

Avant-propos

Cette introduction¹ vise à expliciter les questionnements qui nous animent lorsque, avec Jacques Cheyronnaud, nous suscitons ces réflexions diverses sur la musique et le patrimoine, saisis comme des expériences culturelles urbaines². Ce n'est pas le lieu pour revenir sur les différents travaux qui, depuis plus de vingt ans, ont largement œuvré à problématiser la Musique telle qu'elle fonctionne dans nos sociétés. Non plus sur les études qui ont cherché à questionner le patrimoine au-delà des habituels constats sur la « prolifération patrimoniale », ou sur une « identité locale » dont il serait le représentant (témoin, symbole, etc.) privilégié. Nous voudrions simplement souligner l'esprit dans lequel nous avons voulu poser ces deux termes ensemble, musique/patrimoine, et proposer, à ce titre, une hypothèse de problématisation conjointe.

Des situations quasi-morales d'emblée

Un premier constat pointe le fait que musique et patrimoine ne vont pas de soi : ces pratiques culturelles sont sans cesse questionnées dans leur mode d'existence et leur mode de fonctionnement pour/par les acteurs. C'est cette incertitude que nous avons voulu problématiser en qualifiant, à titre exploratoire, les situations occasionnées par le patrimoine et la musique de « quasi-morales d'emblée ». Cette hypothèse est inspirée des travaux sur les émotions de Patricia Paperman, plus particulièrement du papier dans lequel elle prolonge la théorie durkheimienne et maussienne

* Chercheur à FranceTélécom (Orange Labs/Sense) Chargé de conférences à l'EHESS-Marseille, membre associé du SHADYC.

1. Les textes rassemblés ici forment les Actes d'une Journée d'étude qui s'est tenue le 8 octobre 2007 à l'EHESS-Marseille : *Musique/patrimoine. Des expériences culturelles urbaines*. Le travail d'édition numérique de ces Actes est dû au travail de Denise Bally. Le soutien du Shadyc, depuis l'organisation et la réalisation de la journée à celle de ces actes, a été un appui particulièrement important ; nos remerciements s'adressent tout particulièrement à son directeur Jean Boutier, mais aussi à Richard Vinuesa et Jocelyne Bernard. Il faut également souligner le travail du comité scientifique de la Journée, qui a dû se prononcer entre de nombreuses communications de qualité : Noël Barbe (Ministère de la Culture et de la Communication/IIAC), Jacques Cheyronnaud, Jean-Louis Fabiani (EHESS/IIAC), Béatrice Fraenkel (EHESS/IIAC), Antoine Hennion (École des Mines/CSI), André Micoud (Université de Saint-Étienne/Modys), Anthony Pecqueux, Jean-Paul Thibaud (CNRS/Cresson) et Jean-Louis Tornatore (Université de Metz/IIAC). Lors de la journée, les différentes séances ont été présidées par Jacques Cheyronnaud, Antoine Hennion, Anthony Pecqueux et Emmanuel Pedler ; la conclusion a été assurée par Jean-Louis Fabiani.

2. Saisir les pratiques culturelles comme des expériences ouvre des perspectives qui ont déjà commencé à être explorées à propos de la musique (Hammou *et al.*, 2006), et dans un ouvrage à paraître (Pecqueux, Roueff, 2008). La notion d'expérience retenue est celle proposée par John Dewey (1993 et 2005) comme rencontre entre un organisme et un environnement ; cf. les lectures stimulantes qu'en font Louis Quéré (par exemple : 2002) et Jean-Paul Thibaud (2005).

du caractère obligatoire de l'expression des émotions (Paperman, 1995). Elle y montre que ne pas exprimer d'émotions ne représente pas tant une offense faite au groupe, comme le pensaient ces précurseurs (à partir de l'exemple typique du rituel), qu'une offense faite à la situation. Elle met à l'épreuve cette conception à partir d'une hypothèse forte, selon laquelle certaines situations sont morales d'emblée : une mort, un meurtre, etc. C'est vis-à-vis de ces situations que l'absence d'émotion constitue une offense.

Les situations dont parle Patricia Paperman ont en commun de concerner l'humain, plus précisément un état critique de l'humain. On ne peut pas parler par conséquent de situations morales d'emblée pour la musique ou le patrimoine, où la définition de la situation est le plus souvent problématique, est même l'enjeu de luttes, de tentatives de mobilisations collectives, etc. ; surtout, où l'humain n'est pas impliqué aussi directement. Pourtant il nous a semblé qu'il y avait là quelques éléments de réflexion à creuser. C'est pourquoi il est proposé que « quasi-morales d'emblée » permette de qualifier les situations dans lesquelles des éléments de patrimoine et des pratiques musicales sont impliqués, mobilisent ou non des publics, à partir d'un certain état critique de ces éléments ou pratiques : un bâtiment détruit ou menacé, une chanson en procès...

Régimes d'attention et d'engagement

Par exemple : les habitants se rendent à peine compte qu'ils vivent à côté d'un monument ; par contre, qu'une menace pèse sur lui ou sur sa stabilité dans leur environnement quotidien, et ils sont prêts à se mobiliser pour le protéger, le sauvegarder, le restaurer, le réhabiliter (Fabre, 2005). Ou : les amateurs écoutent sans y penser ce groupe de rap qu'un jour le Ministre de l'Intérieur qualifie de « raciste et antisémite » (Pecqueux, 2008). Ces exemples pointent la question de *régimes* de présence, *d'attention*, différents, qui peuvent être actualisés en situation vis-à-vis des pratiques culturelles et patrimoniales. Ainsi, lors d'enquêtes sur l'écoute musicale au casque en situation de mobilité, les personnes interrogées ne cessent de répéter que ce n'est pas la même chose de lire que d'écouter de la musique. Selon elles, ces activités ne demandent pas la même attention : l'écoute musicale autoriserait une distribution de l'attention, tandis que la lecture focaliserait vers le comprendre. Il y aurait quelque chose de similaire du côté du regard, appliqué à l'environnement (un monument, un paysage) : il y a ce que l'on regarde sans y penser et ce que l'on scrute. Le patrimoine à côté duquel on vit toute l'année, traversé pour aller au travail, en courses, etc., sans s'en rendre compte ; et le même patrimoine (re)visité avec attention lors des Journées du Patrimoine. Ainsi se trouve posée la question des perspectives sensibles, visuelles tout autant qu'auditives, telles qu'elles sont accomplies dans l'espace public.

La problématique des régimes d'attention soulève un autre ensemble de questions, à propos des *régimes d'engagement* envers ces pratiques. Jusqu'où les acteurs sont-ils prêts à aller pour des choses comme la musique ou le patrimoine ? Dans quelle mesure peuvent-elles susciter des émotions, des mobilisations collectives ? Par exemple : à l'indignation pour le sort réservé aux Buddhas de Bamiyan par les talibans avait répondu une autre indignation, pour les conditions de vie des femmes afghanes : il serait plus urgent, plus important de se préoccuper de l'humain que de (vieilles) pierres. C'est aussi ce genre de questions que vise à poser la problématisation sous « quasi-moral », en resituant musique et patrimoine vis-à-vis des questions plus « morales » qui peuvent les entourer, comme ne cessent de le faire les acteurs.

Pour résumer : avec la problématisation sous « quasi-moral », nous voulons pointer le statut incertain des biens culturels, et particulièrement ceux regroupés sous les catégories de musique et patrimoine, pour lesquels les acteurs sont capables d'avoir l'attitude la plus quotidienne, proche de l'indifférence ou de l'inattention polie (cf. Goffman) qui caractérise les relations sociales entre étrangers dans l'espace public urbain ; mais pour lesquels ils sont aussi capables de se mobiliser.

Derrière la question du statut, ce sont celles des régimes d'attention et d'engagement que la problématisation sous «quasi-moral» permet de poser. L'enjeu est descriptif: les catégories de la sociologie pragmatique, attentive aux situations de déploiement des activités et aux objets qui les peuplent, semblent fournir des ressources utiles. Mais aussi certaines méthodologies innovantes s'avèrent nécessaires pour mettre en œuvre une véritable sociologie ou anthropologie des sens³. Ainsi l'ethnométhodologie a-t-elle particulièrement traité la question de l'actualisation du regard en milieu urbain (cf., pour le lecteur francophone, Thibaud, 2002); pour l'audition, ce travail reste (en grande partie) à faire.

Ce ne sont pas les seules méthodes, ni la seule façon de problématiser musique et patrimoine; les textes de ces Actes proposent d'autres versions. Ce ne serait pas la moindre vertu de cette publication que d'en susciter de nouvelles, qui prennent également à bras-le-corps les problématiques proposées ici à la réflexion.

*

Les contributions ici rassemblées traitent des liens réciproques entre musique et patrimoine, conçus comme des expériences culturelles urbaines. Elles se distinguent certes par les terrains investigués, mais aussi par les échelles d'analyse employées: lieux/territoires & genres/ambiances.

À travers la catégorie des «*Lieux*», c'est la question de la réalisation, l'effectuation vive de la musique, dans des lieux qui sont aussi (ou surtout, ou parce que...) des éléments de patrimoine. Cette catégorie regroupe les contributions d'Arnaud Hollard sur l'Abbaye d'Ambronay, qui accueille depuis quelques années un festival de musique baroque; et celle de Solveig Serre, où la définition progressive du lieu (l'Opéra de Paris) comme patrimoine n'advient qu'après la survenue d'événements malheureux, qui troublent l'image du lieu, en l'occurrence des incendies.

À travers la catégorie des «*Territoires & genres*», se trouve investiguée la question de l'inscription d'un genre dans un espace précis auquel il serait particulièrement lié: qui le définirait en partie, voire totalement, comme genre. Le danger dans ce cadre serait de plaquer sur cette question une «théorie du reflet», selon laquelle la musique refléterait des conditions sociales – dans ce cas une géographie, voire une mentalité. Pierre Bertoncini, à propos du rock en Corse, tente précisément de donner une lecture plus riche de l'inscription d'un genre musical dans un espace⁴. Cette catégorie de «*Territoires & genres*» pose encore la question, toujours liée à la notion de genre, de la possibilité de travailler sur une pratique musicale fixée sur un disque ou inaboutie: ainsi, la restaurer. On rejoint alors des débats patrimoniaux vivaces: restauration ou réhabilitation, etc., sur lesquels la contribution de Jean-Christophe Sevin pose un regard neuf et stimulant.

Enfin, à travers la catégorie des «*Ambiances*», se trouve problématisée la façon dont des pratiques musicales ou sonores forment l'ordinaire d'un lieu, jusqu'à le définir au moins en partie, par leur répétition et/ou leur permanence dans le temps. On est alors aux marges du musical, presque du côté du sonore: la problématique sous-jacente est donc celle des liens entre sonore et musical, de l'un à l'autre; mais aussi, celle de la signature sonore (sound, etc.) comme quelque chose à préserver, comme tout patrimoine, alors que ce sonore/musical est un élément forcément changeant. Sur ces questions, les papiers de Damien Masson et Josée Laplace apportent des éléments de réponse inédits, à partir de données collectées selon des méthodes ethnographiques innovantes (cf. note 3), à propos des musiciens de métro dans un cas, des églises en milieu urbain dans l'autre.

3. On pense, par exemple, aux méthodologies développées au Cresson, pour appréhender le sonore (le visuel, le tactile, l'olfactif, etc.) dans son environnement (cf. Grosjean, Thibaud, 2001).

4. Lors de la Journée d'études, Éric Doidy, à travers une pragmatique du blues, répondait à la même question.

BIBLIOGRAPHIE

DEWEY John, 1993, *Logique. La théorie de l'enquête*, Paris, Presses universitaires de France (« L'interrogation philosophique »).

DEWEY John, 2005 (1934), *L'art comme expérience*, Pau, Farrago.

FABRE Daniel, 2005, « Catastrophe, découverte, intervention, ou le monument comme événement », Communication à la Journée d'études *Émotions patrimoniales*, LAHIC/Mission à l'Ethnologie, 17 mai.

GROSJEAN Michèle, THIBAUD Jean-Paul, eds, 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses (« Eupalinos »).

HAMMOU Karim, PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier, SEVIN Jean-Christophe, eds, 2006, *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales*, actes des Journées d'études des 13 et 14 octobre 2005, Marseille, EHESS-SHADYC, <http://shadyc.ehess.fr/sommaire.php?id=323>.

PAPERMAN Patricia, 1995, « L'absence d'émotion comme offense », in P. Paperman, R. Ogien, eds, *La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions*, Paris, Éd. de l'EHESS (« Raisons Pratiques » 6), p. 175-196.

PECQUEUX Anthony, 2008 [à paraître], « L'écoute-en-action. L'écoute de la chanson comme activité sociale : le cas d'une chanson de rap évaluée antisémite », in A. Pecqueux, O. Roueff, eds, *L'expérience musicale à l'épreuve. Enquêtes de sciences sociales*, Paris, Éd. de l'EHESS, 34 p.

PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier, eds, 2008 [à paraître], *L'expérience musicale à l'épreuve. Enquêtes de sciences sociales*, Paris, Ed. de l'EHESS.

QUÉRÉ Louis, 2002, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in D., Cefaï, I. Joseph, eds, *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube (« Recherche »), p. 131-160.

THIBAUD Jean-Paul, 2002, *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics* [textes américains et anglais choisis et présentés par J.-P. Thibaud, traduits par P. Joseph], Grenoble, A la croisée (« Ambiances, ambiance »).

THIBAUD Jean-Paul, 2005, « De la qualité diffuse aux ambiances situées », in B. Karsenti, L. Quéré, eds, *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Paris, Ed. de l'EHESS (« Raisons Pratiques » 15), p. 227-253.

Le rock en Corse

Freins à la patrimonialisation d'une expérience urbaine

Résumé: En 2007, des militants du patrimoine s'émeuvent de ce qu'ils présentent comme la « karchérisation » programmée de la culture corse. L'analyse d'un débat permet de revenir sur les modalités de la recherche d'authenticité depuis quatre décennies. Par le biais de l'analyse d'un corpus graffitique urbain peint il y a vingt ans, le statut du rock, interrogé dans sa relation avec celui du chant polyphonique, éclaire les enjeux identitaires liés à la patrimonialisation de l'expérience musicale.

Mots clés: Patrimonialisation. Authenticité. Discours sur l'identité. Rock. Graffiti.

LE 24 MARS 2007, je me rends à Calvi pour assister au débat public annoncé par voie d'affiches sous le titre « Paoli wants you ». Inspirée de façon irrévérencieuse par la fameuse affiche de conscription américaine de la Première Guerre mondiale, on voit la figure du « Général de la nation » remplacer celle de l'oncle Sam. Parmi les dizaines de personnes présentes à cette manifestation de soutien à l'association culturelle *U svegliu calvese*, je reconnais nombre de militants associatifs locaux que j'ai croisés depuis mon installation dans l'autre ville balnéaire d'Ile-Rousse, il y a sept ans. En plein cycle de manifestations commémoratives liées à la célébration du bicentenaire de la mort de Pascal Paoli¹, contrairement à ce que pouvait laisser présager l'affiche, il sera peu question du grand homme, du moins directement, celui-ci ayant été plus globalement le promoteur d'une « parole publique vraie » (Ravis-Giordani, 1990)². Car c'est un débat de fond sur la culture corse qui est lancé ce soir. Parmi les personnalités qui sont « à la tribune » de la grande salle, dans laquelle les participants sont réunis autour de tables basses, comme annoncés, se trouvent un chanteur, Tonton, et un écrivain Marcu Biancarelli. Le fait que cet auteur³ ait écrit des textes en langue corse⁴ du groupe de rock de Tonton, I Cantelli (I Cantelli, 2005), ajouté à celui que le Svegliu calvese organise annuellement des « Rencontres internationales de chants polyphoniques », permet de signaler une représentation importante de l'art musical en particulier à la tribune et en général dans cette manifestation. Un des angles qui permettent de traiter de la question à

* Docteur en anthropologie (CRESHS-Université de Corse).

