur sont présentées lors de l'examen. Cela souligne l'importance d'un enseignement de maître à élève dans cette pratique.

- Rémunération de l'enseignement :

Mon opinion à propos de la rémunération des professeurs de tambour est assez partagée. Il m'est arrivé à plusieurs reprises de consacrer du temps à des élèves qui, au bout d'un certain temps, finissent par abandonner. Cela a toujours été une grande déception et m'a laissé avec le sentiment d'avoir perdu mon temps. Je comprends donc la nécessité de la rémunération, qui contribue à fidéliser l'élève et, en cas d'arrêt des cours, évite le sentiment d'avoir donné de son temps sans recevoir en retour.

La rémunération peut être négociée au cas par cas, en fonction des conditions d'enseignement.

Cependant, ce qui me préoccupe, ce sont les écoles de tambour où 15 à 20 élèves sont présents simultanément. À mon avis, il est impossible de dispenser un enseignement efficace lorsque le nombre d'élèves est aussi élevé.

J'ai moi-même créé une école de tambour à un moment donné, mais j'ai limité le nombre d'élèves à 5. J'ai ensuite mis fin à cette activité une fois que ces élèves avaient été formés, afin de ne pas être submergé par les demandes et le nombre d'élèves.

Un aspect essentiel de l'enseignement de la pratique du tambour est d'assurer un avenir à l'élève une fois qu'il est formé. Il est essentiel de lui trouver une place ou de le lancer sur le marché, en lui offrant des opportunités de remplacements, afin qu'il puisse progresser par la suite. En effet, tous les tamboueurs ont commencé leur carrière par des remplacements.

Certaines grandes écoles de tambour parviennent à placer leurs élèves en utilisant parfois des méthodes peu éthiques. Elles réduisent leurs tarifs pour être plus attrayantes aux yeux des sociétés de Gilles, ce qui garantit des places à leurs élèves. Cependant, cela se fait à des tarifs plus bas, ce qui dévalorise notre pratique.

Un autre problème lié à l'enseignement est que n'importe qui peut devenir professeur. Cela signifie que des tamboueurs médiocres peuvent se retrouver avec plusieurs élèves qui pensent être bien encadrés, ce qui n'est pas toujours le cas. Je pense qu'il serait judicieux de certifier certains professeurs pour garantir la qualité de l'enseignement.

Dans mon esprit, il ne serait peut-être pas une mauvaise idée d'institutionnaliser l'enseignement de la musique folklorique de notre région. Cela permettrait de réglementer la transmission de ces musiques et d'assurer leur qualité.

De nombreuses personnes souhaitent apprendre un instrument (trompette, bugle, clarinette, etc.) uniquement pour jouer dans les sociétés de Gilles. Lorsqu'elles se renseignent auprès de musiciens confirmés, ces derniers leur conseillent souvent de suivre un parcours classique en s'inscrivant à l'académie auprès d'un professeur professionnel. Cependant, certaines écoles enseignent l'instrument en se concentrant sur les airs de Gilles, ce qui, à mon avis, peut être destructeur et ne contribue pas à maintenir la qualité de la pratique.

- Basculement de la pratique du tambour vers la pratique d'un instrument :

Ma pratique du tambour m'a permis de côtoyer de nombreuses personnes, parmi lesquelles figuraient des tamboueurs qui étaient bien plus que de simples musiciens. Cependant, la rencontre la plus influente que j'ai faite a été celle avec Robert Guyaux, un tamboueur exceptionnel en Marche et en Gilles, ayant également décroché un premier prix au conservatoire en percussion. À l'époque, il était mon meilleur ami, et nos conversations tournaient énormément autour de la musique. C'est lui qui m'a poussé à aller plus loin dans ce que je faisais, alors que je me limitais à jouer dans les Marches, les Gilles et à accompagner les arguèdènes à la petite caisse.

Ainsi, j'ai décidé de m'inscrire à l'académie et de suivre un cursus en percussion pour approfondir mes compétences. Lorsque j'ai été amené à choisir une deuxième discipline à l'académie, j'ai opté pour le tuba basse. C'est en exerçant le tuba basse que j'ai commencé à fréquenter les harmonies musicales, et c'est dans ce contexte très enrichissant que j'ai perfectionné mes compétences au tuba basse, notamment grâce à Jacques Stichelbout, qui était mon voisin de pupitre.

Par la suite, j'ai été de plus en plus sollicité. J'ai fait partie de la bande de Francis Sainthuile, qui avait de nombreux contrats tant pour les Marches que pour les carnivals. La pratique de l'arguèdène au sein des Marches et les compétences nécessaires pour l'accompagnement à la

basse m'ont donné envie de mieux comprendre le domaine de l'harmonie musicale et de la musique en général. C'est ainsi que je me suis tourné vers le jazz et que je suis retourné à l'académie pour apprendre cette discipline.

- Les musiques en carnaval :

Selon moi les bonnes musiques en carnaval sont celles qui sont encadrées par des musiciens confirmés qui ont un esprit et une conscience musicale. Il doit y avoir une observation et une écoute commune, et ce peu importe sa provenance musicale, pour bien faire sonner une musique de carnaval.

- L'arguèdène :

Récemment, Olivier Delbart a commencé à dispenser des cours d'arguèdène à Gerpennes. Il pourrait être intéressant que tu lui poses quelques questions sur sa méthode.

En dehors de cela, il n'existe pas d'école d'arguèdène au sens traditionnel. L'école de l'arguèdène, c'est le terrain. Il est essentiel de jouer avec des passionnés de ce répertoire, et surtout, ne jamais laisser son instrument sur la table quand une arguèdène est en cours. Au contraire, il faut saisir son instrument et s'efforcer de suivre le rythme. C'est ainsi qu'au fil des week-ends, on affine sa compréhension de l'arguèdène.

L'arguèdène est propre à notre région. Lorsque je joue avec mon dixieland dans le nord de la France, le sud de la Belgique, ou dans les cantons de l'est, je remarque que les formations musicales de ces régions ne possèdent pas ce répertoire. Ils ont un répertoire d'animation qui est écrit et arrangé sur partition.

Pour moi, une arguèdène est un morceau qui réside dans la mémoire du musicien, qu'il restitue à un moment donné. Bien sûr, une arguèdène doit plaire au public, mais elle doit avant tout satisfaire les musiciens. Le plaisir réside dans le fait de lancer une arguèdène, mais aussi dans le fait d'entendre son début et de se mettre à l'accompagner de manière improvisée.

Je connais bien Laurent Stordeur. Nous avons beaucoup discuté de l'arguèdène ensemble. Lui pense qu'une arguèdène est définie par son répertoire, comprenant des valse, des polkas, des mazurkas, etc. Pour ma part, je ne partage pas cet avis. Je pense que l'essence d'une arguèdène ne réside pas dans son répertoire, mais dans sa façon d'être interprétée : il s'agit d'un morceau qui surgit de la mémoire d'un musicien et dont l'accompagnement se réalise de manière improvisée, sans partition. À mon sens, le livre des arguèdènes ne pourra jamais se refermer, car le répertoire de l'arguèdène évolue avec le temps.

## Eric et Lucas Debources

23/10/2023

- Expérience :

Eric

Mon grand-père jouissait d'une grande renommée dans le domaine des Marches, où il se spécialisait dans la fabrication, la réparation et l'entretien des fusils et des tromblons. À l'âge de six ans, mon désir de tambouriner s'est manifesté, et c'est à ce moment-là que mon grand-père m'a emmené chez le professeur Octave Guyaux.

Il convient également de noter que mon arrière-grand-père était un tambour très célèbre de la région à l'époque de l'après-guerre. Octave, qui était principalement un joueur de fifre, a transmis l'art du tambour à son fils Robert, qui a ensuite été mon professeur.

Mon apprentissage s'est principalement déroulé de manière orale, car il n'y avait pas de méthodes structurées telles que celles que l'on trouve parfois de nos jours. Robert se servait occasionnellement de notes, mais celles-ci étaient davantage des aide-mémoires que de véritables outils pédagogiques.

En ce qui concerne ma progression sur le terrain, il est important de souligner qu'à cette époque, les professeurs s'engageaient souvent à trouver des opportunités pour leurs élèves une fois leur formation achevée. Ainsi, grâce à Robert et Octave, j'ai pu effectuer mes premiers remplacements et obtenir des postes réguliers au sein de différentes formations musicales.

Étant donné que Robert était également un tambour de Gilles, il m'a initié à cette autre forme de pratique musicale, ce qui m'a permis d'évoluer dans le contexte folklorique spécifique aux carnivals. Contrairement à ce qui se pratique aujourd'hui, je n'ai pas fréquenté une école de tambour de Gilles, mais j'ai reçu un enseignement de qualité de la part d'un tambourinaire originaire de l'Entre-Sambre-et-Meuse.