1. Une enquête est menée sur celle-ci, à la suite de celle qui a été effectuée en 2001 (cf. Bertoncini, 2007c).

2. Ce débat a lieu dans un contexte géopolitique méditerranéen de l'après 11 septembre, où « Tant qu'on se parle, on ne se tue pas » (*Rencontres d'Averroes*, 2003, quatrième de couverture).

3. Écrivain de Porto Vecchio incarnant une nouvelle génération en Corse depuis la publication d'*U prighjuneri*, (Biancarelli, 2000). Il est localement plus connu comme auteur de la pièce de théâtre « Bella sterpa » (Biancarelli, 2003) que j'ai vu jouée dans le même lieu par la troupe du Svegliu calvese en 2004.

4. Il s'agit d'une variante du débat : Guibert Jérôme, « Chantez vous en français ou en anglais ? le choix de la langue dans le rock en France » (Guibert, 2003).

l'ordre du jour par la vingtaine de personnes qui prend le micro⁵ est : la culture corse est en cours de « karchérisation ». En opposition avec le discours politique de l'alors candidat Nicolas Sarkozy (tenu en juin 2005), il est donc présenté comment la culture corse est un patrimoine que la création artistique, plus particulièrement musicale, permet de sauvegarder dans un contexte d'agression. L'humoristique et décalé « Gloria à tè Marcu Biancarelli⁶ » bombé sur le campus cortenais il y a près de cinq ans se voit ici être développé de façon théorique. L'inversion des stigmates (Fabiani, 1994) commencée il y a quarante ans⁷ est présentée comme étant toujours d'actualité.

Durant l'échange, un intervenant d'une vingtaine d'années prend la parole sur un ton aussi victimaire que certains de ses prédécesseurs, mais distordant : il évoque la difficulté de faire du rock, d'être rocker en Corse. Aussitôt, un des animateurs du Svegliu calvese réplique. Il explique la difficulté plus grande d'exprimer une identité corse, en langue corse. Il semble qu'il décline une variante du texte de présentation que l'association propose sur son site Internet : « L'association est née en juillet 1981 du constat de la perte progressive d'identité de la ville, entre le côté touristique de l'été et le côté ville de garnison de l'hiver. Les créateurs ont voulu renouer avec les traditions, faire reprendre conscience aux Calvais de la richesse de leur patrimoine⁸ ». À la fin du débat, au moment où, avant un repas suivi d'un concert, l'ensemble des participants discute debout un verre à la main, je rejoins le « rocker » et le militant associatif qui conversent amicalement. Engagé depuis peu dans une réflexion sur les méthodes à mettre en place pour réaliser l'ethnographie du rock sur le territoire corse⁹, je critique clairement la prise de parole prescriptive vis-à-vis de l'intervention du premier. Une réponse m'est donnée : c'est un rééquilibrage. Une personne (dont la caricature est rapidement croquée avec moins d'euphémisme que la description par Ghjacumu Thiers « d'une emphase et d'un conformisme contre lesquels une réaction se dessine » [Thiers, 2006 : 560], propres à certains interprètes de « poésie chantée ») tenant des propos contre les rockers aurait eu droit à une défense et illustration de ce genre musical. Des exemples me sont donnés. Dans un contexte où des Calvais de l'association Ghjuventù in mossa faisaient partie des interviewés de l'article de fond « Jeunes Corses, entre fierté et déprime¹⁰ », ils correspondent à la défense d'une certaine chanson corse, non « conservatrice », comme elle a récemment été exprimée dans une interview des Cantelli, groupe qui déclare s'adresser à « l'élite... des bringueurs¹¹ ».

Je ne suis pas convaincu. Durant son intervention, un terme que le militant associatif a utilisé a retenu mon attention : « Pumataghju » (mangeur de tomate). Il n'a pas donné sa définition comme si son usage allait de soi¹². Dans la littérature concernant la Corse contemporaine¹³, on

5. Parmi lesquelles je figure selon la démarche de l'observation participante. Je présente l'exposition « Comprendre les graffitis filmés » concernant l'ethnographie du travail artistique visible à l'Université de Corse depuis deux semaines.

6. Slogan se référant au message de « fabrique de héros » nationaliste corse « Gloria à tè Yvan Colonna », inscrit dans une série unique de messages aussi ironiques. La référence à la sexualité alors notée se retrouve dans l'annonce de la participation de la comédienne Clara Morgane (!) à la soirée calvaïse.

7. Sur lequel les militants du Svegliu calvese portent un regard réflexif. Citons par exemple le colloque organisé pour les trente ans du *riacquistu* en 2002 (textes non publiés).

8. Consulté sur www.l-invitu.net/svegliu

9. Cela a été motivé par l'assistance à la communication : Hein, « Ethnographie des activités artistiques et culturelles, le monde du rock comme terrain d'un renouvellement épistémologique » (Hein, 2006). C'est postérieurement que je prends connaissance du *Monde du Rock, ethnographie du réel* (Hein, 2006).

10. Article unique en son genre qui indiquait en pied : « Rencontres avec ces moins de trente ans qui ont du mal à rêver d'une autre Corse » (Berlioz, 2001).

11. Cf. interview des Cantelli (www.alta.frequenza.com, juin 2006).

12. Autant sans doute que quand un berger corse évoque le roi Salomon dans l'histoire du *brocciu* en conversant avec Gérard Lenclud (Pizzorni-Itié, 1997 : 165).

13. Notons que le terme ne trouve pas sa place dans un dictionnaire récent tel que celui des Culioli (I Culioli, 1997). Il apparaît dans un dictionnaire plus ancien avec la définition qui ne rend pas compte de la charge de mépris liée à ce terme : « touriste ou vacancier estival dont on déplore qu'il s'adresse peu au commerce local » (Marchetti, 2001 : 476).

rencontre parfois ce terme. Il est présenté comme un touriste qui ne laisse rien aux contrées traversées sinon les quelques pièces échangées contre des tomates. Le pumataghju est une figure négative de l'Autre. Dans le contexte calvais, cette définition n'est pas opératoire. Il faut que, par remémoration, je remonte à la fin des années 1980 pour en comprendre le sens. Lycéen bastiais, contemporain des adolescents décrits par François Dubet (Dubet, 1991), je fréquentais un groupe informel qui ne se donnait pas de nom. Ses membres savaient néanmoins qu'ils étaient appelés de façon péjorative, « pumataghji » ou « pumataghji intellos » par ceux d'autres groupes. Ainsi, il semble qu'en 1987 comme en 2007, à Bastia comme à Calvi, on puisse vivre en Corse et être considéré comme relevant de la catégorie « pumataghju ».

Afin de comprendre une série énigmatique de graffitis trouvés dans un tunnel bastiais fermé depuis 1990, j'ai été amené (Bertoncini, 2005) à identifier un ensemble populationnel cohérent¹⁴, « Les enfants de *Radio actif* ». Les pièces relevées méthodiquement sur ce site¹⁵, se singularisent dans le corpus insulaire principalement par la référence à plusieurs formations musicales qui ne sont pas corses et qui ne sont pas passées en Corse. Ces inscriptions « underground » sont une des rares traces dans le décor urbain bastiais de l'existence d'un groupe dont les membres ne se réunissaient pas sur une friche (Raffin, 2006), un squat¹⁶, mais selon une logique spatiale polynucléaire entre principalement certaines sections d'un lycée (celui à la sortie duquel se trouve le tunnel peint), une école de théâtre, une école d'art plastique, et une « radio libre » animée par des usagées des institutions précitées qui émettait sur la ville la musique évoquée par les bombages. Les membres de ce réseau aux traces peintes sous terre, aux musiques occupant les airs se déplaçaient avec des walkmans qui leur permettaient de transformer Bastia en décor de clip vidéo¹⁷. L'analyse du contenu des graffitis ainsi que de leur distribution géographique à un moment où le tag connaissait sa première diffusion massive en France (Vulbeau, 1992) a permis de mettre en évidence que distinctement du corpus nationaliste majoritaire depuis alors 15 ans, en rapport avec le rock alternatif (Péchu, 2002), ces graffitis étaient les « proto-tags » de la scène corse.

On va rappeler comment les bombages des Enfants de *Radio actif*, jeunes désignés parfois comme des pumataghji, ont été analysés dans un texte retraçant l'historique de la diffusion du tag sur le territoire corse. Sur la Balagne, les tags les plus anciens sont datés de 1995. Le périmètre du seul lycée en est un noyau de diffusion (Bertoncini, 2005a). Il a été montré¹⁸ que durant la même période, qui précède la génération décrite comme victime de « la tyrannie de la majorité » (Pasquier, 2005), un conflit a vu s'affronter, y compris par voie graffitique, des groupuscules se réclamant du nationalisme corse et des « Cabeluddi », terme observé sous forme de bombage uniquement à Ile-Rousse en 1995-1998. Il est probable que ceux qui sont désignés comme les « chevelus » dans les messages « I cabelludi fora (dehors) » soient les auteurs des tags, parfois accompagnés de signes anarchistes. Un bombeur balain, ancien lycéen d'Ile Rousse, d'ailleurs présent à la soirée « Paoli wants you », m'a indiqué en 2003 en entretien comment « I cabelludi » renvoyait à la notion de « rocker-surfer-

14. Selon la définition donnée dans *Socio-Anthropologie du contemporain* (Bouvier, 1995 : 119).

15. Qui mérite des mesures de protection (cf. Calogirou, 2004, et Bertoncini, 2007a).

16. Selon la définition : « Occupations illégales de locaux lorsque les squatteurs à l'initiative de ces actions sont composés principalement d'artistes » (Bouvier, 2005, 314). L'occupation du tunnel du Fango est contemporaine de celle du site « Les Frigos » (ou « 91 quai de la gare »), squat parisien sur lequel une interrogation de la mise en scène graffitique du lieu (enquête en 2007) comme élément d'ambiance m'amène à trouver de nombreux points communs avec le corpus bastiais analysé ici.

17. La cartographie de cet ensemble pourrait se réaliser en croisant la méthode utilisée par Sylvie Girel (Girel 2003 : 82.) pour mettre en évidence le « quartier des arts » de Marseille avec celle de Luc Gwiazdzinski qui investigate la sociabilité nocturne (Gwiazdzinski, 2005).

18. L'analyse de la micro-série de graffitis échangés durant ce conflit a servi de fil directeur à une investigation portant sur l'ensemble des graffitis bombés en Corse (Bertoncini, 2005b).

drogué». Contre Pumatachji et Cabelludi, on assiste à des opérations discursives tendant à stigmatiser des segments de la jeunesse corse comme relevant de l'altérité : il s'agit d'une figure du métèque.

Actuellement, le processus de politisation du patrimoine ethnologique (Tornatore, 2004) touche la musique d'une façon inédite en Corse. Des initiatives sont prises afin de faire reconnaître la polyphonie corse comme patrimoine immatériel de l'humanité par l'Unesco (Grenet, 2006). L'assistance à la soirée calvaise renforce la conviction que les graffitis situés dans le tunnel bastiais font partie du patrimoine urbain de l'île¹⁹. Avant de s'engager dans une analyse du rock corse inspirée par *Le monde du rock* de Fabien Hein ou par les travaux de Marc Touché²⁰, il est cependant nécessaire de porter un regard réflexif sur ce qui apparaît être comme des freins à la patrimonialisation du rock en Corse. Aussi on présentera en détail quelle investigation a été menée jusqu'à présent à leur sujet. Après un rappel de la place qu'occupe la chanson corse dans le mouvement du *riacquistu*, réappropriation du patrimoine culturel de l'île, ainsi que la traduction graffitique de ce phénomène, on décrira comment par l'étude de graffitis énigmatiques la catégorie des enfants de *Radio actif* a émergé.

Chanson corse et graffiti

Au début des années 1970, moment où la question «le chant corse au musée?²¹» se pose, une génération de créateurs répondait de façon plus ou moins nuancée en cherchant au musée des résultats de collectages pour les restituer au public. C'est en décrivant ce contexte que Dominique Salini indique que «La musique est alors porte-parole du mouvement de *Riacquistu* [...]» (Salini, 1996 : 196). Mettant en valeur l'implication politique de cette pratique artistique, Marianne Lefèvre précise dans la perspective géopolitique qui est la sienne, «les nouveaux groupes de chanteurs sont tous sympathisants voire militants de la cause nationaliste» (Lefèvre, 2000 : 102). Pour désigner ces acteurs sociaux, on préférera à la dichotomie très souvent utilisée en Corse entre militants culturels et militants politiques, une qualification qui dépasse ce clivage : celle de militant du patrimoine²². À partir de cette période artistiquement féconde, qui s'opposa à ceux qui étaient perçus et condamnés comme étant porteurs de la «chanson dite corse» (FRC, 1971 : 58), on analysera quels types de graffiti peuvent être distingués comme étant le reflet de la chanson «engagée» corse. Dans un premier temps sera analysée la période marquée par «Canta u populu corsu». Dans un second temps sera étudiée la période marquée par les formations musicales héritières de «Canta». Les slogans bombés en référence directe ou indirecte au texte de chanson sont sélectionnés selon un critère d'affirmation de l'identité. Il s'agit donc d'une sélection raisonnée des éléments communs à la phraséologie des graffiteurs nationalistes et aux productions des chanteurs corses.

Dominique Salini rapporte que, dans les années 1970,

«s'amorçait un mouvement fondé sur une reconnaissance identitaire, sur la redéfinition de la corsitude et des critères de corsité. La langue et la musique devenaient deux éléments clés de ce processus. [...]. Polyphonie devenait synonyme de corse et de toute revendication d'émancipation à l'égard des systèmes d'oppression» (Salini, 1996, 191).

19. Il y a poursuites des analyses développées dans «Les graffitis filmés, un patrimoine? Plaidoyer pour la patrimonialisation des graffitis corses» (Bertoncini, 2007d).

20. Cf. par exemple : «Les *guitar heroes*, nouveaux héros populaires» (Touché, 2001).

21. Titre de l'analyse que Fernand Ettori fit du chant corse des missions de Félix Quilici pour les ATP à partir de 1948 aux tournées contemporaines de groupes «folkloriques» (Ettori, 1990). Sur la question de la relation association revivaliste/institution muséale, on renvoie le lecteur à la synthèse de Jacques Cheyronnaud (Cheyronnaud, 2007)

22. Expression inspirée par la lecture d'un article concernant les Alpes de Haute Provence (Guyonnet, 1998). Signalons que, pour plusieurs raisons, dont les relations différentes observables entre néo-ruraux et autochtones, la situation décrite en Provence n'est pas observable en Corse.