Cependant, il est important de souligner qu'il y a quarante ans, il n'existait pas d'écoles spécialisées dans l'enseignement du tambour de Gilles, telles qu'on les trouve désormais. À l'époque, l'apprentissage de cet art se faisait chez un professeur, de la même manière que pour le tambour de Marche.

Malheureusement, je ne suis pas en mesure de te renseigner sur la manière dont Robert Guyaux, originaire de Florennes, a intégré le monde des carnivals en tant que tambourinaire. Je ne suis même pas certain qu'il ait eu un professeur de tambour de Gilles. Il est possible qu'il ait acquis cette compétence en autodidacte, grâce à sa maîtrise du tambour de Marche, combinée à son premier prix de conservatoire en percussion.

- Du tambour de Marche au tambour de Gilles :

Eric

Les rudiments de base se ressemblent d'une pratique à l'autre. Lorsque je parle de rudiments, je fais référence à la technique fondamentale, comprenant des éléments tels que les "papa-maman", le "fla", le "flapata", le "ra de cinq", etc. Cependant, pour tout le reste, les différences deviennent assez évidentes, en particulier en ce qui concerne les structures, la manipulation des baguettes et le ressenti associé au jeu de tambour.

Dans une batterie de Marche, la pratique est souvent caractérisée par un aspect plus militaire et rigoureux. Par exemple, les enchaînements de "ra" et de "fla" se font de manière alternée, c'est-à-dire d'une main puis de l'autre. Bien que des variations existent en fonction de la région, la précision dans l'exécution est une caractéristique prédominante.

En ce qui concerne le tambour de Gilles, la manière de jouer dépend fortement de l'école à laquelle appartient le tamboureur. En effet, il existe différents styles de jeu dans cette pratique, avec des coups de baguette extrêmement variés d'un style à l'autre. Certains de ces jeux peuvent être exceptionnellement complexes, tandis que d'autres sont plus simples.

Il est essentiel de noter que les différences se situent principalement dans l'enchaînement des coups de baguette plutôt que dans les structures musicales. Fondamentalement, la structure de l'avant-midi est assez similaire, avec peu de variations d'une école à l'autre.

Les tambours de Marche et les tambours de Gilles se distinguent considérablement sur le plan structurel. Une marche de tambour de Marche est généralement en 2/4 ou 6/8, composée de deux parties de 16 mesures, chacune étant jouée deux fois. Que ce soit pour les marches françaises, hollandaises ou les marches à solo, cette structure est largement répandue dans le répertoire, bien que des exceptions existent, elles restent minoritaires.

- Le passage symétrique/asymétrique :

Eric

Cela n'a pas été source de perturbation lors de mon apprentissage, cela s'est déroulé de manière tout à fait naturelle. Il est intéressant de noter que de nombreux tamboueurs de Marche jouent actuellement avec les Gilles. Ce phénomène découle probablement de l'augmentation de la popularité des carnivals, qui a généré une demande considérable de tamboueurs. Les tamboueurs des Marches, étant dotés des rudiments communs aux deux pratiques, ont ainsi pu se tourner vers cet autre aspect du folklore.

Il est bien plus aisé pour nous de passer du tambour de Marche au tambour de Gilles que l'inverse. Un tamboueur issu de l'univers carnavalesque aurait davantage de difficulté à se départir du rythme caractéristique de son répertoire pour se conformer à un jeu plus précis et rigoureux, où la succession des coups est plus complexe.

Les bases techniques du tambour de Marche sont plus solides et facilitent l'apprentissage du tambour de Gilles. D'ailleurs, nous ne connaissons pas de cas de tambour de Gilles ayant effectué la transition vers la pratique du tambour de Marche, bien que cela puisse exister sans que nous en ayons connaissance. La tendance semble pencher davantage en sens inverse.

- Les différentes conceptions :

Eric/Lucas

Que ce soit dans les Marches ou les carnivals, on constate la présence de montages de tambour différents. Ces diverses configurations résultent de l'origine de l'apprentissage, de l'école et du professeur.

Un exemple de ces variations se retrouve chez les Brulez, qui utilisent un montage en 4/1, relativement lâche, tandis qu'à l'autre extrême, certaines batteries optent pour un montage en 5/3, très serré.

Il est important de noter que cette diversité de montages découle en grande partie de l'introduction de matériaux synthétiques. À l'époque où toutes les batteries de carnaval utilisaient des peaux naturelles, le rendu sonore était probablement moins différencié d'une batterie à l'autre. En effet, la fragilité des peaux naturelles limitait les options de montage. De plus, les conditions météorologiques avaient une influence majeure sur les peaux naturelles. Par

exemple, lorsqu'il pleuvait pendant les Marches, tous les tambours sonnaient de manière similaire, qu'ils aient des montages plus ou moins serrés. En revanche, les peaux synthétiques offrent une diversité de montages et conservent la sonorité, quelle que soit la météo. Par conséquent, il est plausible que les tambours de Gilles d'autrefois sonnaient de manière assez similaire en raison des conditions hivernales des carnivals.

La principale différence dans les montages entre les tambours de Marche et ceux des carnivals réside dans la taille des fûts. Dans les Marches, la hauteur et le diamètre des fûts sont uniformes pour tous, tandis que dans les Gilles, on observe trois hauteurs différentes et deux diamètres distincts.

Dans les carnivals, tous les tambours sont montés en synthétique, tandis que dans les Marches, on peut trouver les deux types de peaux, à la fois synthétiques et naturelles. Notre utilisation dépend des conditions météorologiques, mais la priorité reste la qualité du son du tambour. Il est vrai que certains tamboueurs de Marche refusent catégoriquement le synthétique, mais à notre avis, c'est une démarche absurde, car un tambour synthétique bien monté peut produire un son aussi excellent, qu'il soit "gras" ou "sec."

Nous avons eu un désaccord au sein du jury de l'épreuve du passage de képi. Un ancien tamboueur a critiqué le fait que nous montions nos tambours en synthétique dans la batterie des Flaches, en prétendant que notre batterie sonnait comme une batterie de cavalcade. Cependant, il se trompait, car les conditions météorologiques lors de la dernière Pentecôte ont permis à l'ensemble de la batterie de jouer sur des tambours entièrement montés en peaux naturelles.

- Vous qui venez des Marches et qui avez migré vers le tambour de Gilles, dans quelle conception du tambour de Gilles vous trouvez vous ?

Eric/Lucas

En prenant deux exemples aux extrêmes, d'un côté une batterie de Binche dont le style découle des anciennes familles de tamboueurs, comme celle jouant en 4/1 (Brulez) et de l'autre une batterie adoptant un jeu en 5/3 avec une approche plus simplifiée et moderne, nous nous situons quelque part entre les deux. En effet, les batteries avec lesquelles nous collaborons montent leur tambour en 4/2 ou 4/1, mais d'une manière légèrement plus serrée, se situant ainsi entre le 4/1 et le 5/3. De même, notre style de jeu se trouve à mi-chemin entre ces deux extrêmes, ni excessivement décomposé, comme on peut l'entendre chez les Brulez, ni excessivement serré,

comme c'est typique des tambours en 5/3. Notre jeu est plus moderne que celui des Brulez, mais sans excès.

Il est important de noter que les styles de jeu, tels que celui des Brulez, se font de plus en plus rares. Cette spécificité dans le jeu est fortement marquée, car l'effectif des batteries est plus stable dans les carnivals. Par exemple, la batterie des Brulez conserve son style, car ils jouent presque exclusivement avec des personnes maîtrisant ce style de jeu.

Eric

Pour ma part, je ne joue en carnaval qu'avec deux batteries, les Minsart et les Cuvelé, bien que maintenant ce soit Vincent Volland qui soit le chef de batterie. Entre ces batteries, le montage de tambour et le style de jeu sont similaires, avec seulement des différences infimes.

Dans les Marches, les batteries sont plus diversifiées, et les tamboueurs ne sont pas nécessairement affiliés à une batterie spécifique, ce qui signifie qu'ils évoluent d'une Marche à l'autre avec différents collègues. Bien qu'il puisse y avoir des différences de conception dans cette pratique, il arrive que des tamboueurs d'un certain style s'intègrent à une batterie qui favorise principalement un autre style. Dans de tels cas, le tamboueur adapte son montage et son style de jeu. Il est généralement plus facile d'adapter son jeu dans une batterie de Marche que dans une batterie de carnaval.

Pour ma part, je ne pourrais pas jouer dans la batterie des Brulez, car leur style de jeu diffère trop de celui que j'ai appris. Si je devais jouer avec une batterie telle que celle de Lary, cela nécessiterait une période d'adaptation, mais il me serait plus aisé d'intégrer ce type de batterie, même si cela ne se ferait pas du jour au lendemain.