Parmi les membres fondateurs du groupe se trouvent des étudiants de l'Université de Nice du début des années 1970. Il apparaît que ce n'est pas un hasard si, dans l'évocation du parcours de Natale Luciani, qui a, un temps, été chargé de collecter pour les ATP (Goffre : 134-136), la description d'un bombage nationaliste soit insérée. Cela témoigne de l'imbrication de la pratique du chant et de l'écrit de la contestation : « Des premiers bombages nocturnes, il s'en souvient avec le sourire du récit anecdotique. J'ai bombé "Corsu! ùn ti scurdà di Ponte Novu!" avec une faute à Ponte Novu. » (Turchini, 1993 : 217). Dans ce contexte, contemporain d'un rock qui fait la promotion d'une nature « qui » existe d'abord dans l'espace rural, qui perpétue partiellement les valeurs et relations sociales des temps héroïques (Neveu, 1991 : 49), d'une revendication portée par le magazine *Actuel* où se cristallisent en août 1973 sur le plateau du Larzac²³ éléments gauchistes, occitanistes et rockers, se développe en Corse ce que Patricia Gattaceca qualifie de « cantu militante ». Marquée par l'environnement culturel niçois – dans la ville de Jacques Médecin, un concert du groupe de rock progressif Magma y est vu comme une « révolution²⁴ » –, la majeure partie des étudiants corses d'alors, dont certains affichent des sympathies pour l'extrême droite, tourne semblait-il le dos (une étude reste à mener sur le sujet) à la contre-culture « hippie²⁵ ». Dans ces conditions, « Issu cantu piglia nascita cù Canta U Populu Corsu in lu 73 » (Gattaceca, 1984 : 18) (ce chant naquit avec Canta U Populu Corsu en 1973). Notons que les termes de « Populu » et de « Corsu » apparaissent dans le nom même de l'association qui répond au besoin « qu'ont les jeunes de retrouver leurs racines » (Prosperi, 1986 : 50). Le groupe s'intègre ainsi complètement dans la même dynamique qui fit apparaître des séries graffitiques combinant diversement les éléments de base d'expression de la corsité : les mots « peuple », « corse », « nation » en langue corse ainsi que le dessin stylisé de l'île et celui de la tête de Maure.

Tandis que des musiciens corses s'inscrivaient dans l'histoire du rock, comme Henry Padovani²⁶, membre fondateur du groupe Police (1977), à la différence du Pays Basque, où revendication nationaliste et rock fusionnèrent rapidement (Larraburu, Etchcheverry, 2001 : 7), l'archétype de la formation musicale corse est antinomique avec le régime de singularité recherché dans le monde de l'art contemporain en général, de la scène rock en particulier : il s'agit de « l'associu culturale », collectif censé représenter la communauté rurale corse. On rencontre ici l'application à la musique de la « démarche réacquisitive » que décrit Jean-Louis Fabiani, en tant que « constitution d'une sorte de mythe de l'autarcie culturelle, qui tend à faire de l'ensemble des formes symbolique repérables dans l'espace insulaire, l'expression d'une spécificité absolue » (Fabiani, 2001). Ainsi, si, au Québec, « le rock est en étroite dépendance des problématiques de l'identité nationale » (Mignon, 1991 : 5), en Corse, il l'est également, mais par sa négation ou sa tolérance, sous condition.

La relation entre politique et chanson corse est analysée avec précision par Ghjacumu Thiers dans le texte « Une histoire de Canta » (Thiers, 1993). De l'engagement politique du groupe différents temps sont distingués. Parmi les différentes périodes d'engagement politique se suivent « Faire progresser les idées autonomistes (1973-1977) » et « Cause nationaliste et chanson militante (1977-1983) ».

23. On renvoie le lecteur à la chronique de la « contre-culture » de ce temps (Hamon, Rotman, 1988 : 260-266 et 519-528).

24. D'après entretien avec un jeune Niçois d'alors.

25. Dont l'insertion dans la cité est mise alors en scène au cinéma (Labro, 1971). Dans cette période pompidolienne, où la question de la place de la jeunesse dans la société est posée également, cette fois à Lyon, dans *L'horloger de Saint Paul* (Tavernier, 1973), les hippies niçois sont filmés en train de peindre des graffitis.

26. Henry Padovani fait partie du panthéon des rockers corse, ensemble fabuleux dont j'ai constaté que la mémoire est transmise de génération de rocker en génération de rocker.

Ainsi,

«Canta dice a realita storica e suciale di u so paese, cù e so tragedie (Bustanicu); u dolore o a rivolta (Ditemi) dinuncia a pulitica clanista (L'eletti), sustene a lotta armata di qui (Clandestinu) o d'altrò (Surella d'Irlanda). Issi qualchi tituli ci ponù dà un'idea di a pusizione di u gruppu di fronte à i prublemi di a Corsica.» (Gattaceca, 1984 : 19). (Canta évoque la réalité historique et sociale de son pays, avec ses tragédies, les douleurs ou la révolte, dénonce la politique claniste, soutient la lutte armée d'ici ou d'ailleurs. Ces quelques titres donnent une idée des positions du groupe au sujet des problèmes de la Corse.)

Ce positionnement du groupe qui correspond à une action « non pas directive » mais « sensibilatrice » du moins comme le comprend Rosa Maria Prospero (Prospero, 1986 : 34) va donc le faire s'exprimer en contrepoint de séries de graffitis bombés durant cette période (graffiti concernant la Légion étrangère, le clanisme, la lutte armée).

Je n'ai pas recensé de graffiti appelant à se rendre à un concert de Canta u populu corsu. Il est possible qu'ils aient existé. Un bombeur impliqué dans les soirées de soutien aux prisonniers politiques ayant eu lieu avant 1981 m'a dit en entretien que des bombages étaient réalisés dès cette époque pour informer de l'événement. Il me dit également que les noms des chanteurs présents étaient également bombés. Il est probable que le nom de Canta u populu corsu ait alors été peint dans ce cadre militant. La reconstitution du groupe dans les années 1990 a donné lieu à des campagnes promotionnelles utilisant, à ma connaissance, uniquement l'affiche comme support, posée sur des emplacements loués ou de façon « sauvage ». On peut préciser que ces affiches peuvent être collées près de bombages et ainsi donner lieu à une interprétation. Une photo d'Emmanuel Bernabeu-Casanova montre ainsi deux affiches de Canta u populu corsu (identifiables de loin comme étant semblables à celles des années 1970) posées en 2002²⁷ sur le poteau d'un panneau indicateur dont le nom d'agglomération toscan a été effacé (selon une pratique née presque la même année que la formation culturelle) (Bernabeu-Casanova, 2003 : 45).

Si les thèmes des chansons de «Canta» trouvent souvent une déclinaison graffitique, rares sont les strophes fidèlement reprises. Les formules «Corsica nostra», rarement bombée, ou «Corsica nazione», qui est quant à elle massivement peinte, sont peut-être des références plus ou moins directes, plus ou moins conscientes au titre d'une chanson. C'est avec plus de certitude que l'on peut établir un rapprochement entre chanson et le slogan «A pòpulu fattu, bisognu à marchja». Il faut néanmoins remarquer que cette formule a été reprise comme devise par le FLNC. Il est ainsi possible que des bombeurs l'utilisent sans en connaître l'origine. La formule «Indipendenza sola speranza» recensée sur l'extérieur de la façade ouest du stade de Furiani près d'un «U fronte vincerà» est une citation extraite de la chanson *L'armata di l'ombra*. Le slogan «Vergogna à tè chi vendi a terra» (Honte à toi qui vend la terre) peint à Ponte Novu en août 2007 à l'occasion des Ghjurnate internaziunale di Corti est à lire en résonance avec la chanson du même nom qui comporte plusieurs occurrences de ces mêmes termes. Enfin, le slogan «Sta terra chjè nostra. Nimu ci pò pretende» observé à Bastia en 2002 est apparemment une variante de deux strophes de *Quandi a terra move*. Ce morceau, écrit par Ghjacumu Fusina près de quinze ans auparavant, comprend en effet : «Issa terra hè la nostra. Nisun ci pò pretende.» (Cette terre est à nous. Nul ne peut y prétendre.) On peut ainsi dire que, depuis la création du groupe dont les chansons sont devenus des standards, il y a partage de lexique entre les œuvres de Canta u populu corsu et les messages de nombreux bombeurs.

Patricia Gattaceca synthétise ainsi la relation entretenue entre «Canta» et d'autres groupes insulaires dont on va analyser maintenant la relation avec le répertoire graffitique : «I Muvrini, I

27. Sept années après le « retour du Phénix » (Turchini, 1999 : 333).

Chjami aghjalesi, E Duie Patrizie, I Cumpagni di l'avvene, a Filetta, so i "figlioli" di Canta u populu corsu. » (Gattaceca, 1984 : 20). Si en 1984, des groupes subissent encore la « censure municipale », non parce qu'ils choquent par des propos jugés pornographiques ou sataniques par des entrepreneurs de morale²⁸, mais pour leur engagement nationaliste, Rosa Maria Prospero décrit comment dès 1981, les militants culturels prennent leur distance de façon différenciée avec les organisations politiques nationalistes (Prospero, 1986 : 78-82). Vont être présentées les caractéristiques diverses des relations entretenues par ces formations musicales au discours souvent marqué par l'idéologie nationaliste (Lefèvre, 2000 : 114) avec l'expression graffiti.

Tandis que j'ai croisé des centaines de ses affiches annonçant un de ses concerts, je n'ai recensé qu'un seul graffiti concernant le groupe corse le plus célèbre, I Muvrini. Il s'agissait du nom du groupe accompagné du dessin de touches de piano. Le motif reprend ainsi la pochette d'un disque. La chanson *Anu lasciatu* (I Muvrini, 1993) comprend dans une évocation d'un village désertifié la description d'un graffiti « Corsica nazione ».

Le groupe I Chjami aghjalesi entretient des relations riches avec les graffitis. Le nom du groupe a été observé sur deux sites. Il s'agissait de message informant de la date et du lieu de concert (Casamozza et Belgodère). Ainsi : « Chjami aghjalesi u 2 d'aostu, Belgodère » ou sur un embranchement des plus fréquenté de l'île est bombé en 1998 : « Serata Patriottu, salle des fêtes Vinzulasca, samedi 28.02, Chjami, Albinu, entrée 50 F, soirée Patriottu samedi 28 février, Vinzulasca, Albinu, Chjami, 50 F, 21 h, 28.02. 21 h, FLNC, FLNC, Libertà, Libertà per i patriotti. »

Étrangement, tandis que le répertoire du groupe comprend quelques reprises de chants traditionnels du village d'Asco (I chjami aghjalesi, 1991), le territoire de cette commune porte des graffitis évoquant le groupe. En effet, le long de la vallée de l'Asco, j'ai recensé en 1999 une série alors récente de pochoirs représentant la tête de Maure caractéristique qu'utilise le groupe sur ses pochettes de disque et surtout sur ses affiches posées durant plusieurs tournées. Enfin, la formule « Liberandu a nazione, feremu a revoluzione » (ainsi que la variante « Per a corsica nazione, feremu a revoluzione ») qui est extraite de l'interprétation d'une chanson d'origine ukrainienne a été observée dans des ensembles graffiti nationalistes en des endroits aussi divers que la Balagne, le Niolu ou Barchetta.

On va maintenant interroger les graffitis liés à A Filetta, le groupe emblématique de Calvi, au parcours entremêlé avec celui du Svegliu calvese (au moment de la soirée « Paoli wants you » ils répétaient ensemble une adaptation théâtrale de *Colomba*). Les membres de la formation musicale ont conscience de leur lien avec la patrimonialisation, puisque Jean-Claude Acquaviva a pu dire : « Nous sommes les enfants des fonds Quilici²⁹ et de Canta u populu corsu » (Acquaviva, 2000 : 171). Le nom « A Filetta » a uniquement été observé dans une annonce de concert « 24.08 Occhiatana, A Filetta ». Un Balanin m'a indiqué que dans les années 1990, pour la fête patronale du village, la St Barthélemy, de nombreuses affiches de ces chanteurs avaient également été posées. C'est à cette occasion qu'un personnage qualifié de « moine » mais représentant le Saint patron avait été bombé dans un style proche de la bande dessinée. Le phylactère qui l'accompagnait comprenait le message : « C'est la fête au village ». Lors d'un entretien avec deux membres du groupe (2004), je leur décrivais le peu de pièces collectées les concernant afin de savoir s'ils avaient d'autres bombages à l'esprit. Comme aucun graffiti n'était cité dans la réponse, j'ai évoqué lors d'une relance les diverses facettes des bombages relatifs au groupe des Chjami aghjalesi ou de Petru Guelfucci (dont

28. Comme c'est le cas pour des formations américaines de rock (Benetollo, 1999).

29. Le choix de Quilici s'effectue car il est incontesté dans son statut de « pionnier » et par « l'ampleur de ses recherches » (Passoni, 1997 : 158). Jacques Cheyronnaud rappela le 8 octobre qu'il fut témoin direct du processus suivant : les enregistrements sous forme de disque vinyle furent diffusés bien après les collectes et servirent de matériel de travail à divers chanteurs dont ceux de confréries.

la description suivra). Ils répondirent alors en deux temps, en accord avec l'analyse proposée de leur parcours dans un texte récent (Turchini, 1999, 340). Ils indiquèrent d'abord que leurs textes correspondaient peu au style du slogan. Après des textes anciens tels que *A Riscossa* qu'ils qualifièrent de « Chanson-tract », leur production s'est détachée de cette forme discursive. Puis ils évoquèrent le graffiti « U stacciu di u tempu ùn cunosce a pieta ». Il était apparu dans un autre entretien avec un bombeur. Peint sur un mur de la Balanina, il avait vu sa réalisation conditionnée dans le cercle relationnel du groupe polyphonique. En entretien, plusieurs bombeurs citent ce graffiti comme étant remarquable. Un d'entre eux le qualifie de « mon préféré ». Ce message est traduit par la seule personne rencontrée à s'être présentée comme son auteur par « Le tamis du temps ne connaît pas la pitié ». Il s'agit d'une sentence qui demande une analyse particulière. Une de ses facettes est qu'il s'agit d'une « private joke ». Lors des répétitions du groupe, un discours de ce type est souvent émis quand certains membres commencent à montrer des signes de lassitude. Alors est dit et redit que pour que la production du groupe dépasse le seuil du succès immédiat, seule la rigueur est capable d'apporter une qualité. Par autodérision envers cette position éthique partagée par tous, bien que contraignante, un bombeur a inscrit ce message identifiable par un petit nombre. Les deux membres du groupe évoquèrent avec malice un artiste non-balanin qui venant leur rendre visite décrivit de façon admirative le message portant sur le tamis du temps qu'il avait compris dans un sens politique. On touche ici la seconde facette du message. Il a été réalisé au milieu des années 1990. Son auteur, bombeur expérimenté, voulait faire un pied de nez au discours militant qui pouvait être autodestructeur pour les nationalistes (le corpus balanin de 1995 à 2002 a été marqué par des menaces de morts et des messages de martyrologie). Le message est donc à prendre au second degré³⁰. Les chanteurs eurent plaisir à se souvenir comme la compréhension au premier degré par certains de leurs contemporains était source pour eux de blagues.

Ainsi, tandis que dans les années 1990, les graffitis évoquant I Chjami aghjalesi témoignent d'une implication partisane dans les divisions parfois sanglantes entre nationalistes, ceux d'A Filetta montrent, en partie grâce à l'humour, le même dont la présence est notable dans l'organisation de la soirée « Paoli wants you », une prise de distance vis-à-vis du phénomène de « balkanisation » de la lutte clandestine. Les graffitis reflètent ainsi deux positions diamétralement opposées sur le spectre de l'engagement.

Le nom de la formation « Albinu » a été uniquement recensé dans une annonce de concert joué en partenariat avec I Chjami aghjalesi. Du groupe L'Arcusgi, n'a été collecté (près d'un bombage de clandestin) que « Sò elli » qui est le titre d'une de leur composition (L'Arcusgi, 1993). On verra dans l'analyse des graffitis représentant un clandestin dans quelles conditions cette pourtant unique inscription a connu un succès médiatique particulier.