- Le rôle du professeur :

Eric

Actuellement, dans le contexte des Marches, il est de plus en plus difficile de trouver un maître tambour disposé à consacrer son temps à l'enseignement. Autrefois, à Gerpinnes, René Berthulot était un exemple de maître tambour qui avait formé de nombreuses générations d'élèves, mais son âge l'a contraint à mettre fin à cette activité. Depuis lors, les professeurs se font de plus en plus rares.

Il est vrai que, de plus en plus, des méthodes élaborées par des tamboueurs eux-mêmes sont proposées à la vente pour ceux qui souhaitent apprendre. Cependant, à mon avis, ce n'est pas la solution idéale, car l'art du tambour doit être transmis de professeur à élève.

Je tiens à souligner que j'ai été président du jury lors de l'épreuve du passage de képi, et lors de la dernière épreuve, nous avons eu affaire à un jeune tamboueur qui avait appris à jouer à l'aide d'une méthode. Il est clair que ce type d'apprentissage présente des lacunes et ne permet pas de former de bons tamboueurs, ce constat a été évident dès les premiers coups de baguette.

De plus, selon moi, un autre risque réside dans l'accessibilité d'Internet, notamment en ce qui concerne l'apprentissage du fifre. De nos jours, de nombreux jeunes désireux d'apprendre le fifre se lancent en autodidactes en écoutant et en regardant du contenu en ligne, sur des plateformes telles que YouTube ou les réseaux sociaux. Bien que ces ressources puissent être utiles pour un apprentissage individuel à domicile, il est essentiel, à mon avis, de bénéficier de l'encadrement d'un professeur, que ce soit pour le fifre ou le tambour.

Lors des cours, il y a un apprentissage qui se déroule de manière concomitante à l'apprentissage proprement dit du tambour. Le professeur transmet à son élève un ensemble de valeurs et de règles qui font intégralement partie de l'identité du tamboueur. Cette formation se poursuit également au moment des premiers pas sur le terrain, lorsque l'élève suit ou est positionné par son maître au sein d'une batterie.

- Le jeu du fifre :

Eric

En ce qui concerne le jeu du fifre, il existe également diverses écoles. Au départ, le jeu du fifre était nettement plus libre. Cependant, il est important de rappeler que les batteries d'après-guerre jouaient exclusivement avec un fifre, ce qui leur permettait de disposer d'une plus grande liberté.

Octave Guyaux était initialement un musicien avant de se tourner vers le fifre. C'est lorsque son fils Robert a commencé à apprendre le tambour qu'Octave s'est intéressé à cet instrument. Étant musicien, il a entrepris la tâche d'écrire les partitions de la musique du fifre. Il s'est basé sur d'anciennes partitions des marches qui étaient déjà écrites, et le reste a été transcrit en fonction de ce qu'il avait appris. Les partitions qu'il a élaborées ont surtout servi à consigner sa propre manière de jouer du fifre, qu'il a ensuite transmise. C'est ainsi que sont apparues certaines caractéristiques spécifiques à l'école de Florennes, notamment les doubles et triples coups de langue. Une particularité stylistique de Thuin est que chaque note se termine par un trille.

- La formation à la pratique du tambour :

Eric

La manière dont j'ai appris le tambour est essentiellement basée sur une transmission orale. Il est important de noter que j'étais immergé dans cet univers depuis ma naissance, ayant déjà une connaissance complète des marches en raison de mon expérience en tant que petit tambour-major.

Il est indéniable que l'apprentissage de Lucas s'est déroulé de manière parfaitement naturelle, car il a baigné dans cet univers depuis son plus jeune âge. Dès qu'il a eu une paire de baguettes entre les mains, il a su les manier de façon instinctive. C'est un phénomène inexplicable...

Lucas

Mon professeur m'a enseigné les rudiments, et par la suite, l'enchaînement des coups s'est opéré de manière assez naturelle. Parfois, mon professeur notait certains enchaînements sur des post-its, qui servaient de rappels mnémoniques.

Actuellement, j'enseigne le tambour, et contrairement à Robert (mon professeur), j'ai réécrit l'intégralité des marches. Cependant, je ne l'ai pas fait en utilisant la notation musicale traditionnelle, mais plutôt en utilisant la nomenclature spécifique au tambour, c'est-à-dire en utilisant les noms des coups.

- Ecole de tambour :

Eric

Il n'existe pas d'école de tambour de Marche aussi institutionnalisée que celles que l'on trouve dans le milieu des carnivals. Cependant, il est juste de dire qu'il existe des régions qui définissent le tamboureur et sa manière de faire résonner son tambour. Un exemple notable serait les deux conceptions distinctes propres à la ville de Florennes et à celle de Walcourt/Thy-le-Château, chacune ayant sa propre approche de la pratique.

- Le fifre en ramassage :

Eric

À mes yeux, l'usage du fifre lors de l'aubade au carnaval est un phénomène relativement récent. En effet, il n'y a pas si longtemps que je vois des fifres de l'Entre-Sambre-et-Meuse se rendre à Binche pour jouer. Selon moi, cela a commencé il y a environ trente voire quarante ans, au maximum. Auparavant, l'aubade était jouée à la flûte ou au pipo. Bernard Nivémont, un joueur

de fifre de Thuin, fait partie des premiers fifres dont j'ai entendu parler comme étant en route pour jouer l'aubade à Binche. Il faudrait lui demander, mais pour moi, cela ne remonte pas à 20 ans.

Il est également essentiel de noter que la majorité des fifres qui participent à l'aubade à Binche proviennent de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Nous évoquons Binche en particulier en ce qui concerne le fifre, car c'est à Binche que le fifre en ramassage est le plus courant. D'autres carnivals, comme celui de La Louvière, ont une préférence marquée pour le fifre.

- Les musiques en carnaval :

Eric

En ce qui concerne la qualité, on peut trouver un peu de tout. Ayant connu la scène musicale il y a 40 ans, je constate une évolution extrêmement positive. Cependant, certaines musiques laissent à désirer en termes de qualité, car elles négligent l'aspect musical pour privilégier simplement le volume sonore et les aigus.

Lucas

Bien que je n'aie pas plus de 40 ans d'expérience dans la musique, les archives audiovisuelles permettent de constater que les orchestres actuels sont plus axés sur l'intention musicale par rapport à l'époque passée. Par intention musicale, on entend une attention plus rigoureuse envers la partition, ainsi qu'une volonté d'ajouter des harmonies et des contrechants à la partition. Ces ajouts apportent une profondeur et de la richesse au son global de l'orchestre. Le rôle des instruments est également davantage respecté de nos jours, et on observe moins l'individualisme prévalent autrefois.

Cependant, certains orchestres persistent à jouer de manière individualiste, mettant en avant le volume sonore et la tessiture au détriment de la musique. Je pense que ces orchestres n'agissent pas ainsi volontairement, peut-être parce qu'ils ne disposent pas des moyens et des connaissances pour jouer autrement.

Je tiens à préciser que lorsque je parle de la partition, je comprends que ces supports écrits ne détiennent pas une vérité absolue, mais servent de cadre à la pratique. Il m'arrive d'entendre des musiciens se disputer pour savoir s'il faut jouer un do ou un fa dans telle mesure de tel ou tel air, ce qui, à mon avis, est risible, car aucun des deux n'a nécessairement raison ou tort.

L'évolution de la facture des instruments a également joué un rôle majeur dans le développement des musiques.

- Les airs de fantaisies :

Eric

L'apprentissage des airs de fantaisie au tambour se déroule principalement sur le terrain. Personnellement, j'ai appris à les jouer lors des raclots. Il est à noter que certaines batteries excellent dans l'accompagnement des airs de Gilles traditionnels, mais peuvent être moins performantes dans les airs de fantaisie. Par conséquent, les batteries évoluant dans des carnivals où les airs de fantaisie sont moins présents auront généralement moins d'expérience dans ce répertoire.

Lucas

L'accompagnement des airs de fantaisie est moins standardisé que celui des airs de Gilles traditionnels, bien qu'il suive une structure relativement commune. Le répertoire des airs de fantaisie se construit en parallèle de celui des airs de Gilles, incorporant à la fois des morceaux anciens qui étaient populaires en leur temps, ainsi que des compositions plus récentes qui trouvent leur place aujourd'hui. Certains airs tombent parfois dans l'oubli pour laisser la place à de nouvelles mélodies, mais peuvent aussi ressurgir à l'occasion.

Eric

Willy Poelaert joue un rôle significatif dans le répertoire des airs de fantaisie. Il est à l'origine d'un CD regroupant des airs de fantaisie, et la manière dont ces airs sont interprétés sur cet enregistrement a eu une influence durable sur la façon dont ils sont joués aujourd'hui.

Lucas

L'arguèdène partage de nombreuses similitudes avec les airs de fantaisie, étant donné que ce répertoire n'est pas figé et évolue au gré des préférences du moment. Cependant, la principale distinction réside dans le fait que l'arguèdène se joue en soliste, tandis que les autres musiciens fournissent un accompagnement. L'arguèdène est appropriée par le musicien, puis interprétée à sa manière personnelle.

## Bertrand Minsart

4/11/2023

- Expérience :

Mon initiation au monde du tambour n'a pas suivi le schéma classique. En réalité, mon grand-père, lui-même un tamboureur doublé d'un musicien capable de lire une partition, a décidé de m'enseigner le tambour de manière plus générale. Il souhaitait que je maîtrise les bases des différents coups et de leurs combinaisons, me préparant ainsi à jouer à la fois du tambour de Marche et du tambour de Gilles.

Pour m'instruire, mon grand-père s'est basé sur une méthode que malheureusement je ne possède plus. Cette méthode couvrait les rudiments du tambour, enseignant comment positionner l'instrument, les divers coups, et leurs séquences. Une fois ces bases assimilées, il devenait possible de les adapter au style propre à la pratique du tambour de Marche ou de Gilles.

En somme, j'ai acquis une technique fondamentale commune aux deux formes de tambour sans m'enfermer dans une seule d'entre elles. Je suis conscient que mon apprentissage diffère considérablement de celui des autres tamboueurs.

Cependant, je ne peux précisément indiquer l'origine de cette méthode. Mon grand-père n'a pas limité son enseignement à mon frère et à moi, il a également partagé ses connaissances avec des jeunes appartenant à une clique de Montignies, utilisant cette même méthode. Je ne sais pas s'il en était l'auteur ou non.

Ce mode d'apprentissage était assez singulier et a malheureusement disparu à l'heure actuelle. Il était fondé sur le nom des différents coups, excluant toute notation musicale solfégique.

Au sein de ma famille, le tambour est une tradition, avec mon grand-père, mon père, mon frère, et moi-même pratiquant cette discipline. La génération suivante a vu mon neveu Martin embrasser cette passion. Son apprentissage a différé du nôtre, avec une immersion totale dans le monde du tambour, profitant de chaque occasion pour s'asseoir derrière un tambour et recevoir des leçons. Par exemple, lorsque j'essayais un nouveau tambour chez mon frère, Martin en profitait pour jouer et recevoir des conseils. Cette formation informelle a éveillé en lui une passion, le poussant à s'inscrire à l'académie. Cette année, il a même intégré le Conservatoire royal de Mons.

Notre histoire familiale est enracinée à Châtelet, d'où était originaire mon grand-père. Bien qu'il fût tamboureur de Gilles, il a été formé aux bases du tambour avant de se diriger vers le tambour de Gilles.

J'ai commencé ma carrière dans le monde du carnaval, avec mon grand-père me guidant vers les batteries auxquelles il participait. D'abord en tant que remplaçant, je suis ensuite devenu membre permanent. Cette transition est fréquente entre les pratiques, et cela s'explique par les similitudes qui facilitent le passage d'une discipline à l'autre. Les contacts que j'ai noués en jouant dans les batteries de carnaval m'ont ouvert les portes des Marches. La camaraderie au sein des batteries favorise cette mobilité d'un contexte folklorique à un autre.

En Entre-Sambre-et-Meuse, je joue à Châtelet, Gerpinnes, Nalinnes, Florennes. En carnaval, je fais Binche, Haine-St-Pierre, Fontaines-l'Evêque, Beaumont et la cavalcade de Châtelet clôture la saison.

- La diversité de conception dans les deux pratiques :

Je partage pleinement l'idée que les batteries de Brulez et de Lary incarnent deux extrêmes bien distincts. Leurs conceptions varient considérablement, avec d'un côté une approche plus lente, caractérisée par des tambours au son plus "gras", tandis que de l'autre, on trouve un montage de tambour plus sec et un rythme de jeu bien plus rapide. On peut clairement distinguer ces deux batteries comme étant extrêmement différentes. Je tiens à souligner que je n'émettrai aucun jugement à ce sujet, car cette diversité est un phénomène qui enrichit notre pratique, sans porter atteinte à sa qualité.

En ce qui concerne la batterie dans laquelle j'évolue, je situerais notre style de jeu quelque part entre ces deux extrêmes. Notre rythme n'est pas nécessairement lent, et le montage de nos tambours se situe à mi-chemin entre le "gras" et le "sec."

Dans le cadre des carnivals, je me limite à jouer exclusivement avec ma batterie. Cependant, je suis convaincu qu'avec de la pratique, des répétitions, et un travail acharné, je pourrais intégrer une autre batterie, quel que soit son style de jeu. Mon adaptation serait principalement au niveau du montage des tambours, du rythme, et de la technique de jeu.

A l'instar des carnivals, plusieurs conceptions coexistent dans le tambour de Marche. On y retrouve des différences dans le montage, les cadences, les chants de fifre. Ces différences découlent de la provenance du tamboureur et surtout de son professeur. Et pareillement, si je

devais me situer, je me trouve dans le milieu. C'est-à-dire que je ne tamboure ni trop sec ni trop gras.

Il faut aussi souligner que dans les Marches je joue avec des batteries différentes de manifestations en manifestation, à la différence des carnavaux ou un tamboureur tourne toujours avec le même noyau de tamboueurs.

- L'avant-midi à l'ancienne :

Cet avant-midi se distingue de l'autre, car il exige une approche de jeu distincte. D'après les informations qui m'ont été fournies, il était traditionnellement interprété en soirée et pendant la nuit, précédant ainsi la musique jouée le matin.

Plus précisément, les différences résident dans les coups employés et dans la structure de la musique. Il s'éloigne donc de la musique jouée le matin, en raison des variations notables au niveau des coups utilisés et de la composition musicale.

- Les rôles maîtres/élèves :

D'après mon point de vue, il est d'une importance capitale d'apprendre auprès d'un professeur. Je soutiens fermement la préservation des traditions, et à mon avis, cet enseignement représente le seul cadre adéquat pour atteindre cet objectif. En effet, la véritable méthode d'enseignement du tambour se transmet uniquement de maître à élève, car un novice qui se fie exclusivement à une méthode aura une compréhension lacunaire.

Avoir un professeur offre également l'avantage d'avoir un modèle à suivre et à imiter. Cela nous permet de comprendre certains comportements appropriés dans différentes situations et contextes.

- Les écoles de tambour :

À ma connaissance, il n'existe pas d'écoles de tambour de Marche de grande envergure, telles qu'on peut en trouver dans le milieu des Gilles. Je crois que le défi majeur pour ces grandes écoles réside dans le placement de leurs élèves par la suite, et il est important de rester pragmatique à ce sujet. Je pense que les professeurs de ces écoles doivent faire preuve d'honnêteté envers leurs élèves en ce qui concerne leurs perspectives futures sur le terrain.

- La transition d'une pratique à l'autre :

Il est beaucoup plus courant de constater que des tamboueurs de Marche migrent vers le tambour de Gilles que l'inverse, bien que la raison derrière cette tendance m'échappe. Dans notre batterie, nous sommes tous polyvalents, ce qui signifie que nous jouons à la fois dans les Marches et les carnivals. Les plus jeunes musiciens qui se joignent à notre groupe n'ont pas nécessairement suivi la même formation que mon frère et moi, même si mon frère a formé plusieurs d'entre eux.

- Tamboureur, un rôle physique :

En tant que tamboureur, que ce soit dans les carnivals ou les Marches, nous sommes soumis à des horaires très exigeants. Il est vrai que notre journée commence souvent très tôt, vers 3h ou 4h du matin. Cependant, cela nous offre des moments uniques et magiques. Par exemple, arriver à l'aube chez un Gille qui nous attend avec sa famille crée une expérience particulière et des émotions profondes que d'autres participants au carnaval ne vivent pas. Ce sont des moments intimes qui se dégagent de l'aube et qui se renouvellent chaque année. Ce n'est pas seulement le matin, mais aussi les dernières heures, lorsque nous jouons en batterie et que la plupart du public est parti, que nous, les tamboueurs, partageons des moments de qualité avec les Gilles que d'autres ne connaissent pas.

De même, en Marche, il y a des moments spéciaux lors du réveil, lorsque nous nous rendons chez les officiers. En soirée aussi, nous profitons de moments privilégiés.