La pochette d'un disque du chanteur Petru Guelfucci comporte le mot « Corsica » et le dessin stylisé de l'île, inscrits en rouge sur un fond blanc. Il semble que les deux signes soient effectués à la bombe. La déclinaison de cette pochette de disque (Guelfucci, 1991) en affiches de tailles différentes a été posée à des centaines d'exemplaires dans l'île. On atteint ici la limite entre affiche et graffiti.

Des membres du groupe musical Les Varans furent un temps des instrumentistes de Petru Guelfucci. Ils chantent des textes en langue corse sur des rythmes inspirés par le rock'n'roll. Leur logo qui représente leur animal éponyme a été utilisé sous forme de pochoir à Bastia. Une de leurs affiches reprend le même logo en illustration centrale accompagné des textes « Varans, Mi ne futtu » écrit avec un lettrage qui s'assimile à celui d'un bombage. Il y a sans doute là une influence de l'affiche de Petru Guelfucci qui vient d'être décrite.

30. Il permet également d'éclairer la ligne de conduite de Jean-Claude Acquaviva (Acquaviva, 2007) qui refuse de rencontrer le Premier ministre François Fillon à Calvi le 21 septembre 2007 parce que, selon lui, sa visite des acteurs culturels est trop brève.

Enfin citons un « Libertà per Marcantei » bombé à Corte en 2001. Ce graffiti que je n'ai pas vu directement appartient à la série de messages humoristiques évoquée précédemment. « Marcantei » est sans doute Francis Marcantei, un des animateurs du Tavagna club depuis sa naissance (De Zerbi, 1992 : 89) (qui a précédé celle de « Canta ».).

En 2005, deux membres fondateurs de *Canta u populu corsu*, Petru Guelfucci et Jean-Paul Poletti, « artistes historiques du *riacquistu* » (Direction des affaires culturelles, 2005 : 19), en accord avec une des dimensions de la tradition, « l'utilité en particulier d'une tradition est d'offrir à tous ceux qui l'énoncent et la reproduisent au jour le jour le moyen d'affirmer leur différence et, par là même, d'asseoir leur autorité » (Lenclud, 1987 : 117), ont proposé au Conseil exécutif de Corse de demander à la France d'inscrire la « polyphonie traditionnelle corse » sur la liste du patrimoine immatériel de l'Unesco nécessitant une sauvegarde urgente. En août 2005, l'Assemblée de Corse a adopté à l'unanimité la proposition du conseil exécutif. Puis, c'est en qualité de chanteur (cf. le programme) que Petru Guelfucci (Guelfucci, 2007) intervient à une journée d'étude organisée par l'Institut national du patrimoine intitulée : « le patrimoine immatériel de l'Europe : inventer son inventaire ». Il n'est pas inintéressant de constater que cela s'inscrit dans l'atelier concernant « l'implication des communautés ».

Contemporaine de la diffusion de la bombe aérosol est celle de la production discographique de la « chanson engagée » corse. Par la communauté de thèmes traités, l'identité entre chanteurs et bombeurs, la référence à des chansons dans des graffitis, à des graffitis dans des chansons ou des affiches, on constate que depuis trois décennies malgré des différences de niveau de soutien offert à des organisations politiques, la chanson corse et les bombages sont intimement liés. Un consensus se dégage sur la patrimonialisation de la seule chanson, à l'exclusion des graffitis. Ceux-ci ne sont pas exclusivement liés à la polyphonie : on va maintenant analyser des objets de l'expérience musicale propre au territoire corse non patrimonialisés : des graffitis liés au rock.

Les prototags des « enfants de *Radio-actif* »

Pour appréhender les caractéristiques des bombages bastiais³¹ de la fin des années 1980, on dispose d'une source d'une qualité exceptionnelle : le corpus graffitié du tunnel du Fango. Après la description du site sera présenté le corpus graffitié qui y a été recensé. On verra que si ce graft (lieu de forte concentration graffitié non ponctuelle) n'est pas un miroir fidèle de la scène graffitié bastiaise des années 1980, il comprend les prototags bombés par un segment de la jeunesse bastiaise appelé « les enfants de *Radio-actif* ».

À Bastia, un des confins d'établissement du secondaire, lieu de concentration des premiers tags de la ville, celui du lycée Giocante de Casabianca, familièrement appelé lycée du Fango, comprend les abords d'un tunnel souterrain fermé. De lourdes grilles métalliques empêchent l'accès au passage abrité. Dès 1997, jetant un coup d'œil à travers les barreaux, je constatais que des bombages étaient posés sur les deux parois du passage long d'une quinzaine de mètres. Effectuant un remplacement au lycée du Fango durant l'année scolaire 1998-1999, j'en profitais pour contacter un collègue à ce sujet. L'historien Ange Rovere, également premier adjoint au maire m'informa que vers 1990, il était apparu que le tunnel était un rendez-vous de toxicomanes. Avait été prise la décision d'en interdire l'accès. Grâce à l'aide de l'élu communiste, je me fis ouvrir les grilles par un agent de la voirie. Pendant une vingtaine de minutes, au mois d'avril 1999, aussi excité qu'un archéologue inventant une grotte couverte de peintures rupestres, je procédais à la capture d'informations sur ce site. Environ soixante-dix clichés de l'ensemble des surfaces bombées furent réalisés méthodiquement.

31. On se concentrera ici sur l'analyse de la scène rock bastiaise. On n'évoquera pas l'ajaccienne pour laquelle des sites comme *Le Scudo* ou *La Poudrière* ont commencé à être interrogés en tant que lieux de bombage et de concerts.

L'analyse des graffitis présents sur ce site permet d'affirmer qu'ils partagent des caractéristiques majoritaires inverses à celles qui étaient rencontrées dans ce Bastia de la fin des années 1980 (graffitis politiques nationalistes). Plusieurs strates de bombages de couleurs multiples s'offrent au regard. Sur un total de soixante-dix-huit pièces recensées, les deux principales catégories d'inscriptions du corpus sont constituées de nom de chanteurs ou groupes musicaux (vingt-six apparitions) et de messages politiques (vingt-cinq apparitions). Quinze pièces n'ont pas été classées. Six correspondent à la toxicomanie. Enfin, six pièces figuratives ont été recensées.

Vingt-six graffitis font référence à la musique. Dix-neuf graffitis sont le nom d'un groupe musical ou d'un chanteur. Trois pièces de l'ensemble apparaissent en deux exemplaires : « Joy Division », « This mortal coil » et « Gogol ». Clan of Xymox apparaît à trois reprises. Excepté « Higelin » et « Morice Benin », la totalité des pièces de l'ensemble correspondent à un courant musical varié qualifié de new wave, post-punk, alternatif ou cold wave. La majorité des artistes nommés sont anglo-saxons. Les noms de chanteurs et de groupes sont les suivants : « Maurissey (chanteur de The Smith), Bauhaus, Marc Seberg, New order, This Mortal coil, Clan of Ximox, Gogol, Cocto (pour Cocteau twins), And also the trees, New order, Joy division, Xymox, Clan of Xymox, Front 242, Jad Wio, Joy division, Béru (pour Bérurier noir), Gogol, Morice Benin, This mortal coil, Higelin. ». Deux graffitis sont à rapprocher de ce groupe. Le premier est le célèbre slogan « Punk is not dead ». Le second est une citation du groupe Béruriers noirs : *Vive le feu*. Enfin, sept pièces font référence au mouvement hip-hop. Ils apparaissent en quatre points du tunnel : « Break, hip-hop », « break » sont les deux premiers ensembles. Les textes « Let's break, smurf, rap » sont combinés selon le procédé des mots croisés. Enfin, le dernier élément est le plus grand. Il mesure plus d'un mètre de long. Son texte rouge et noir est « Hip-hop ». Le « O » est le dessin d'une bombe de type arrondie avec la mèche en train de se consumer. En contradiction avec les souvenirs d'un ancien lycéen questionné à ce sujet, il est possible d'affirmer que pas un seul tag n'a été bombé dans le tunnel du Fango avant sa fermeture en 1990.

Vingt-cinq messages politiques ont été recensés. Douze pièces semblent diffuser un message anarchiste³². L'anarchisme est représenté explicitement par ces huit bombages : « Fuck, anarchie, A, A, la vérité vaincra, l'anarchie reflleurira-tremblez bourgeois, A, à bas les fachos, A. » Il est à noter que chaque logo de l'anarchisme³³ apparaît dans une couleur différente : rose, bleu, vert, noir. Non accompagnés du symbole de cette idéologie, quatre messages sont à lui rattacher au conditionnel : « Bourgeois salope, à bas l'élite, fuck, insoumission totale ». Précisons que souvent, le slogan « Punks not dead³⁴ » est accompagné d'un symbole anarchiste (un lycéen arrivé au Fango en 1985 m'affirme qu'il y avait alors des punks « classiques » portant la crête. A mon arrivée en 1986, tandis que la musique punk continuait d'être écoutée et appréciée, il n'y en avait plus.). De même, rappelons que le groupe phare de ce qui deviendra la « scène rock alternative », les « Bérus » chantent des textes défendant des valeurs libertaires et valorisant la révolte (Péchu, 2002, 493). Ces graffitis présents dans le tunnel n'ont pas été classés parmi les politiques pour des raisons de lisibilité de la grille d'analyse. Il est cependant recommandé de tenir compte de cette dimension politique des graffitis musicaux pour comprendre quelles passerelles lient les éléments du corpus recueilli.

Sept graffitis nationalistes corses apparaissent sous trois formes : « FLNC, Resistenza, IFF, IFF, IFF, FLNC, IFF ». Quatre messages pacifistes sont bombés : « Peace and love (accompagné du logo),

32. Un discours portant sur les graffitis anarchistes impose de s'interroger au préalable sur la définition de ce groupe graffitique. Le traitement de cette question est rendu délicat par le constat que fit Daniel Guérin (Guérin, 1973 : 5 – livre alors consultable dans le Centre d'information et de documentation du lycée du Fango) : « Les traits de l'anarchisme sont difficiles à cerner ». Les précautions que prend Gaetano Manfredonia (Manfredonia, 1999 : 243-245.) pour définir la culture politique libertaire confirment la difficulté de l'exercice.

33. La généalogie en est donnée par Djemila Zeneidi (Zeneidi, 2005 : 195-196).

34. Sur les punks et leur évolution en France dans les années 1980, voir Patrick, Prinaz, 1990 : 111-122.

un logo peace and love, un logo peace and love». Les deux derniers graffitis à caractère politique semblent difficiles à classer : le « Mouvement jeunesse révolutionnaire » est apparemment d'extrême droite. Le « Harkis fora » en apparence nationaliste est un message qui n'a été vu que dans le tunnel.

Six pièces font référence à l'usage de stupéfiants de façon apologétique : un dessin de « pétard » d'un mètre de long, avec marqué le long du cône, pour ne laisser aucune ambiguïté quant à la nature de l'objet, « Joint ». Un pétard de même dimension est accompagné de « I love smokin' joints ! ». Une flèche part du dessin et rejoint ce message « Il est temps de changer ! ». Enfin, apparaît « Don't walk on the grass smoke it ».

Quinze graffitis n'ont pas été classés. S'agit-il de nom de groupes musicaux inconnus, de recherche poétique, ou de texte inspirés par la consommation de stupéfiants ? La question reste en suspens : « Cow boy, Poum poum club, Delirium centrifuge, Who killed Mister Moonlight ?, tralala, Nymph ! Tazzu ! Parallèle, poum poum club-Adhères !, Crepus, Trip, Dutchie, on vole, t'as de beaux yeux-tu sais, couleur sur Bastia ».

Cinq dessins difficiles à identifier, car formés de quelques traits, apparaissent : une sorte de méduse, une sorte de petit nuage rouge, un sigle Mercedes (un « Peace and love » mal formé ?), une étoile rouge, une sorte de tige (peut-être un bambou ?).

Sur les soixante-dix-huit pièces recensées dans le tunnel du Fango, aucune n'est un tag. Sept pièces font référence au mouvement hip-hop. Précisons qu'aucun nom de groupe ou de chanteur de rap n'est cité. Peut-on en conclure qu'il n'y avait pas de tags avant 1990 à Bastia ? Pour juger de la possibilité de cette affirmation, va être décrit comment le tunnel s'intégrait alors dans la scène graffiti bastiaise.

Dégageons les catégories de graffitis visibles dans le tunnel. La principale concerne la musique. Des graffitis posés dans la ville n'apparaissent pas. Citons en premier lieu des séries qui correspondent au courant majoritairement représenté dans le tunnel. Dans le Bastia de 1989, il y avait une série de « Christian death, CD » ou dessin d'une croix barrée (le logo du groupe) dans le centre-ville. Il en demeurait des exemplaires en 1997.

Deux exemplaires d'un pochoir représentant le chanteur du groupe « The Cure », Robert Smith, ont été collectés en 1998 près du lycée du Fango. J'avais croisé d'autres pièces de cette série avant 1990. En 1989, dans le centre-ville de Bastia fut bombé à plusieurs exemplaires le logo du groupe « Bauhaus ». Aucun n'est présent dans le tunnel. La majorité de ses bombeurs dont je faisais partie étaient cependant inscrits au Fango. En 1997, je recensais une série « Litfiba, Bérurier noir » accompagnée du buste de Robert Smith. J'avais le souvenir de l'avoir croisé avant 1990. « Litfiba » et « The Cure » sont des noms qui n'apparaissent pas dans le tunnel. En 1997, je recensais deux exemplaires du pochoir « Norma loy ». Ce groupe de cold music n'apparaît pas dans le tunnel. Toujours en 1997, un « U2 » bombé avant 1989 dans le quartier de la poste centrale de Bastia était toujours visible.

En revanche, sur les dix-neuf noms de groupe ou de chanteurs apparaissant sous la chaussée, quatorze d'entre eux sont des apparitions uniques sur le terrain bastiais. La minorité de cinq restante apparaît ainsi :

- Bauhaus a été évoqué.
- Bérurier noir a été évoqué.
- Clan of Xymox et New order ont été vus dans un graft où apparaît également « Joy division ».
- Joy division est présent (deux exemplaires) en 1997 dans les confins du collège Giraud.

Avant 1990, des adolescents d'alors m'avaient indiqué que pour la commémoration des dix ans de la mort tragique du chanteur, Ian Curtis, des lycéens avaient effectué un bombage sur le départ du môle génois.

Existait-il à Bastia avant 1990 des graffitis musicaux citant des formations n'étant ni punk, ni cold-wave ? Très peu. Je n'ai en mémoire que deux « HFT » (initiales du chanteur Hubert Félix

Thiefaine) toujours visibles en 1997 dans la rue César Campinchi. Avant 1990, bien que n'identifiant pas précisément les auteurs de ces bombages, pour partager avec eux certains de leurs goûts musicaux je connaissais des jeunes écoutant les musiques évoquées dans le tunnel. Je ne connaissais pas d'amateurs de hip-hop. Sans confrontation au terrain, l'hypothèse que des graffitis hip-hop n'existaient pas aurait pu être considérée comme probable. Or, les pièces qui évoquent le hip-hop sont bien présentes.

Donc, le site du Fango s'intègre de façon nuancée dans le contexte bastiais en ce qui concerne le domaine musical : la majorité des artistes cités l'est d'une façon exceptionnelle. De nombreux graffitis musicaux relatifs au courant visible au Fango n'apparaissent pas dans le tunnel. Une minorité des graffitis du tunnel a son correspondant sur d'autres sites. Le groupe Joy division qui est également un des plus bombés dans le tunnel est celui qui apparaît avec le plus de constance dans les grafts de la cité.

Parmi les graffitis politiques du tunnel du Fango, ceux qui défendent l'anarchisme sont les plus nombreux. Évoquant dans un premier temps les graffitis du Groupe anarchiste corse. Celui-ci apparut semble-t-il peu de temps après la fermeture du tunnel. Ainsi, si un exemplaire de « GAC », accompagné du nom du groupe « Noir désir » (groupe situé dans la lignée de Bérurier noir [Péchu, 2002 : 491]) est posé à l'extérieur du tunnel, ce n'est pas par manque de place, les recouvrements étant fréquents dans le graft, mais bien parce que les grilles l'empêchaient. Cependant, avant 1990, tous les témoignages s'accordent à affirmer que la majorité, sinon la presque totalité des graffitis politiques de Bastia étaient nationalistes, ce que ne reflète pas du tout le corpus du tunnel.

Des graffitis « Peace and love » apparaissait à Bastia avant 1990. Deux dont j'avais le souvenir étaient toujours visibles en 1997. Un se trouvait près du « U2 » déjà cité, un autre sur une jardinière de la rue César Campinchi. Je n'arrive pas à estimer la date de celui qui se trouve sur la porte métallique du lycée Jeanne d'Arc ni de l'exemplaire posé sur le graft de Giraud.

Dans le domaine des graffitis politique, par l'inversion des proportions habituelles, le tunnel du Fango est donc totalement en décalage avec le reste du terrain bastiais d'avant 1990.

En ce qui concerne les graffitis pro-toxicomanie, aucun témoignage ne permet d'indiquer qu'il y avait d'autres sites bastiais qui en contenaient. Dans l'état actuel des choses, le site du Fango est unique et donc le plus ancien à en porter. Les informations données par l'édile bastiais laissent à penser qu'il y avait consommation de stupéfiants dans ce lieu où les graffitis évoquent ces produits. En parallèle, aucun élément ne permet d'affirmer que de la musique correspondant aux graffitis y était écoutée. La mode du « ghetto blaster » était peu en vogue à Bastia. L'écoute de walkman est pour sa part possible.

Les graffitis figuratifs et linguistiques « incompréhensibles » empêchent en raison de leur nature de pouvoir mener à bien l'opération de comparaison.

Donc, le corpus graffitique recueilli dans le tunnel du Fango est un miroir déformant de la réalité graffitique bastiaise d'avant 1990. Les proportions d'apparition y sont différentes et parfois inversées comme l'atteste la comparaison entre graffitis politiques et musicaux ou graffitis anarchistes ou nationalistes. Des pièces vues nulle part ailleurs y sont présentes. C'est le cas des graffitis pro-toxicomanes ou des graffitis évoquant le hip-hop. Ce dernier groupe représenté par sept pièces est la première manifestation sûre de l'arrivée du hip-hop dans l'agglomération bastiaise. Ainsi, en conclusion de l'analyse du tunnel du Fango, on peut indiquer que rien n'indique qu'avant 1990, les tags sont apparus à Bastia. Pour le moment on peut considérer qu'il s'agissait de « proto-tags » contemporains de la première vague importante de tags à Paris. Si, par le sens, la série « hip-hop » est l'ancêtre des tags bastiais, notons que malgré les apparences, par la répartition spatiale sur plusieurs confins bastiais, « Joy division » l'est tout autant.

Dans *L'art du Graffiti en Corse* (Bertoncini, 2001 : 74-75), est émise l'hypothèse que la naissance des tags en Corse est peut-être à mettre en relation avec l'émergence de l'individu dans la

société. Cette remarque est à pondérer d'un faisceau d'éléments. On décrira la sociabilité des auteurs des proto-tags du Fango pour atteindre un avis plus nuancé : on verra comment ses membres, pétris d'une culture marquée par la figure romantique de l'artiste telle que l'analyse Nathalie Heinich (Heinich, 2005), forment de fait un réseau de sociabilité³⁵. Le groupe graffitique le plus présent dans le tunnel est composé de noms de groupes de « cold music » et de « rock alternatif ». Aucune des formations citées n'est passée à l'occasion d'un concert à Bastia. Notons que s'il a été remarqué que rock et toxicomanie se combinent dans des espaces généralement clos des concerts et des locaux de répétition (Saumade, 1998 : 321-323), le tunnel du Fango appartient à une troisième variante de type d'occupation de l'espace. Les morceaux de ces chanteurs étaient pour une part importante d'entre eux diffusés sur la radio associative *Radio-actif*. Cette radio est née après avril 1986, date à laquelle la Corse comptait déjà six radios libres (Kyrn, 1990 : 91)³⁶. « Le rock alternatif connaîtra une véritable explosion en 1986, avec des groupes qui conquerront une audience nationale... ». Ce phénomène (qui déclinera en 1991³⁷) a lieu l'année de ma première inscription au lycée. Tandis que dans la somme dirigée par X. Crettiez et I. Sommier, la Corse n'est évoquée que dans sa dimension de « rébellion autonomiste », j'ai été témoin direct du développement d'une autre facette de « la France rebelle » sur le territoire corse. Je tacherai de mettre à profit rétrospectivement cette expérience³⁸ afin de rendre compte de la façon la plus claire possible du contexte dans lequel les graffitis du Fango sont apparus.

Je connaissais plusieurs lycéens qui animaient bénévolement des émissions de la radio libre bastiaise. J'en ai accompagné d'ailleurs dans les studios situés dans un endroit marginal : le maquis au-dessus du quartier de St Joseph. Une atmosphère de liberté y régnait. Il n'y avait par exemple pas d'adultes pour nous encadrer par leur présence. Les amateurs du type de musique diffusé étaient rares (quelques dizaines) sur Bastia. Il peut être établi qu'une proportion importante était rattachée à une structure institutionnelle ayant rapport aux arts et lettres : au lycée, à la section Arts plastiques, appelée alors A3, aux Lettres supérieures puis, après sa création récente, au BTS tourisme. Jamais je n'ai en ce temps entendu parler du souvenir de la période fondatrice des années 1957³⁹. Le lycée de Bastia, alors situé sur le site dit « lycée Marboeuf » est le premier de France à avoir ouvert une section d'arts plastiques en 1957 (Girolami, 2006 : 24). Cet environnement marqua sans doute le lycéen Angelo Rinaldi (né en 1940) qui déjà écrivait dans la presse locale. La formule lapidaire concernant les Bastiais accusés de « porter la moitié de leur fortune sur le dos⁴⁰ », comprise alors comme participant à « une insulte délibérée envers la Corse⁴¹ », aurait pu être prononcée par un adolescent des années 80 ici décrites. Elle correspond à l'idéologie du groupe dont un membre qui affichait ses goûts littéraires pour Boris Vian et Lautréamont bomba un soir de

35. Au sens entendu par Sylvie Girel (Girel, 2002 : 141).

36. Il n'existe à ma connaissance aucun texte faisant référence à son existence. On renvoie par exemple à la synthèse présentée par une journaliste de *France 3 Corse* (Poggioli, 1999 : 175-197).

37. D'après le découpage chronologique de Cécile Péchu (Péchu, 2002 : 495).

38. Ceci est un moyen biaisé pour obtenir une observation sur le temps long, telle qu'elle est défendue par Marie Buscatto (Buscatto, 2006 : 205-223).

39. Il est plus que probable que l'enseignant responsable de la section arts, José Tomasi, qui créa dans les années 1990 le département arts plastiques de l'université de Corse avait une vision diachronique de l'institution où il œuvrait. J'évoque ici le point de vue de ses élèves d'alors. Sur le transfert de mémoire d'un site à l'autre, signalons que dans l'établissement de la vallée du Fango, ouvert en 1980, a été aménagé un monument aux morts concernant les deux guerres mondiales.

40. Cette lutte entre être et paraître, expression d'une recherche d'authenticité, se retrouve de façon récurrente à la fin des années 1990 dans les numéros de la revue satirique illustrée ajaccienne *A Macagna*.

41. « Une insulte délibérée envers la Corse », titre d'un encart concernant deux ouvrages dont la *Maison des Atlantes* (Rinaldi, 1971) dans *Le Mémorial des Corses*. Cette citation de la critique littéraire que René Emmanuelli signa dans *U Muntese* y est analysée par Fernand Etori (Etori, 1990 : 345-348) qui montre par-delà les apparences la concordance des deux approches de la société corse contemporaine d'alors.

1988 sur la Place Saint Nicolas, l'agora de la cité méditerranéenne, le message « Bastiais de merde » (l'auteur n'avait jamais vécu qu'à Bastia). À une génération d'intervalle, on observe ici adéquation entre le regard du futur membre de l'Académie française et celui d'un amateur de musique punk.

Si on passe de l'échelle locale à la nationale, les 1 200 élèves du Fango s'inscrivent dans la génération de ceux que les équipes coordonnées par François Dubet étudièrent lors de la réalisation de l'ouvrage *Les lycéens* (Dubet, 1991). Hors lycée, d'autres lieux bastiais voyaient des membres de générations différentes se fréquenter : l'école municipale d'Arts plastiques, et l'école municipale d'Arts dramatiques. De mon expérience de lycéen qui dura de 1986 à 1989 et des nombreux entretiens effectués avec des interlocuteurs souvent également lycéens en ce temps, je tire comme conclusion que *Radio-actif* a été le catalyseur de cette part de la jeunesse locale. Par analogie avec le nom d'une émission de télévision (diffusée le samedi soir sur la chaîne publique *Antenne 2*), alors populaire chez les jeunes, « Les enfants du rock », je nomme cet ensemble social « les enfants de *Radio-actif* ».

La participation à *Radio-actif*, avant qu'à la suite d'un cambriolage (la raison la plus souvent entendue), elle ne cesse d'émettre en 1987, se faisait selon différentes modalités : y animer une émission (cela assurait une notoriété dans son milieu d'interconnaissance), écouter les émissions (ou les enregistrements d'émissions qui circulaient en cassettes même après la fin de la radio), ou enfin participer à des événements tels qu'une soirée organisée dans le péristyle du théâtre municipal de Bastia dont la promotion avait occasionné un affichage massif du logo de la radio dans la ville (j'en ai encore le souvenir).

Le critère principal des regroupements entre jeunes ne répondait pas à des origines de quartiers, de villages, de *pieve*, mais par une « communauté d'attitude » (Patrick, Prinaz, 1990 : 88). En conséquence, des termes correspondant à « des styles reconnus et transmis par les médias » (Mignon, 1991 : 203) tels que « les babs » (pour baba-cool), les « hardos » (pour les amateurs de musique hard-rock), les « corbeaux » (pour amateurs de musique cold-wave) étaient parfois utilisés. Cependant, tandis qu'un même adolescent écoutait et appréciait des musiques de styles différents, ces bandes de mouvements n'étaient pas hermétiques et les usages de noms de bandes étaient proportionnellement faibles.

Une distinction par classes sociales au sein des « enfants de *Radio-actif* » n'était pas opérée. Les lycéens du Fango étaient les héritiers du collège unique. Un brassage social, proche de celui qu'avait observé vingt ans plus tôt Edgar Morin (Morin, 1967 : 199) en Bretagne, s'effectuait donc dans le lycée. Les élèves étaient passés préalablement, il est vrai, au crible de l'orientation dont celui de la fin de classe de troisième. Une de ses conséquences les plus visibles était, à la différence des collèges, la quasi-absence d'élèves d'origine maghrébine. Les critères retenus pour former les divisions scolaires de l'effectif pré-sélectionné répondaient dès la seconde à des choix disciplinaires d'options. Bomber des inscriptions dans les confins de son établissement scolaire est une illustration du fait montré par François Dubet : « les adolescents construisent leur sociabilité au lycée, mais [qu']ils la développent ensuite hors de ses murs » (Troger, 2003 : 19).

Les organisations de jeunesse sur le Fango qu'étaient la JC (disparue à partir de 1986), l'AJEC ou l'ALC ne satisfaisaient pas les aspirations de ces lycéens. Les jeunes de l'ALC et les enfants de *Radio-actif* étaient influencés de façon distincte par l'esprit de mai 1968. Les premiers l'étaient avant tout par l'importance donnée à la revendication politique liée à l'identité d'une région française. L'ALC était reliée avec d'autres structures politiques de jeunesse comme la CSC ou inter-générationnelles comme le MCA puis la Cuncolta naziunalista. La pratique valorisée de la langue corse, enseignée alors au lycée à titre d'option par une seule enseignante⁴², coupait non en

42. Ghjermana de Zerbi était lancée dans une entreprise d'indexation du chant sur le territoire corse. Cette période est encadrée par la sortie de *Cantu nustrale* (De Zerbi, 1981) et de *Cantu Corsu* (De Zerbi, Diani, 1992).

droit mais en fait ce segment de la jeunesse des lycéens issus de familles installées depuis peu dans l'île. Représentés au Conseil d'administration du lycée, ils ne pouvaient assister en 1988 qu'au refus, motivé par le chef d'établissement par des raisons d'ordre budgétaire, de l'acquisition par le CDI du *Mémorial des Corses*. Le *riacquistu* était vécu par ces jeunes comme une opposition au pouvoir. Le tract de l'ALC daté du 23 octobre 1986 intitulé «Fangu un bilan préoccupant⁴³» reflète avec le paragraphe «Mépris de la langue et de la culture corse...» comment l'institution scolaire était perçue comme hostile. Dès 1987, un article montrait comment ce type de mobilisation était en perte de vitesse: «les modèles qu'ils proposent séduisent moins la jeunesse que par le passé» (Dressler-Holohan : 331). Tandis que l'aumônier du lycée, toujours en poste au seuil de l'établissement, l'Abbé Santini, énonçait que Nietzsche avait commis le «péché d'orgueil», les seconds semblent reprendre à leur compte un aspect du mouvement soixante-huitard ainsi défini par René Rémond: «[...] dans le droit-fil de récusation du principe d'autorité s'affirment le rejet de normes imposées par une autorité intérieure ou extérieure, politique ou morale – État, Église, société –, et une revendication d'autonomie de l'individu.» (Rémond, 1988 : 697). La forte proportion de graffitis anarchistes présente dans le tunnel du Fango est le reflet de ce refus d'encadrement. Dans le discours, une auto-ségrégation était également sans cesse opérée par les «enfants de *Radio-actif*» avec ceux «qui écoutent de la musique commerciale» ou «qui vont en boîte». L'abonnement à un fanzine tel que *Les héros du peuple sont immortels* était par exemple un des signes de distinction recherché. Ce processus d'isolement ressemblait d'une part à celui qu'a observé par Howard S. Becker entre joueur de jazz et «caves» (Becker, 1985 : 123) et d'autre part au type de «snobisme» ayant cours parmi les lycéens de type classique qu'a observé François Dubet (Dubet, 1991 : 33). Paradoxalement, une dimension de cet isolement et non des moindres est qu'il se combinait à une ouverture vers les usages de lycéens venus parfois depuis peu d'autres Académies. L'ouverture sur l'au-delà des mers se faisait également par le témoignage d'aînés inscrits dans les Universités continentales. Ainsi, dans ma correspondance privée, une pièce illustre ce phénomène. En octobre 1988, un ami qui venait de s'inscrire à l'Université de Provence m'envoie une lettre dans laquelle des bombages aixois sont décrits :

«Cela fait une semaine que je suis à Aix et j'ai déjà hâte de rentrer en Corse. On a beau dire que la ville est belle (ce qui est vrai d'ailleurs), qu'il y a beaucoup de jeunes et qu'on s'amuse bien, cela ne peut m'empêcher d'avoir la nostalgie du pays, et des amis.
J'ai retrouvé avec grand plaisir X et quelques filles qui étaient avec moi en Y.
J'ai été surpris, lors de ma première sortie dans le vieil Aix, par les seules inscriptions sur les murs, qui m'étaient familières. Il s'agissait de noms de groupes que j'écoute comme "Sisters of mercy", "Joy division" ou encore "Bauhaus", "Litfiba"... Et ce sont vraiment les seuls graffitis et inscriptions que l'on peut trouver.»