Certes, le métier de tamboureur peut être éprouvant, mais la fatigue en vaut la peine. Il nous arrive souvent d'être épuisés, enchaînant parfois des événements sans avoir dormi à cause des soumonces précédentes ailleurs. Cependant, cela ne nous empêche pas d'afficher un sourire. Les personnes pour lesquelles nous jouons attendent toute l'année pour célébrer le carnaval, c'est pourquoi nous nous devons d'être souriants et prêts à répondre à leurs demandes.

C'est pourquoi je dis toujours que pour être tamboureur, il faut aimer cet instrument et tout ce qui l'entoure. Si la passion est présente, rien ne peut nous arrêter, que ce soit la fatigue, le froid, la pluie, etc. Ceux qui envisagent de se lancer dans la profession de tamboureur doivent en être conscients. Et lorsque l'on aime cet instrument, on réalise qu'il nous apporte également énormément en retour. Grâce à mon tambour, j'ai vécu et je vis des moments intenses, que ce soit sur le plan humain ou musical.

- Passage de l'asymétrique au symétrique :

Il est vrai que le tambour de Gilles et le tambour de Marche sont extrêmement différents au niveau du jeu. Les marches sont très carrées, elles servent à donner le pas (33', il souligne les différences). En revanche, pour les Gilles, c'est une tout autre "atmosphère" (33'19", il évoque le tambour de Gilles), c'est quelque chose de complètement différent. Notamment au niveau du ressenti, le tambour de Marche se joue sur de véritables peaux avec des baguettes plus lourdes, tandis que le tambour de Gilles se joue sur du synthétique beaucoup plus tendu avec des baguettes plus légères.

- Evolution du jouage :

Je pense avoir gardé la base du jeu, mais certaines modifications sont apparues au fil du temps. Notre jeu, à mon frère et à moi, était beaucoup plus simple au départ. Notre jouage actuel est bien plus technique.

- Redoubler/Rouler :

Redoubler et rouler se font dans un même état d'esprit, à savoir l'accompagnement. Quand il s'agit de faire l'un ou l'autre, il faut certes développer toute sa technique à travers une série de coups plus complexes, mais cela doit se faire également dans une optique d'accompagnement du chant du fifre, de la musique ou des autres tambours. On reproche souvent aux jeunes, aussi bien dans les Marches que dans les carnivals, de redoubler tellement fort qu'ils couvrent l'ensemble plutôt que de l'accompagner. Que ce soit dans une pratique ou l'autre, le doublage et le roulement doivent suivre le battement de la caisse, des autres tambours ou la musique.

Carl Verhofstadt

11/02/2023

- Expérience dans le milieu des carnivals :

À l'âge de 17 ans, j'ai rejoint la formation musicale de Jacques Stichelbaut et j'ai participé pour la première fois au carnaval de Binche en tant que sousaphoniste. Cette année-là, en 1989, a marqué également la première utilisation du sousaphone au sein de l'équipe, car auparavant, on y trouvait des tubas basses et/ou des hélicons. À cette époque, il n'y avait que quatre sousaphones dans l'ensemble des musiques du carnaval de Binche.

C'est grâce à cette formation musicale que j'ai pu m'immerger dans le milieu des ducasses (bal oberbayern) et les Marches de l'entre Sambre et Meuse, dirigées par Jacques, qui gérait des formations de qualité.

Lorsque Jacques, lui-même successeur d'Alphonse Parmentier, a décidé de prendre sa retraite en tant que chef, j'ai été sollicité en raison de mon réseau de connaissances, notamment à Jumet et à Gerpennes. J'ai continué avec les anciens musiciens tout en intégrant une nouvelle génération.

« Il y a toujours eu dans cet orchestre un style et une rigueur d'expression, malgré le départ des anciens. La rigueur consiste à jouer les airs de Gilles comme il se devait à l'époque ». D'après Jacques Stichelbaut, Alphonse Parmentier (le prédécesseur de Jacques et le créateur de cette formation, composée de Binchois et de Carolos) veillait à ce que le trait du postillon soit joué de manière uniforme. Alphonse a donc œuvré pour préserver la tradition musicale.

J'ai eu à cœur de faire perdurer cette idée, même si le passage du temps exige de remplacer les membres de l'équipe. Je suis chef de l'orchestre depuis 33 ans et ai réussi à maintenir le contrat avec les Amis Réunis de La Louvière. L'orchestre est associé à cette société depuis 67 ans en 2023.

« Le monde du carnaval est convivial, et nous sommes amenés à rencontrer de nombreux musiciens. Il y a des piliers, et chacun apprend des leçons importantes en ce qui concerne l'interprétation des airs de Gilles. Je suis fier de dire que j'ai réussi à préserver la réputation établie par mes deux prédécesseurs ».

Un CD a été enregistré, en 2021, par notre musique pour la société de Buvrines. Depuis, il est courant d'entendre des emprunts de certains traits musicaux dans d'autres formations.

- Évolution de l'interprétation :

« Les airs de Gilles sont encore interprétés de la même manière aujourd'hui, grâce à certains piliers de l'équipe, notamment Dominique Père, qui réfère aux partitions pour rappeler certains traits. Il y a eu une évolution, principalement en matière d'harmonie. Avec le temps, une richesse harmonique a été ajoutée. Récemment, nous avons observé un retour aux partitions, ce qui est une bonne chose ».

- Rôle des partitions :

Les partitions servent de guide tout en laissant place à une certaine liberté musicale. « Dans le milieu des carnivals, il y a de nombreux musiciens individualistes, et cette individualité peut conduire à la perte de certains traits, ce qui nuit à l'expression du morceau ». Nous devons laisser place à l'évolution, mais celle-ci est basée sur des amendements, en maintenant ce qui existe déjà.

- Idée de la pratique en général :

Mis à part la clarinette, une formation musicale de carnaval est composée uniquement de cuivres. Le travail des lèvres est donc très sollicité, d'autant plus que nous jouons pendant de nombreuses heures. La fatigue des lèvres est donc fréquente et peut parfois nuire à l'expression musicale.

- Les musiciens non lecteurs :

Il y a toujours eu des autodidactes, même dans le jazz. Dans notre équipe, nous comptons trois musiciens non-lecteurs qui font preuve d'une remarquable résistance et force d'expression. Leur engagement est crucial. L'un d'eux, Vincent, a toujours construit son jeu de basse en s'inspirant du mien (n'étant pas lecteur, il a appris en se basant sur mon jeu).

Au sein d'une équipe, les musiciens non-lecteurs peuvent accomplir un travail extraordinaire, démontrant d'importantes capacités.

Il est toutefois regrettable qu'ils ne puissent pas s'exprimer dans d'autres contextes que celui des carnivals, étant donné les facilités techniques dont ils font preuve. Je recommande souvent à ces musiciens d'apprendre le solfège, car cela pourrait leur ouvrir de nouvelles opportunités.

- Le rôle du chef de musique :

Lorsque j'ai repris la formation, nous avions seulement trois contrats de carnaval (Binche, MLZ, LL). Deux ans plus tard, nous en avons huit. La réputation de l'équipe joue un rôle essentiel. Au départ, l'équipe était vieillissante, mais son rajeunissement grâce à l'arrivée de jeunes musiciens a permis de redorer son blason et de maintenir sa réputation, attirant ainsi d'autres sollicitations. Les contrats reposent principalement sur la confiance et sont rarement formalisés par écrit d'une année à l'autre.

La relation avec l'équipe repose également sur la confiance. Le chef tient compte des heures de travail, qui sont calculées au moment de la rémunération, et cela représente un travail considérable. « Les musiciens arrivent avec leur instrument, on se salue, et c'est parti. Mais avant et après, un véritable travail est effectué. Celui qui n'a jamais été chef en carnaval ne sait pas ce que c'est ».

- La collaboration avec les batteries :

Le jeu de batterie permet de mettre en valeur l'expression de nos phrases musicales. Nous préférons parfois le jeu d'une batterie à celui d'une autre, en fonction de l'expression et du

rythme. Une batterie qui joue trop rapidement ne nous permet pas de poser nos phrases correctement et nuit à notre expression.

La réputation de l'orchestre joue également un rôle dans la collaboration avec les batteries. La batterie et la musique doivent collaborer et ne peuvent pas jouer de manière indépendante.

- Le rôle de l'annonceur :

L'annonceur doit être attentif et permettre aux Gilles d'apprécier tous les morceaux. Il doit tenir compte de la fatigue de l'orchestre dans le choix de ses annonces. Il s'agit d'un rôle délicat mais exemplaire. L'annonceur doit également faire preuve de constance et d'endurance pour assurer les annonces. Il doit maintenir la propreté, la puissance et la clarté nécessaires à la compréhension des annonces.