Ces quelques lignes permettent de comprendre comment un «enfant de *Radio-actif*» qui s'intègre au groupe des étudiants corses d'Aix-en-Provence pouvait décrire à un de ses pairs une scène graffitique située hors de Corse. L'insistance portée sur le fait que les messages énoncés soient les «seuls» ne se comprend qu'en ayant conscience du sous-entendu impliqué: à la différence de la scène graffitique bastiaise qui voit les graffitis politiques être en quasi-position de monopole, la minorité graffitique bastiaise occupe une position numériquement bien supérieure sur Aix-en-Provence.

La portion la plus jeune de ce groupe informel s'inscrivait dans ce qui a pu être appelé la «génération Devaquet». Parallèlement à une participation d'organisations nationalistes dont le slogan était «Università campera» («L'université vivra»), la majorité des grévistes agissait de façon

43. Collection personnelle de l'auteur.

coordonnée avec le reste du mouvement français dont les nouvelles étaient transmises par les médias⁴⁴. L'analyse de la collection de tracts (Bertoncini, juillet 2005 : annexes) réalisée à Bastia a permis de rendre compte de la scène revendicative d'alors. Malgré le jugement sévère porté sur « la mobilisation des étudiants et des lycéens en novembre 1986 » qui « parce qu'elles ne portaient aucun projet, elles n'ont pu s'élargir et elles sont retombées aussi soudainement qu'elles étaient nées, faute de perspective » (Cuntrasti, 1987 : 9), ce mouvement a marqué une génération de jeunes Bastiais⁴⁵. Dans le contexte direct de l'après-Devaquet, où « les grèves de décembre et « Malik » sont encore dans les mémoires », un article de *Kyrn* décrivant les étudiants de Corte les compare aux lycéens bastiais : « En décembre, alors que le pouvoir perdait pied, face à une génération qui se révélait intransigeante, quelques banderoles, mièvres et sporadiques, faisaient tristement écho aux défilés parisiens. Sur le boulevard Paoli à Bastia, les lycéens étaient moins tendres. » (Gabrielli, 1987 : 13). Politique et choix musicaux se retrouvent encore car « le rock alternatif [...] contribuera, avec le mouvement étudiant contre la loi Devaquet, à l'émergence d'une nouvelle génération politique, marquée par l'antifascisme et l'hostilité aux partis politiques institutionnels » (Péchu, 2002 : 493). Il est à préciser ici que le lycée du Fango est limitrophe de la préfecture de Bastia, lieu symbolique de la présence de l'État. Aussi, durant le mouvement contre le projet de loi Devaquet, une AG vota son occupation (le mouvement échoua...). À la différence de leurs contemporains du continent, les lycéens de ce temps furent directement liés à l'ensemble des rassemblements parfois très violents (un soir, les grilles de la préfecture furent mises au sol) qui eurent lieu « place de grève » durant le plus grand conflit social que connut la Corse en 1989. Pour le segment de la jeunesse étudié ici, la non-adhésion à l'ALC (reliée organiquement à Unità naziunalista), présente dans le lycée, et génératrice de graffitis, participait dans le même temps au rejet des formes traditionnelles d'engagement. Néanmoins, il doit être remarqué que des passerelles existaient entre les « enfants de *Radio-actif* » et les adhérents de l'ALC. Par exemple, j'ai alors connu des lycéens qui ont réalisé simultanément des bombages dans les deux groupes.

Un recueil de photographies (Collectif, 1986) portant sur le mouvement d'opposition au projet de loi Devaquet montre dans sa première de couverture, en pleine page, un plan rapproché d'un lycéen qui crie au milieu d'une foule. Il porte autour du cou un casque de walkman (successeur du transistor individuel (Morin, 1967 : 205) largement diffusé en 1965). Les lycéens bastiais portaient le même look que les jeunes visibles dans ce recueil. Précisons que des objets fortement investis symboliquement (d'autant plus que parfois introuvables dans les boutiques insulaires) comme le keffieh, la veste en jean accompagnée de badges ou patches, les chaussures de marque dock-side, le blouson de cuir de type « Perfecto » contribuaient à distinguer ce segment de la jeunesse de ses pairs. Il s'agissait de la première génération pour laquelle le walkman (pour cassette audio) était largement utilisé comme accessoire quotidien. Tandis que le transistor, medium originel de diffusion du rock (Peterson, 1991 : 18) diffuse uniquement la musique retransmise par les radios, le walkman permettait de choisir la totalité des morceaux écoutés. Ainsi, les « enfants de *Radio-actif* » circulaient dans les rues de Bastia en écoutant dans leurs walkmans de la musique cold ou plus généralement rock. Les groupes écoutés se produisaient exceptionnellement dans l'île. Dans un espace insulaire qui était perçu comme marqué par le sous-développement, eut lieu au compte-gouttes le phénomène remarqué par Patrick Mignon (Mignon, 1991 : 215) et Philippe Teillet (Teillet, 1991 : 217-219) : l'aide étatique à des acteurs locaux tels que les promoteurs de l'éphémère

44. Cf. par exemple, *Corse Matin*, 02, 05, 06 et 10 décembre 1986.

45. Un signe parmi d'autres qui témoigne de ce phénomène : en 2003, lors d'un conflit social au sein de l'Éducation nationale, une enseignante affichant des idées relativement conservatrices qui s'était mise en grève échange avec moi le souvenir d'avoir participé à une manifestation qui était partie du Fango pour rejoindre l'Inspection académique située à Pietranera avant que la dite administration ne soit bombardée d'œufs par certains lycéens.

Festival du rock du Fiumorbu. Soutenu par Jack Lang, il reçut par exemple James Brown. Le tout récent Festival de jazz de Calvi (1986) ou les jeunes « Musicales de Bastia » (1987) étaient des manifestations où se déplaçait une part de ces jeunes. Les disques étaient souvent acquis (puis prêtés et enregistrés) après un long processus de commande à un disquaire ou à l'occasion d'un voyage hors de l'île). La ville devenait le décor d'un clip vidéo dans lequel les graffitis musicaux trouvaient leur sens. Si le walkman peut symboliser l'isolement de l'adolescent, il faut rappeler que la musique écoutée intégrait le même sujet dans une bande de mouvement, à Bastia, les « enfants de *Radio-actif* ». Plus tard, quand les tags vont arriver dans les villes de province, marquant la succession d'une « génération rap » à une « génération morale » (Goldstein, Perotta, 1992 : 36-37) chaque tag sera la marque d'un individu. Souvent sa finalité sera en partie d'attester sa participation à un crew.

Hors des structures classiques d'encadrement politique ou confessionnel de la jeunesse, les associations de jeunes nationalistes ont alors déjà plus d'une décennie, un réseau souple de jeunes amateurs d'arts et lettres fonctionne à Bastia. Ce groupe « bohème » qui bombe « Couleurs sur Bastia » existe car « la marginalité est la forme socialisée de la singularité, ou, plutôt, sa forme asociale, par l'un de ses paradoxes inhérents au régime de singularité » (Heinich, 2005 : 303). Il évolue simultanément et s'intègre à plus d'un titre à l'histoire du « rock alternatif » en France dont les années fastes s'échelonnent de 1986 à 1991. L'analyse du corpus du graft du Fango permet de le comprendre comme une matérialisation des goûts stigmatisés comme *underground* de l'auditoire de la radio libre *Radio-actif*, les « enfants de *Radio-actif* ».

*

Par l'analyse de ses références musicales, le corpus du tunnel du Fango, permet de rendre intelligible comment s'articule local et global, mais aussi comment des microrégions distinctes connaissent les mêmes conflits à des années de distance. L'expérience musicale des rockers insulaires se situe actuellement dans l'angle mort d'une représentation de la société corse où « violence à l'histoire » (Fabiani, 2001), la musique se doit être automatiquement polyphonique ou porteuse de corsophonie. Si la jeunesse du corpus graffitique, produit d'une « délinquance lettrée » (Fraenkel, 1985), est un frein à sa prise en compte par les institutions chargées de patrimonialiser (Heinich, 2006), cela se combine ici à un phénomène d'assignation, une interprétation restrictive de ce qui est ou non la culture corse. « Les graffitis (qui) peuvent aussi être langage populaire [...] » (Séchet, 2005 : 228) sont ainsi « nettoyés au kärcher » dans un contexte particulier. L'analyse de l'intrication entre musique et patrimoine initiée par l'assistance au débat calvais de 2007 montre donc ici comment est occultée une part de l'identité culturelle de la société corse contemporaine. Une enquête socio-anthropologique concernant l'expérience musicale permettant de documenter puis d'analyser les relations dialectiques entretenues par le rock en Corse avec le *riacquistu* promet donc d'être fructueuse.

BIBLIOGRAPHIE

- ACQUAVIVA Jean-Claude, 2000, « Entretien », in Pierre Rocca, ed., *Faire et savoir-faire en Corse*, Ajaccio, DCL.
- ACQUAVIVA Jean-Claude, 21 septembre 2007, « Interview », *RCFM*.
- BECKER Howard Saul, 1985, *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- BENETOLLO Anne, 1999, *Rock et politique, Censure, opposition, intégration*, Paris, L'Harmattan.
- BERLIOZ France, novembre 2001, « Jeunes Corses, entre fierté et déprime », *Marie-Claire*, p. 316-320.
- BERNABEU-CASANOVA Emmanuel, mars-avril 2003, « Photographie », *Diplomatie magazine*, p. 45.
- BERTONCINI Pierre, 2001, *L'art du graffiti en Corse*, Ajaccio, La Marge.
- BERTONCINI Pierre, avril 2005, « Tag et habitat en Balagne (1995-2005) : le désir de la plage », Journées d'archéologie et d'histoire de Calvi, *Habitat, habitation et urbanisme en Corse et en Méditerranée*, Calvi. (Actes à paraître).
- BERTONCINI Pierre, juillet 2005, *Graffiti bombé et territoire corse (1973-2003)*, Thèse d'anthropologie, Université de Corse, Corte.
- BERTONCINI Pierre, 2007a, *Graffitis corses et muséologie méditerranéenne*, Rapport d'activité de stage post-doctoral, IDEMEC, MuCEM.
- BERTONCINI Pierre, mars-juin 2007b, « Comprendre les graffitis filmés », *Exposition Université de Corse*, Corte.
- BERTONCINI Pierre, juillet-septembre 2007c, « Mémoires militantes corses dans le Niolu », *Ethnologie française*, p. 423-432.
- BERTONCINI Pierre, 2007d, « Les graffitis filmés, un patrimoine ? Plaidoyer pour la patrimonialisation des graffitis corses », in Fourcade Marie-Blanche, ed., *Patrimoine et patrimonialisation, Entre le matériel et l'immatériel*, Québec, Presses universitaires de Laval, p. 160-184.
- BIANCARELLI Marcu, 2000, *U prighjuneri*, Ajaccio, Albiana.
- BOUVIER Pierre, 1995, *Socio-Anthropologie du contemporain*, Paris, Galilée.
- BOUVIER Pierre, 2005, *Le lien social*, Paris, Gallimard.
- BUSCATTO Marie, 2006, « Les carrières amatrices à la lumière de l'ethnographie de très longue durée », in Perrenoud Marc, ed., *Terrains de la musique*, Paris, L'Harmattan, p. 205-223.
- CALOGIROU Claire, 2004, « Musée de société : art du graff et patrimonialisation », in Collectif, *Patrimoine, tags et graffs dans la ville*, actes des rencontres de Bordeaux, Bordeaux, CRDP d'Aquitaine, p. 191-201.
- CHEYRONNAUD Jacques, 2007, « L'ethnomusicologie de la France... à quoi ça sert ? Sur une activité institutionnelle de conservation et de classement », *Ethnographique.org*, 12.
- COLLECTIF, 1986, *L'automne des étudiants, 17 novembre-10 décembre 1986*, Paris, Solar-Sygma.
- COLLECTIF, 2003, *Rencontre d'Averroes, comprendre la violence et surmonter la haine en Méditerranée*, Marseille, Parenthèses.
- Corse Matin*, 1986, 02, 05, 06 et 10 décembre.
- Cuntrasti*, 1987, « Éditorial », octobre.
- DE ZERBI Ghjermana, 1981, *Cantu Nustrale*, Scola corsa-Accademia de i vagabondi, Altone.

- DE ZERBI Ghjermana, Diani François, 1992, *Cantu corsu*, Ajaccio, Éditions Cynros et Méditerranée.
- DIRECTION DES AFFAIRES CULTURELLES, octobre 2005, *Orientation pour l'action culturelle de la CTC*, rapport du président du Conseil exécutif de Corse.
- DRESSLER-HOLOHAN Wanda, janvier-juin 1987, «Mouvement social», *Peuples méditerranéens*, Corse, l'île paradoxale, p. 331-337.
- DUBET François, 1991, *Les lycéens*, Paris, Seuil.
- ETTORI Fernand, 1990, «Le chant corse au musée?», in Francis Pomponi, ed., *Le Mémorial des Corses*, tome V, Marseille, Les éditions méditerranéennes du Prado, p. 342-343.
- ETTORI Fernand, 1990, «Écrire en français», in Francis Pomponi, ed., *Le Mémorial des Corses*, tome V, Marseille, Les éditions méditerranéennes du Prado, p. 345-348.
- FABIANI Jean-Louis, 1994, «L'inversion des stigmates», *Sud et îles méditerranéennes, de l'assistance à l'initiative*, Corte, Presses universitaires de Corse, p. 393-398.
- FABIANI Jean-Louis, juillet-août 2001, «La Corse ou les servitudes de l'authenticité», *Études*, tome 395, p. 27-40.
- FRAENKEL Béatrice, 1985, «La délinquance lettrée des graffiteurs de New York», *Tribu*, 10, p. 15-23.
- FRC, 1971, *Main basse sur une île*, Paris, Jérôme Martineau.
- GABRIELLI Jean-Luc, juin 1987, «Université: l'aventure ambiguë», *Kyrn*, p. 13.
- GATTACECA Patricia, 1983-1984, *La production discographique corse de 1973 à 1983*, DEA d'études corses, Université de Corse.
- GIREL Sylvie, 2003, *La scène marseillaise artistique des années 90*, Paris, L'Harmattan.
- GIROLAMI Jean-Pierre, 2006, *José Lorenzi insulaire*, Paris, Critères évolutions.
- GOFFRE Annie, 1997, «Les collections d'enregistrements sonores», *100 ans de collectes en Corse*, Corte, Musée de la Corse, p. 123-146.
- GOLDSTEIN Joël, PERROTTA Alexandre, 1992, *Let's move, let's tag! Ou la rage du spray*, Genève, Les idioticons IES.
- GRENET Sylvie, juin 2006, «Problématiques et enjeux du patrimoine culturel immatériel au Ministère de la culture», Centre de musiques traditionnelles corses, *Patrimoine culturel immatériel et transmission: La polyphonie corse traditionnelle peut-elle disparaître?*, Ajaccio.
- GUELFUCCI Petru, 1991, *Corsica*, Olivi Music.
- GUELFUCCI Petru, 2007, «Atelier la démarche globale, quelle implication des communautés?» Journée d'étude *Le patrimoine culturel immatériel de l'Europe: Inventer son inventaire*, Institut national du patrimoine, Paris.
- GUÉRIN Daniel, 1973, *L'anarchisme*, Paris, Gallimard.
- GUIBERT Gérôme, 2003, «Chantez vous en français ou en anglais? Le choix de la langue dans le rock en France», *Copyright!*, vol. 2, p. 83-91.
- GUILLONET Marie-Hélène, 1998, «Chercheur de patrimoine en Haute-Provence, une passion et ses enjeux», in Christian Bromberger, ed., *Passions ordinaires*, Paris, Bayard éditions, p. 140-161.
- GWIAZDZINSKI Luc, 2005, *La nuit, dernière frontière de la ville*, Paris, L'aube.
- HAMON Hervé, ROTMAN Patrick, GÉNÉRATION, 1988, *Les années de poudre*, Paris, Seuil.
- HEIN Fabien, 2006, *Le monde du Rock, ethnographie du réel*, Irma Éditions-Mélanie Sèteun.