L'annonce ne doit pas être trop longue. L'essentiel est qu'elle soit claire, propre et concise, en fonction de la personne et de son style.

Geoffrey Hugé

23/09/2023

- Expérience :

Je suis originaire de Mons et j'ai principalement commencé à jouer à Binche. J'ai débuté la clarinette tardivement, à l'âge de 16 ans, au sein de l'harmonie de Saint-Symphorien (Royale Philharmonie, village du même nom). J'ai initié ma pratique musicale pour participer au carnaval, car mes parents n'en avaient pas le temps ni la volonté. Ainsi, à l'âge de 16 ans, j'ai acheté ma propre clarinette et ai commencé à suivre des cours à l'harmonie près de chez moi.

C'est lors du carnaval de Givry que j'ai vécu ma première expérience. J'y ai joué l'Aubade matinale, habillé en Gilles devant chez moi. À partir de là, le chef d'orchestre m'a recruté pour participer aux carnivals. C'est ainsi que mon expérience a débuté. J'ai ensuite joué au carnaval d'Auchin, où j'ai rencontré mon futur chef d'orchestre, Jean-Marie Bomal, qui m'a permis de participer à tous les carnivals de la région.

J'ai donc commencé la musique pour jouer au carnaval, et j'ai choisi la clarinette parce que c'est l'instrument qui joue en continu. Les trompettes, par exemple, ne font que les attaques, et je pensais qu'elles ne pourraient pas jouer en permanence.

Au fil du temps, ma pratique musicale m'a incité à écouter des disques et à m'intéresser à d'autres répertoires. J'ai réalisé que je connaissais déjà ce répertoire classique grâce à mes parents et grands-parents, il était déjà en moi. C'est ainsi que j'ai ressenti le désir de travailler ce répertoire.

- L'apprentissage du répertoire :

À Givry, il y avait une équipe de football qui avait du succès, et une fanfare jouait lors des matchs, dirigée par le chef d'orchestre du carnaval de Givry. J'ai beaucoup appris les airs de Gilles et surtout les airs de fantaisies en jouant avec eux lors des matchs.

"J'apprenais les airs de fantaisie pendant les matchs, et après, à la buvette, je les répétais chez moi. La semaine suivante, ils jouaient d'autres airs." C'est ainsi que j'ai élargi mon répertoire de fantaisies.

- Le rapport aux partitions, l'évolution du répertoire :

Je ne pense pas qu'il y ait une bonne ou une mauvaise façon d'interpréter les airs de Gilles. Personne ne connaît l'origine exacte des mélodies ni la manière authentique de les jouer. La ville de Binche a publié des partitions à une époque, notamment les carnets Deneufbourg et Jules Adam, mais il y a de petites différences entre elles. Qui a raison ? On ne le saura jamais.

Chaque orchestre a sa propre manière d'interpréter les airs, et cela ne me dérange pas. Ce qui est plus problématique, ce sont les problèmes liés à l'interprétation. Il faut se rappeler que ce répertoire est issu des musiques de danse du 19<sup>e</sup> siècle. Par exemple, lorsque l'on entend un trompettiste improviser du jazz ou jouer des suraigus, cela me plaît moins.

Les partitions servent à uniformiser et à maintenir l'essentiel du rythme et de la mélodie. Dans certaines musiques, il est impossible de noter toutes les nuances rythmiques. C'est de la musique du 19<sup>e</sup> siècle, et il est essentiel de respecter les formules rythmiques de cette époque. On ne peut pas dissocier ce répertoire de son style d'origine, qui provient des "bals à chabots" où l'on jouait des polkas, des mazurkas, etc. Il ne s'agit pas de s'éloigner de la stylistique de ces musiques.

Nous avons enregistré un CD avec Damien, mais il s'agit toujours de musique orale, et des variations peuvent survenir. Cependant, il est important de se rappeler que l'objectif initial est de faire danser les Gilles, de maintenir leur pas. Un cortège de carnaval de nos régions ne doit pas se transformer en une parade de la Nouvelle-Orléans.

Cela dit, il y a eu une évolution positive depuis mes débuts dans les carnivals. En général, la musique sonne bien mieux aujourd'hui qu'à l'époque. À l'époque, la musique de carnaval était

très individualiste, chacun apportait ses propres variations, à tous les instruments. Avec le temps, certaines personnes ont pris conscience de cela et ont voulu revenir aux partitions. Cependant, le terme "revenir aux partitions" signifie avoir une volonté d'uniformisation au sein des orchestres, et non de retourner à la pratique originale ou ancestrale.

Je me souviens qu'à l'époque, la musique était très forte, mais on n'y reconnaissait aucune mélodie. Les barytons, aujourd'hui remplacés par les euphoniums, utilisaient des embouchures de trombone, ce qui produisait un son très brillant et les faisait jouer dans les aigus.

- Le côté péjoratif du milieu des carnivals :

J'ai reçu de nombreuses critiques concernant la fréquentation du milieu des carnivals, en particulier pendant mes études de musicien professionnel. On me rappelait souvent que les carnivals pouvaient nuire à ma technique musicale. Cependant, je pense que le risque lié aux carnivals est moindre en ce qui concerne la clarinette.

Michel Méhaux, chef de l'harmonie de Saint-Symphorien, était trompettiste à l'orchestre de la RTBF et professeur au conservatoire. Il n'appréciait pas que ses élèves participent aux carnivals.

Il est certain que ce répertoire doit être joué avec intelligence et réflexion. Il s'agit d'un répertoire de musique populaire. Le danger peut être physique (pour les lèvres), mais aussi dans l'interprétation et le développement de l'oreille musicale. Pratiquer ce répertoire sans partition peut entraîner des erreurs musicales et une distorsion de l'oreille, ce qui peut nuire lors du retour à la pratique d'une musique écrite et plus sérieuse.

- Origine des airs de Gilles :

Ce répertoire est issu des musiques de danse du 19e siècle, notamment des "bals à chabots" qui avaient lieu dans la région. Certains de ces bals existent encore aujourd'hui à Lobbes et Haine-Saint-Pierre. Pendant ces bals, seule de la musique du 19e siècle était jouée.

Cela permet également de voir un lien de parenté avec le répertoire des "arguèdènes".

Vicky Vitt, musicien originaire de la région du Centre, a joué et composé des arguèdènes. J'ai eu la chance de jouer avec lui, c'était un musicien remarquable malgré son caractère bien trempé. Il était déjà âgé, environ 70 ans, mais toujours aussi impressionnant. Je n'ai jamais entendu quelqu'un jouer comme lui.

Ce répertoire est resté plus présent chez vous que chez nous. Moi, j'ai commencé à pratiquer l'arguèdène avec un répertoire plus avancé, incluant des chansons des années 30-40.

- Les airs de fantaisies :

Le répertoire des airs de fantaisies a probablement émergé avec la fixation du répertoire des airs de Gilles. Un répertoire parallèle s'est ainsi créé, composé d'airs plus divertissants pour le public, inspirés de musiques populaires.

Cette adaptation du répertoire peut s'expliquer, entre autres, par le caractère rémunéré de cette musique. Nous sommes payés pour faire danser, et parfois notre répertoire doit s'adapter au public devant nous. Cela explique pourquoi nous sommes parfois sollicités pour des événements. Cependant, ce n'est pas seulement pour l'argent. Notre principal plaisir en tant que musiciens est de faire danser les Gilles et les sociétés, qui sont pour la plupart nos amis, plutôt qu'une source de revenus. Même sans argent, nous devrions continuer à faire évoluer notre répertoire. De plus, jouer un répertoire plus moderne peut être amusant pour nous.

- Composition d'airs de fantaisie :

L'art de créer des airs de fantaisie a toujours suscité un vif intérêt. Jean-Marie Bomal, par exemple, avait composé une mélodie dans le style boléro pour son fils, une composition harmonique plutôt simple. Cependant, aujourd'hui, cette pratique est devenue de plus en plus courante. Thibaut Cordier a même écrit un air de fantaisie pour les habitants de Chapelle en Jamaïque, et dans la foulée, Olivier Delbart et Stéphane Bacquet en ont créé pour les jeunes de cette même localité. Ces compositions deviennent souvent des hymnes pour les sociétés auxquelles elles sont dédiées, comme cela s'est produit à Beaumont avec les Macarons. Bien que cette tendance existait déjà par le passé, elle était moins répandue. Ces compositions suivent toutefois les conventions des airs de fantaisie, avec des alternances et une présence de la batterie, par exemple.