- HEIN Fabien, septembre 2006, « Ethnographie des activités artistiques et culturelles, le monde du rock comme terrain d'un renouvellement épistémologique », Colloque *Ethnographies du travail artistique*, Laboratoire Georges Friedman-Paris 1.
- HEINICH Nathalie, 2005, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HEINICH Nathalie, octobre 2006, « Esthétique, territorialité et typicité: les critères de patrimonialisation dans le travail de l'inventaire », Dixièmes rencontres internationales de sociologie de l'art, *Arts et territoires*, Marseille, Centre de la Vieille Charité.
- I CANTELLI, 2005, *Cunniscenza di u corpu umanu*.
- I CHJAMI AGHJALESI, 1991, *Paghjella d'Ascu*, Ricordu,
- I CULIOLI, 1997, *Dictionnaire Français -corse, corsu-francese*, Ajaccio, DCL.
- I MUVRINI, 1993, *Anu lasciatu*, EMI.
- Kyrn*, 1990, 29 décembre 1989-4 janvier 1990, p. 91.
- LABRO Philippe, 1971, *Sans mobile apparent*.
- L'ARCUSGI, 1993, *Sò elli*, Ricordu.
- LARRABURU Colette, ETCHEVERRY-AÏNCHART Peio, 2001, *Euskal rock'n'roll, histoire du rock basque*, Biarritz, Atlantica.
- LEFÈVRE Marianne, 2000, *Géopolitique de la Corse, Le modèle républicain en question*, Paris, L'Harmattan.
- LENCLUD Gérard, octobre 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, 9, p. 110-123
- MANFREDONIA Gaetano, 1999, « La culture politique libertaire », in Serge Bernstein, ed., *Les cultures politiques en France*, Paris, Seuil, p. 259-302.
- MARCHETTI Pascal, 2001, *L'usu corsu*, Bastia, Stamperia Sammarcelli.
- MIGNON Patrick, 1991, « Introduction », in Patrick Mignon, Antoine Hennion, eds, *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, p. 3-9.
- MIGNON Patrick, 1991, « Paris/Givros: le rock local », in Patrick Mignon, Antoine Hennion, eds, *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, p. 197-217.
- MORIN Edgar, 1967, *La métamorphose de Plozevet, commune de France*, Fayard.
- NEVEU Éric, 1991, « Won't get fooled again? Pop musique et idéologie de la génération abusée », in Patrick Mignon, Antoine Hennion, eds, *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, p. 41-65.
- PASQUIER Dominique, ed., 2005, *Cultures lycéennes, la dictature de la majorité*, Paris, Autrement.
- PATRICK Louis, PRINAZ Laurent, 1990, *Skinheads, taggers, Zulus and co*, Paris, La Table ronde.
- PAZZONI Bernardu, 1997, « Félix Quilici et les premiers responsables de collectes et enregistrements sonores », *100 ans de collectes en Corse*, Corte, Musée de la Corse, p. 158-161.
- PÉCHU Cécile, 2002, « Le Rock alternatif », in Xavier Crettiez, Isabelle Sommier, eds, *La France rebelle*, Paris, Michalon, p. 491-497.
- PETERSON Richard A, 1991, « Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissance du rock », in Patrick Mignon, Antoine Hennion, eds, *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, p. 9-41.
- PIZZORNI ITIÉ Florence, 1997, « La collection d'objets apporte-t-elle réponses aux questions de l'ethnographie corse? » *100 ans de collectes en Corse*, Corte, Musée de la Corse, p. 163-169.
- POGGIOLI Jackye, 1999, « Médias, le grand chambardement », *Mémorial des Corses*, tome VII, Ajaccio, Albiana, p. 175-197.

PROSPERI Rosa Maria, 1986, *Approche ethnologique et événementielle du phénomène des groupes culturels en Corse de 1970 à 1986*, DEA d'études Corses, Université de Corse.

RAFFIN Patrice, octobre 2006, « Pour une approche complexe de l'inscription urbaine de l'action artistique et de ses productions esthétiques », Dixièmes rencontres internationales de sociologie de l'art, *Arts et territoires*, Marseille, Centre de la Vieille Charité.

RAVIS GIORDANI Georges, 1990, « La "casa" et la "piazza", ou la leçon de Grossu Minutu », *Terrain*, 15, p. 41-48.

RÉMOND René, 1988, *Notre siècle*, Paris, Fayard.

RINALDI Angelo, 1971, *La maison des Atlantes*, Paris, Gallimard,

SALINI Dominique, 1996, *Musiques traditionnelles de Corse*, Ajaccio, A Messaghjera/Squadra di u Finusellu.

SAUMADE Frédéric, 1998, « Le rock, ou comment se formalise une passion », in Christian Bromberger, ed., *Passions ordinaires*, Paris, Bayard éditions, p. 309-331.

SÉCHET Raymonde, 2005, « Le populaire et la saleté: de l'hygiénisme au nettoyage au kärcher », in Thierry Bulot, Vincent Veschambre, eds, *Mots, Traces et marques, Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, L'Harmattan, p. 205-229.

TAVERNIER Bertrand, 1973, *L'horloger de Saint Paul*.

TEILLET Philippe, 1991, « Une politique culturelle du rock? », in Patrick Mignon, Antoine Hennion, eds, *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, p. 217-247.

THIERS Ghjacumu, 1993, « Une histoire de "Canta" », in Collectif, *Canta u populu corsu*, Ajaccio, Albiana, p. 29-113.

THIERS Ghjacumu, 2006, « Littérature française, entre l'oral et l'écrit, la Corse littéraire aux 19^e et 20^e siècles », in Serpentinini Antoine-Laurent, ed., *Dictionnaire historique de la Corse*, Ajaccio, Albiana, p. 560.

TORNATORE Jean-Louis, 2004, « La difficile politisation du patrimoine ethnologique », *Terrain*, 42, p. 149-160.

TOUCHÉ Marc, 2001, « Les guitar heroes, nouveaux héros populaires », *Catalogue de l'exposition Héros populaires*, Paris, MNATP, p. 152-159.

TROGER Vincent, mars 2003, « La fin du collège unique? », *Sciences humaines*, p. 18.

TURCHINI Ghjiseppu, 1993, « L'esthétique de "Canta" », in Collectif, *Canta u populu corsu*, Ajaccio, Albiana, p. 190-221.

TURCHINI Ghjiseppu, 1999, « Vinti anni di creazione, da u leghjittimu à l'universale », *Mémorial des Corses*, tome VII, Ajaccio, Albiana, p. 333-350.

VULBEAU Alain, 1992, *Du tag au tag*, Paris, EPI/Desclée de Brouwer.

www.l-invitu.net/svegliu

www.alta.frequenza.com, juin 2006, Interview des Cantelli.

ZENEIDI Djemila, 2005, « Marqueurs et mémoires de squats en Europe », in Thierry Bulot, Vincent Veschambre, eds, *Mots, Traces et marques, Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, L'Harmattan, Paris, p. 189-204.

Patrimonialisation architecturale et musicale à l'abbaye d'Ambronay

AU-DELÀ D'UN ENJEU PUREMENT INTELLECTUEL, l'articulation de la notion de patrimoine et d'une problématique liée à des pratiques musicales peut représenter un certain nombre d'enjeux pragmatiques et projectuels extrêmement contemporains, et, sans prétendre à une ontologie du rapport entre musique et patrimoine, il me semble pertinent de vous présenter ici ce couple de notions telles qu'elles interviennent dans le cadre d'une réflexion tierce, en ce qui nous concerne présentement, architecturale.

C'est donc dans le cadre d'une telle démarche, concernant l'existence historique et contemporaine de l'abbaye d'Ambronay, que se posent un certain nombre de questions à la fois patrimoniales et musicales, quant à l'architecture du lieu et aux usages qui y prennent place¹.

Si l'on peut penser comme dialectiques les enjeux de la patrimonialisation et ceux liés à la contemporanéité d'un lieu et des pratiques qui l'habitent, nous verrons que cette relation conflictuelle n'est pas si antinomique que cela : la survivance du patrimoine d'Ambronay est aujourd'hui largement soutenue par une utilisation effective d'un maximum d'édifices, par une implication de la vie sociale dans ces murs qui dépasse les simples visites « antiquaires », pour reprendre la terminologie nietzschéenne ; en un sens, l'appropriation permet la conservation. Aux valeurs premières attachées à l'idée de patrimoine telle que nous la connaissons depuis la Révolution Française, valeurs scientifiques, pédagogiques, artistiques (Choay, 1992 : 91-92), s'ajoute aujourd'hui un ancrage économique et socioculturel que l'abbaye n'avait plus connu depuis le départ, en 1790, de la communauté bénédictine qui, pendant près de mille ans, en avait été l'unique habitante.

L'abbaye « palimpseste »

Les origines de l'abbaye remontent au IX^e siècle ; bien que cette implantation soit supposée plus ancienne, l'histoire, à proprement parler, du lieu remonte à la fondation d'une communauté bénédictine par Saint Barnard aux environs de l'an 800 (Naviglio, 2003). L'édification des différentes bâtisses que nous connaissons aujourd'hui s'étale environ jusqu'au XV^e siècle. En 1632, un incendie ravagea une grande partie d'Ambronay et de l'abbaye, à la suite de quoi de grands travaux

* Architecte d.p.l.g., doctorant « Musique, Histoire, Société » à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, sous la direction de Denis Laborde et Catherine Maumi.

1. Cette communication présente une recherche actuellement en cours, commandée par le Centre Culturel de l'Abbaye d'Ambronay et développée conjointement par le laboratoire Métiers de l'Histoire de l'Architecture (MHA) à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble et le Laboratoire d'Anthropologie des Institutions et des Organisations Sociales à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

de restauration furent entrepris par les mauristes à la fin du xvii^e siècle (Poncet, 1980 : 84). Depuis, des transformations plus localisées, mais tout aussi constantes, font encore aujourd'hui de la morphologie de l'abbaye une matérialité évolutive, sans cesse repensée, en fonction d'usages et de pratiques qui eux aussi évoluent dans le temps. Chaque extension, chaque remaniement spatial appartient à un contexte social, politique, culturel et culturel particulier (Denauzeau, 2006), localisé dans le temps et donc, lui aussi, en évolution. Ainsi, les pierres de l'abbaye deviennent indéniablement des témoins, parfois irremplaçables, de l'histoire du lieu.

Notre première tâche, dans cette recherche, est d'écrire l'histoire de l'occupation du lieu depuis qu'il n'est plus abbaye au sens strict du terme. En effet, la plupart des ouvrages traitant de son histoire ne prennent pas cette vie, cette « survie », en compte, et closent leur analyse aux lendemains de la Révolution française.

Ce faisant, nous considérons l'abbaye non pas tant comme un vestige figé d'un passé inexorablement révolu, mais bien plus dans son rapport dynamique à une succession d'actualités, pendant lesquelles se sont exprimés différents besoins, nécessités ou aspirations, et dont l'existence et l'utilisation contemporaines sont le prolongement direct. Et c'est bien au regard de cette histoire moderne que l'enjeu d'une patrimonialisation qui serait plus qu'une simple momification du lieu à un instant « t », apparaît clairement.

Parmi ces actualités successives, les années 1793-1794, dites de la Terreur, seront celles de l'idéologie au pouvoir, avec des conséquences directes sur l'architecture de l'abbaye d'Ambronay, notamment lorsqu'en 1794, décision sera prise de démolir le clocher au nom du principe d'égalité prôné par le Directoire de l'Ain (Poncet, 1980 : 124) : une couverture plus « modeste » sera construite pour préserver l'édifice (A.D., 10L109²), néanmoins, la morphologie du lieu en sort profondément affectée, et son avenir assombri. En exposant les maçonneries aux intempéries, la démolition de la flèche du clocher met quasi instantanément en péril la structure générale de l'église et c'est peut-être la violence de cet événement qui déclenche une prise de conscience collective, institutionnelle et civile que l'architecture n'est pas si éternelle que cela, annonçant en quelque sorte l'ensemble du processus de patrimonialisation à venir. Ainsi, le clocher sera-t-il reconstruit en 1843, inaugurant une série d'opérations visant à rendre à l'abbaye son « intégrité » architecturale, série à laquelle appartiennent encore, dans une relative mesure, les rénovations programmées ou en cours aujourd'hui.

Deux tendances peuvent à partir de là être identifiées, toutes deux participant au processus de patrimonialisation au cœur duquel se situe l'abbaye. Le premier, visant à la conservation, à la protection de l'édifice, mènera au classement aux Monuments Historiques ; le second est informel, spontané, et s'incarne dans les différents usages qui investiront les espaces de l'abbaye, en en faisant l'objet d'une appropriation active à l'échelle communale et départementale. C'est sur cette patrimonialisation par l'appropriation, par l'usage, par le « réemploi » (Choay, 1992 : 170) que nous nous penchons tout d'abord.

Une abbaye à l'abandon ?

Désirs de lieux à Ambronay depuis l'époque révolutionnaire

Jusqu'à la Révolution française, culte paroissial et culte abbatial ont coexisté de manière distincte à Ambronay, le premier prenant place dans l'église St Nicolas, qui n'existe plus aujourd'hui. Très vite, à la suite du départ des bénédictins, le culte paroissial a pris possession de l'église abbatiale, alors inutilisée ; l'église St Nicolas, peu à peu totalement abandonnée, se dégradera progressivement jusqu'à sa démolition achevée en 1806 (Poncet, 1980 : 123). Il est bien connu que les

2. Deux bases d'archives ont été consultées dans le cadre de cette étude, les Archives Départementales de l'Ain (A.D.) à Bourg-en-Bresse, et les Archives Communales d'Ambronay (A.C.).

édifices abandonnés, surtout ceux en pierre, se reconvertissent généralement très vite en carrière... (Choay, 1992 : 30).