Cela me rappelle quelque chose en relation avec les airs de Gilles. Les marins, les chasseurs, Arlequin, ce sont des noms de sociétés qui figurent parmi les airs de Gilles. Il est donc évident que ces airs ont été composés spécifiquement pour ces sociétés à l'époque. Au fait, connaissez-vous l'origine des Chasseurs ? Il s'agit à la fois d'un air de Gilles et de la fanfare la plus ancienne de Binche. Son nom provient de la venue d'un orchestre allemand dans les années 1800, appelé "De jäger," ce qui signifie chasseur en allemand. Cet orchestre fut invité par la ville de Binche, et les habitants, séduits par leur musique, ont souhaité créer une formation musicale inspirée de celle-ci. Il existe très certainement un lien entre l'air de Gilles et cette fanfare, bien que la nature

de ce lien demeure un mystère. Frédéric Hension serait la personne idéale pour apporter des éclaircissements sur ce sujet, car il détient des archives rares, dont un enregistrement des airs de Gilles par la Garde républicaine de Paris lors d'un concert à Binche.

Le développement du répertoire des airs de fantaisie a évolué parallèlement à celui des airs de Gilles, qui demeurent limités à 26 airs bien connus. L'expansion du répertoire des airs de fantaisie peut s'expliquer par la volonté de renouveler les festivités carnavalesques sans perturber le répertoire officiel des airs de Gilles. Il est intéressant de noter que les habitants de Binche apprécient autant les airs de fantaisie que les airs de Gilles. Dans les ruelles ou à l'intérieur des maisons, il n'est pas rare que les gens demandent à entendre un air qui est normalement interdit. Je me souviens avoir passé un dimanche gras à parcourir différentes maisons, depuis la gare jusqu'au récolé, pour jouer des airs de fantaisie. En effet, dans la rue, cette pratique est impossible, mais à l'intérieur des maisons, nous étions accueillis comme des rois dès que nous jouions des morceaux tels que "Quiquine" ou "Rose Marie."

- Création de la page Facebook : "Air de Fantaisie de la Région du Centre"

J'ai récemment mis en place une page Facebook dédiée aux airs de fantaisie, dans le but de les répertorier et de préserver leur authenticité. En effet, il y a vingt ans, ces airs étaient souvent joués de manière différente, voire déformés. J'ai entrepris des recherches pour retrouver les titres de ces airs, car bien que je sache comment les jouer, je ne connaissais pas toujours leurs noms.

Grâce aux témoignages d'anciens, j'ai pu identifier les titres et parfois même remonter aux versions originales. Cela m'a permis de découvrir que 90 % des fantaisies jouées lors du carnaval puisent leurs racines dans la variété des années 30 et 40. Jadis, les musiciens écoutaient ces chansons à la radio, puis les interprétaient lors du carnaval. Ainsi, l'évolution des airs de fantaisie reflète véritablement l'évolution des tendances musicales.

Quand une mélodie me vient à l'esprit, je me demandais souvent quel était son titre. Je la partageais donc sur la page en posant la question, et souvent, un ancien ou quelqu'un d'autre me disait : "Ah, ça s'appelle comme ça !" Cependant, parfois, le nom était déformé, à l'instar de la musique, et je devais effectuer des recherches pour le retrouver. Cela m'a également permis d'accéder à des enregistrements sur YouTube.

Ces recherches m'ont fait prendre conscience de l'impact de la transmission orale. Par exemple, l'harmonie des airs de fantaisie est relativement simple (I-IV-V), mais en écoutant les versions

originales, on découvre souvent une harmonie plus complexe. Cette différence peut s'expliquer par la transmission orale ou par la nécessité de faciliter la mémorisation. De plus, de nombreuses lacunes subsistent, telles que des morceaux de mélodies manquants, des refrains ou des couplets incomplets, etc. Ces erreurs contribuent à l'évolution de ces morceaux, et cette évolution est essentielle à la pérennité de ce répertoire.

- L'oralité dans la musique :

L'oralité est à la fois fascinante et problématique, car elle a tendance à altérer la pureté des choses. Cependant, elle possède des aspects très positifs. Notamment, l'absence de partitions musicales permet aux musiciens de jouer de manière spontanée, créant ainsi un lien intergénérationnel unique qui ne se retrouve pas dans d'autres activités. Un footballeur de 60 ans ne peut généralement plus jouer avec un footballeur de 18 ans, alors qu'en musique, un jeune de 16 ans peut très bien jouer aux côtés d'un musicien de 70 ans, chacun apprenant des uns et des autres. Il est primordial de mettre en avant ce concept d'oralité.

Un autre aspect remarquable de l'oralité est que des musiciens issus de formations différentes peuvent collaborer au sein d'un même répertoire, enrichissant ainsi leurs connaissances mutuelles. La musique, notamment celle pratiquée dans nos folklores, favorise la fusion entre générations et individus.

Au fil des ans, des conflits et des mouvements de pensées ont toujours existé dans le monde des carnivals. Parfois, des personnalités marquantes ont permis de faire évoluer les choses. Je pense notamment à Joël de Baeremacker, notre ancien chef chez les récalcitrants de Binche, et à Carl Verhofstadt, qui partageaient une vision commune. Quand Joël a pris en charge la musique des récalcitrants, le jeu était bon, mais il manquait d'homogénéité. C'est là que Joël a entrepris de retrouver les partitions, non pas pour jouer mécaniquement, mais pour rétablir l'équilibre entre les instruments et clarifier la mélodie. Ensuite, Damien, euphonium au sein de la musique des récalcitrants, a commencé à reprendre des variations de Vicky Vitt, ce qui a contribué à l'évolution des partitions d'euphonium.

Toutes ces démarches avaient pour objectif de rendre la musique plus claire et plus belle. Carl a également joué un rôle essentiel en introduisant une harmonie dans le sens strict et en créant un ensemble cohérent au sein de son orchestre. Cette démarche a eu un impact considérable sur l'ensemble du répertoire. De nombreuses formations musicales ont suivi ces exemples, avec plus ou moins de succès. Le niveau musical des carnivals s'est ainsi nettement amélioré au fil des années. Pour moi, il est indéniablement supérieur à ce qu'il était il y a vingt ans.

À une époque, la règle était d'avoir "un tambour pour trois musiciens". Cependant, au début des années 2000, l'aspect commercial a pris le dessus avec une concurrence effrénée pour les contrats. De nouvelles musiques ont vu le jour, souvent de piètre qualité et à des prix dérisoires. Auparavant, les chefs de batterie voulaient toujours un tambour de plus, tandis que le chef de musique imposait trois musiciens supplémentaires. En effet, le style de jeu dépend fortement du type de batterie utilisé. Il est impossible de jouer de la même manière avec une batterie de La Louvière qu'avec une batterie de Binche. Même si l'on plaçait une batterie de Binche au milieu de celles de La Louvière, cela ne fonctionnerait pas. Pol Canart, chef de batterie à Binche, a été sollicité pour emmener sa batterie à La Louvière, mais il a décliné l'offre. En effet, il a reconnu que son style de jeu ne correspondait pas à celui de La Louvière et qu'il aurait dû tout changer s'il avait accepté. Cela prouve qu'une sensibilité musicale existe dans ce milieu. Paul Canart n'a jamais critiqué le jeu des batteries de La Louvière, il n'était tout simplement pas en adéquation avec leur style.

Damien Bernard

13/12/2023

- Le rôle de la clarinette en carnaval :

Oui, la clarinette est censée suivre la partition, ce que je fais effectivement à 90%. Après étant seul, c'est vrai que cela laisse une place à la liberté. Personnellement j'aime bien, lors d'une reprise, ne jouer que la deuxième fois. Cela apporte une couleur supplémentaire plutôt que d'avoir les deux reprises jouées de manière identique. Cela me permet aussi de m'économiser. Le fait de jouer dans la même ligne que les bugles a une influence directe sur ma façon de jouer.

À l'époque, la plupart des clarinettistes jouaient quasiment tous en mi bémol. Le choix entre si bémol et mi bémol repose sur deux approches distinctes. Je pense que la préférence pour la clarinette en mi bémol s'explique par son timbre plus percutant et aigu, ce qui permet d'être bien audible lorsqu'on joue seul au sein de la musique. En revanche, la clarinette en si bémol possède un timbre plus rond, mais elle offre en contrepartie un volume sonore plus élevé. De plus, je pense avoir opté pour la clarinette en mi bémol à l'époque car la plupart des clarinettistes en carnaval utilisaient cette tonalité.

## Dominique Pere

21/12/2023

- Rôle du trombone :

Selon les partitions, le trombone est chargé d'harmoniser les mélodies, et c'est précisément ce rôle que je m'efforce d'assumer en réalisant des tierces et des quarts par rapport à la mélodie. Certains pensent que le rôle du trombone se limite uniquement aux attaques, à l'instar des trompettes, mais je ne partage pas cet avis. J'essaie de jouer continuellement afin d'apporter une touche de couleur supplémentaire aux mélodies.

## Louis Voland

11/01/2024

- Les premiers pas dans le milieu carnavalesque :

Né dans le milieu folklorique, mon envie de devenir trompettiste découle probablement du besoin de "faire comme papa", et surtout d'un jour aussi accompagner mon papa au carnaval.

Musicien depuis de nombreuses années dans les carnivals et Marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse, il avait bon nombre d'amis dans les différents folklores, et il en contacta certain pour m'apprendre à "jouer les Gilles" (en français dans le texte). Il existe des partitions bien sûr, mais étant principalement une tradition orale, c'était impensable de me retrouver au carnaval avec mes partitions. Je me devais donc de tout apprendre par cœur !

Du haut de mes 8 ans, j'assemblais donc toutes mes compétences et ma motivation pour tenter d'apprendre les 25 airs de Gilles de mémoire ; sans grand succès... Déjà, parce qu'ils n'étaient pas si évidents à interpréter après à peine deux années d'apprentissage de la trompette, mais surtout parce que ce n'était pas facile à retenir !

Il est assez courant d'apercevoir de jeunes musiciens apprendre les airs de Gilles au sein d'une musique. Mon papa a donc demandé à un ami chef de musique si je pouvais l'accompagner au carnaval pour y apprendre le métier, et je me retrouvais donc à pouvoir faire mon tout premier carnaval dans le plus prestigieux qu'il soit : le carnaval de Binche. D'ailleurs mon papa râlait... Il me dit à l'époque, non sans fierté : "Il m'a fallu près de 20 ans pour avoir le droit de jouer à Binche, et toi ton tout premier carnaval c'est là-bas".

Je travaillais donc sans relâche pour être à la hauteur de l'évènement, mais il fallait se rendre à l'évidence : je n'aurais jamais le temps de tout apprendre par cœur. J'avais donc trouvé une

astuce. J'ai passé mon temps à miniaturiser les airs de Gilles à l'aide de l'imprimante, à tout découper, et j'ai ensuite confectionné une sorte de carnet contenant les 25 airs à retenir.

Le matin du fameux jour, un ami trompettiste passa chercher mon papa à la maison pour se rendre au carnaval. « Allez ! », me dit papa. « Montre à Jean-Claude ce que tu sais faire. Si c'est assez propre, tu pourras venir avec nous ». J'attache donc ma lyre à ma trompette, y installe mon carnet, et commence à jouer quelques notes peu convaincantes. « C'est pas si mal », commenta Jean-Claude. Puis il rajouta avec un petit rire « par contre, quand tu entendras l'annonce, le temps que tu trouves le bon morceau dans ton gros carnet, il sera déjà fini ! »

Mais je refusais de me séparer de mon carnet ! Il représentait tout ce que je pensais connaître, et je ne m'en serais jamais sorti sans ! Nous nous sommes donc mis en route pour Binche, mon papa, son ami et moi. La ville était noire de monde, et après s'être frayé un chemin jusqu'au lieu de rendez-vous, mon papa me présenta à quelques musiciens, puis à un très grand monsieur au regard sévère. « Je te présente Michel, notre chef de musique. Il a accepté que tu viennes apprendre les airs avec nous, mais tu joueras à côté de lui et tu écoutes ce qu'il dit ! ». Assez impressionné par tout ce monde, et ce grand monsieur qui parlait fort et principalement en Wallon, je m'exécutais. Arriva le premier air de Gilles. Comme prévu, je n'ai pas eu le temps de faire une seule note, affairé à chercher le bon morceau dans le carnet...

Michel, le chef, qui avait vu le cirque qui se tramait en dessous de lui, baissa les yeux vers moi et dit d'une voix forte « C'est kwè ça gamin ? Montre-moi » Je balbutiai quelques mots pour lui faire comprendre que c'était les partitions des airs de Gilles. Il feuilleta le carnet, ria, me dit « tu n'as né dindgi d'ça pou imprindre à djouer les dgilles ! C'est avec ses oreilles qu'on apprend ! » ; puis il lança le carnet dans la foule. J'ai fini par apprendre à jouer les airs de Gilles, et 20 ans plus tard, je continue d'arpenter les rues des carnivals en me souvenant de ce grand Monsieur, d'une gentillesse à tout épreuve, qui m'a beaucoup appris.

Rudy Wynant

19/02/2021

Une arguèdène se différencie souvent d'un air de fantaisie, ce qui est souvent sujet à discussion. Je me souviens d'une expérience où j'ai joué avec les Pélissiers à Binche : après notre prestation, nous sommes retournés au local pour jouer des guennes. À ma grande surprise, une grande majorité a commencé à jouer des airs de fantaisie. Je leur ai donc exprimé mon étonnement, car selon moi, il existe une grande différence entre l'arguèdène et l'air de fantaisie. Suite à cette réflexion, j'ai été qualifié de "Carolo" par les membres des Pélissiers.

En ce qui concerne les définitions, il existe des vieilles arguèdènes, et dans certains endroits, une volonté de moderniser cette musique, même si certains jouent également du Dixieland, ce qui, selon moi, n'est pas de l'arguèdène. Les morceaux de jazz sont des morceaux d'ambiance mais ne sont pas nécessairement des arguèdènes.

En ce qui concerne les règles et le code, lors de mon entrée au sein de la musique des Matelots, les anciens avaient une règle stricte : un soliste jouait la mélodie, tandis que les autres accompagnaient en contre-chant, tierce, etc. Mais maintenant, il y a un manque de respect de ces règles, tout le monde joue la mélodie, et les règles d'accompagnement sont devenues rares.

Les occasions pour jouer des guennes sont nombreuses, et peu importe l'effectif, si le moment s'y prête, alors il faut jouer.

En ce qui concerne l'évolution, cela évolue, pas forcément en bien, mais certaines fanfares se tournent de plus en plus vers le style banda, car les jeunes trouvent cela plus énergique. Il faut également laisser la place aux arguèdènes. Enfin, concernant le partage de la musique, les arguèdènes doivent circuler, et il serait bon de constituer une bibliothèque où tout le monde peut puiser des partitions. Il est nécessaire d'arrêter de dire "c'est ma guenne...", car c'est en partageant que nous ferons vivre cette tradition musicale.

Pierre-Louis Derbaudrenghien

18/02/2021

- Définition de l'arguèdène :

Il y a une distinction entre l'arguèdène du début du XX<sup>e</sup> siècle (quadrille, polka, mazurka, etc.) et l'arguèdène plus conviviale que nous improvisons et jouons avec plaisir lors d'événements festifs. Les guennes évoluent, mais cela ne signifie pas leur disparition. Il y a 25 ans, nous entendions beaucoup plus d'arguèdènes inspirées d'anciennes danses. La virtuosité se perd, laissant place au côté festif. Nous devons jouer un air qui va mettre l'ambiance et faire danser les gens. Cependant, il est également possible de mettre en avant notre virtuosité et notre musicalité dans des airs plus modernes. Une arguèdène doit procurer du plaisir au public mais aussi à nous, les exécutants.

L'aspect le plus important est le côté improvisé. Je trouve triste que de plus en plus de jeunes arrivent avec des carnets. En effet, il y a un véritable apprentissage, impliquant le travail de l'oreille, de l'accompagnement, etc. L'importance réside dans le plaisir partager entre amis, la compréhension mutuelle et la complémentarité improvisée entre les musiciens.

Lorsque j'étais jeune musicien, quelqu'un m'a encouragé à essayer une guenne. Je lui ai répondu que je ne connaissais pas l'air, mais il m'a assuré que c'était justement ce qui rendait l'exercice intéressant. En me lançant, j'ai progressivement trouvé la tonalité et la rythmique. Au début, je réussissais une note sur dix, puis deux, puis cinq, etc. C'est ainsi que mon oreille s'est formée, et depuis, je me livre à cette pratique avec un véritable plaisir.

Parfois, un marcheur vient et réclame un morceau même si je ne le connais pas, je me lance au risque de me tromper, mais je fais plaisir à cette personne (qui en plus paiera un verre) et je prends plaisir à développer mon jeu auditif (trouver la rythmique, l'harmonie, etc.).

- Une codification, des règles :

Le côté improvisé est assez important, au risque d'être un peu sectaire. Celui qui lance décide du tempo, de la tonalité et tout le monde doit le suivre. Il est hors de question d'essayer de contrer la volonté du premier exécutant. Chacun a aussi son petit répertoire, et il est parfois malvenu de s'approprier la guenne d'un autre, sauf accord.

Des anciens m'ont transmis des guennes qui "m'iraient bien". L'aspect de la transmission est important. Quand un ancien veut que son arguèdène survive, il est essentiel de la transmettre à un plus jeune.