Une partie des autres édifices de l'abbaye sera récupérée par la commune, qui y installera notamment une salle de discipline. On sait, par la publication du journal d'un des prisonniers de la prison d'Ambronay, le citoyen Debost, qu'elle sera en service pendant la Terreur à partir de 1793 (Debost, 1932). Une telle utilisation des lieux a nécessairement un impact sur leur architecture. Ainsi, pendant cette période, c'est en particulier l'ensemble des circulations à l'intérieur de l'abbaye qui sera repensé : à la multitude des cheminements prévus pour le déplacement des frères s'est substituée alors la stricte réponse coercitive aux besoins minimum des prisonniers, de nombreuses portes ont été murées, un escalier de fortune a été aménagé au cœur du cloître ; c'est probablement à cette période que les fenestragés gothiques ont été détruits, puis les ouvertures entre la galerie inférieure du cloître et le jardin ont été murées et équipées de petites fenêtres (Poncet, 1980 : 114-116). En moyenne, une soixantaine de détenus étaient privés de liberté dans ces murs (A.D., 10L103). Il est aisé d'envisager ce qui a poussé les autorités locales à convertir l'abbaye en lieu de détention, l'isolement de l'intérieur vis-à-vis de l'extérieur impliquant un certain nombre de données spatiales communes aux deux utilisations du lieu. Notamment, des représentations de l'abbaye d'Ambronay au XVII^e siècle montrent l'existence d'un mur de clôture ceinturant l'ensemble des bâtiments conventuels ainsi qu'un certain nombre d'espaces extérieurs. Aujourd'hui ces murs n'existent que par certaines « subsistances » et l'abbaye entretient un rapport tout autre avec le reste de la commune ; l'enjeu d'une démarche patrimoniale est alors de se demander sous quelle forme cette mémoire peut s'exprimer dans l'espace, se donner à voir et à parcourir.

En 1825, un extrait du registre du conseil municipal d'Ambronay stipule l'installation d'un hospice dans des bâtiments conventuels (A.C., 3Q1). Aux chambres prévues pour accueillir les malades qui ne peuvent payer des soins à domicile, s'ajoutent une chapelle et une salle d'étude, ainsi qu'une école pour filles prévoyant en sus le logement des religieuses chargées de leur éducation. Puis, à partir de 1839, c'est le Bureau de Bienfaisance de la commune (l'ancêtre des bureaux d'aide sociale) qui occupera deux ailes contiguës au cloître, et mettra en location des appartements pour des familles d'Ambronay (A.C., 1Q10).

L'aménagement est à chaque fois remanié, mais sans qu'il ne soit considéré de manière globale par une autorité locale quelconque ; les habitants sont libres de transformer leurs espaces de vie à leur gré, à condition qu'ils soient en mesure, si le bailleur en fait la demande, de le rendre dans l'état initial (A.C., 1Q12). On comprend aisément qu'il puisse donc s'opérer, à l'échelle de l'architecture intérieure des différents bâtiments conventuels, des modifications des espaces échappant à toute réflexion d'ensemble, à toute édification institutionnelle d'une mémoire des lieux. Les usages domestiques, par exemple, rompent avec l'égalitarisme de la vie des bénédictins : des appartements répartis sur plusieurs niveaux sont loués, à la différence de la vie en communauté où chaque frère habitait une cellule de plain-pied et identique à celle de ses congénères. Outre les cloisons séparatives qui ont été déplacées pour élaborer une nouvelle hiérarchie des espaces domestiques, les revêtements, les couleurs des murs, ainsi que les vasques ou autres équipements encore en place aujourd'hui révèlent l'individualisation des modes de vie des habitants de l'abbaye.

On comprend alors aussi que les murs qui séparaient de manière radicale l'abbaye du village n'avaient plus de raison d'être, non seulement au regard des occupations nouvelles, mais également dans le contexte plus général de la pacification entre la Savoie et l'Ain à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle (l'abbaye servait jusqu'alors de place forte dans un climat frontalier plus tendu, dont témoignent aujourd'hui les tours construites au XIII^e siècle par le Duc de Savoie). On ne sait pas en quelle année ils ont été démolis, mais ce que nous pouvons avancer, c'est que l'appropriation, le réemploi de l'ancien couvent correspond à une ouverture de ses espaces sur la ville autour ; l'abbaye se définit de moins de moins comme une entité autarcique coupée du monde. Un plan

cadastral de la fin des années soixante-dix nous montre le rapport nouveau existant alors entre l'abbaye et le reste du village, les murs ont disparu et des constructions apparaissent, phagocytant les anciens jardins transformés en autant de rues, ruelles, places... Peu à peu, les bâtisses de l'abbaye se fondent dans le tissu urbain.

La patrimonialisation de l'abbaye par son classement aux Monuments Historiques

Ce n'est qu'à partir de 1887 que s'affirme de manière institutionnelle la volonté locale de préserver, de conserver l'abbaye, en particulier en raison de ses qualités architecturales. L'église sera classée dès 1889, le cloître en 1905, et le reste des bâtiments conventuels sera inscrit à l'Inventaire Supplémentaires des Monuments Historiques entre 1960 et 1992. La volonté d'engager les démarches pour le classement aux Monuments Historiques de ces édifices, outre qu'elle s'inscrit dans la démarche historiographique et artistique propre à la patrimonialisation architecturale, est la conséquence directe des difficultés de la commune pour entretenir *a minima* l'intégrité, en particulier structurelle, de l'abbaye. La reconstruction du clocher en 1843 est la marque d'une volonté locale préexistante de restaurer l'héritage architectural de la commune, le classement – et donc l'implication d'instances régionales et nationales dans ce processus – apparaît comme un moyen de pourvoir à son entretien sans handicaper d'autres projets communaux de l'époque, notamment concernant l'abduction d'eau.

Une des conséquences du départ des bénédictins et de la confiscation de leurs biens a été, nous l'avons vu, le démembrement quasi immédiat de l'abbaye et l'atomisation des usages y prenant place : l'utilisation de l'église pour le culte paroissial, l'utilisation par la commune de certains bâtiments conventuels, puis la revente, entre 1791 et 1798, à des propriétaires privés, des espaces inutilisés ou réquisitionnés (Poncet, 1980 : 120) auront comme conséquence directe de briser l'unité d'usage et de population des lieux, ce qui aura des conséquences non négligeables sur le processus de patrimonialisation qui s'étendra sur quasiment quatre-vingt-dix ans. Ainsi, le cloître, pourtant remarquable du point de vue de son architecture, ne pourra être classé qu'au début du xx^e siècle, après le rachat laborieux, soit par la commune soit par le département, des espaces privés (A.D., 43T13).

Conservation et restauration prennent alors un sens commun dans la stratégie de patrimonialisation adoptée à Ambronay, tant les mutations, voire les dégâts occasionnés par les différents usages apparaissent crûment à ceux qui souhaitent protéger une certaine intégrité du lieu : la patrimonialisation n'a plus alors comme unique vocation d'entretenir les édifices, elle se donne comme mission leur remembrement, la reconstruction de ce que l'histoire, en particulier celle des occupations « profanes » du lieu, a détruit ou recouvert, à la recherche d'un « originel » (Hamonière, 1994 : 9, 23). Toute la question est de savoir à quel « originel » cette réflexion se rapporte : fondation de l'abbaye, xiii^e siècle, réforme mauriste, époque pré révolutionnaire, xix^e siècle ? Il s'agit là d'une question piègeuse car l'abbaye est aujourd'hui donnée à voir comme un « palimpseste », une stratification d'interventions, de modifications de l'espace, de mutilations ou d'« améliorations », et chercher à définir cet « originel » relève peut être davantage du fantasme que d'une réflexion architecturale et historique. Preuves de cette stratification, la découverte de peintures anciennes lors du dégagement des maçonneries dans le cloître dans les années 1920 (A.D., 43T13), ou encore, çà et là, les graffitis d'une garnison des forces aériennes libres datant de la seconde guerre mondiale, une rosace gravée par un maître maçon, découverte lors de la dépose d'un doublage en plâtre, l'empreinte d'une aile ou d'un apprentis depuis disparu : autant de traces qui, dans la pensée patrimoniale, prennent un sens nouveau et alimentent la réflexion. Ainsi la rénovation actuelle des édifices conventuels qui sont parvenus jusqu'à nous interroge-t-elle la valeur de ces traces, face à une pression double,

l'une correspondant à la volonté de reconstruire un passé, l'autre de répondre aux contraintes contemporaines en termes d'usages normalisés. Cette valeur accordée aux traces, à des fragments de vie accrochés aux pierres de l'abbaye nous incite à ne pas dissocier la constitution d'une mémoire architecturale avec la construction d'une mémoire « habitante » identitaire.

À la recherche d'une identité: la musique à Ambronay

L'histoire morcelée du lieu peut expliquer l'existence actuelle du patrimoine d'Ambronay et les dynamiques fondamentales qui l'animent aujourd'hui. Parce que cette multiplicité d'occupations ponctuelles n'a jamais permis une démarche de valorisation globale de l'abbaye, la conservation du bâti a été fragmentaire, longtemps limitée à des travaux de première urgence en série, sans ordre ni pensée prospective (généralement des travaux de charpente, c'est-à-dire la partie la plus sensible de l'édifice); c'est en réaction à cette histoire émiettée que peut se comprendre la volonté actuelle de considérer le site dans son intégralité. Le classement, durant la seconde moitié du xx^e siècle, de l'intégralité des espaces de l'abbaye puis la création d'un festival de musique ancienne en 1980 et celle d'un Centre Culturel de Rencontres en 2003 témoignent d'une véritable dynamique de projet par laquelle peut exister un nouvel équilibre entre « conserver », « restaurer » et « habiter », entre « mémoire » et « prospective », entre patrimoine architectural et culturel: « pour « redonner vie » à l'abbaye, il faut établir une cohésion entre les pratiques actuelles et l'imaginaire qu'elle véhicule » (Denauzeau, 2006 : 11).

Les pratiques musicales qui existent aujourd'hui au sein de l'abbaye d'Ambronay sont multiples, néanmoins elles ont toutes en commun d'interroger tant la tradition que la modernité de cette rencontre entre un lieu et un répertoire. Le festival a été créé par une association constituée autour d'un groupe d'amis – dont le directeur actuel Alain Brunet – concernés par le devenir de l'abbaye et par la résurgence des répertoires de musique ancienne; les premiers concerts dans l'abbatiale eurent lieu dans les années 1960-1970, l'association « Art et Musique », à partir de 1980, prolongera et pérennisera ces événements; en 2007 s'est déroulée la vingt-huitième édition du festival, qui, en plus de l'église abbatiale, implique aujourd'hui la quasi-totalité des édifices conventuels ainsi que certains espaces extérieurs, non seulement pour d'autres pratiques musicales, mais aussi pour répondre à un certain nombre de contraintes connexes (technique, restauration, information, loges et locaux de répétition...). Le reste de l'année, des « master class » réunissent autour de quelques musiciens professionnels des étudiants en musique pendant une semaine pour découvrir, répéter puis éventuellement présenter un petit répertoire d'œuvres éclairant une pensée, une période particulière de la musique sacrée ou baroque; enfin, l'« académie baroque européenne », projet d'insertion professionnelle de jeunes interprètes du répertoire de musique ancienne, et, plus largement, l'accueil de publics scolaires, participent de cette valorisation par transmission du patrimoine des musiques anciennes. Ambronay est également devenu un label discographique, diffusant certains concerts programmés pendant le festival, enregistrés dans l'abbatiale.

Ces pratiques interpellent la mémoire musicale des lieux à plusieurs niveaux: mémoire des liturgies et des événements passés, mais aussi mémoire de l'ambiance, du « génie » dirait Norberg Schulz, notamment l'identité sonore, du lieu. Non pas tant que les grands concerts puissent faire revivre le faste, l'ambiance qui pouvait accompagner la visite d'une haute autorité ecclésiastique, les master class et les résidences de création surtout se nourrissent du calme, du silence de l'environnement architectural de l'abbaye. Coupés du monde, étudiants comme professeurs peuvent échapper, quelques rares instants, à leur environnement quotidien, et s'« immerger » en quelque sorte, dans l'époque ou dans l'ailleurs qu'ils font alors revivre.

Les musiciens invités à Ambronay, que ce soit pour le festival ou pour les master class, s'attachent à penser la musique ancienne dans une « authenticité » contemporaine, rejoignant ainsi les

positions défendues par un certain nombre d'interprètes ou de musicologues depuis les années 1970 (Alexandre, 1993 : 18); l'emploi des instruments traditionnels est volontairement mis en avant, les pièces étudiées sont abordées dans leur contexte, par la culture qui les a vues naître au moins autant qu'à travers notre propre contemporanéité. Ainsi, par exemple lors d'une master class qui s'est déroulée en août 2007, plusieurs œuvres musicales de la période révolutionnaire ont été proposées, sur lesquelles ont été surimposées des lectures, par des acteurs, de textes d'archives de la même période, notamment des discours tenus à l'assemblée ou encore quelques fragments d'œuvres littéraires. Il y a donc à la fois une approche quasi archéologique de la partition ou de l'archive qui a traversé les siècles, l'effort « épigraphique » de lecture des partitions et des textes anciens, puis leur confrontation, leur mise en relation dans une œuvre nouvelle, contemporaine. Le patrimoine musical s'affirme donc tant comme restauration, restitution que comme création.

La « réverbération » des lieux : quelle modernité ?

Une autre modernité est alors mise en question, partie prenante à la fois de l'architecture de l'abbaye et de la culture musicale dont elle témoigne, et qui implique directement la qualité acoustique de l'église³. Car, si cette acoustique bien particulière, avec ses longs temps de réverbération apprivoisés par l'expérience des concerts, a certainement à voir avec le succès du festival et de sa programmation, il devient primordial de la considérer comme un élément premier dans la pensée de nouveaux espaces de musique dans les autres parties de l'abbaye.

Cette réverbération est elle-même une part du patrimoine, à la fois architectural et musical, de l'abbaye. Si cette acoustique, telle qu'elle peut être perçue aujourd'hui, est certainement différente de ce qu'elle a pu être autrefois, elle n'en est pas moins une trace d'un certain rapport au texte et à la perception spatiale liée à la liturgie du culte catholique, y compris dans sa dimension musicale. En elle, les paroles sacrées sont enveloppées dans un registre harmonique dépendant directement de l'architecture du lieu, de l'ampleur de ses voûtes, de ses matières aux murs, au sol et au plafond, puis de son occupation plus conjecturale, évoluant suivant les liturgies, les publics, le mobilier, etc. En elle se donne à entendre le passage entre parole et monodie, puis entre monodie et polyphonie. Ne pas la considérer serait renier une part de ce qui a fait l'identité du lieu à travers les siècles – vouloir la recréer dans toute son authenticité paraît utopique; une fois de plus, il y a un juste équilibre entre « enseignements » du passé et aspirations contemporaines à trouver. L'occupation de l'église pendant le festival, la présence pendant les concerts de plusieurs centaines de personnes dans l'audience, modifie de manière sensible l'acoustique, ce qui élargit les possibilités en termes de répertoire; un travail quant à l'historicité de la réverbération, révélant ses diverses formes et existences, nous apprendrait certainement beaucoup non seulement sur l'histoire du lieu en lui-même, mais également, de manière plus générale, sur la formation de pratiques musicales particulières, depuis le plain-chant jusqu'aux musiques contemporaines. Cela, nous pouvons le rapporter à la pluralité, dans l'histoire liturgique, des aménagements de l'espace intérieur de l'église, la disposition des chœurs, l'utilisation de mobilier (tentures) comme la variation de l'audience – en particulier dans le cadre du culte paroissial – ayant indéniablement un impact sur la qualité acoustique du lieu; aujourd'hui, outre la liturgie, les pratiques musicales issues directement ou indirectement de l'existence du Festival sont à considérer. Il y a là certainement des pistes prometteuses, en termes de recherche et d'expérimentations, que ce soit pour affiner la connaissance historique ou pour penser les pratiques musicales actuelles ou à venir dans un tel espace.

3. Nous renvoyons ici à la communication de Josée Laplace, « L'espace sonore de l'église comme patrimoine: le cas des églises montréalaises », en ligne ici-même.

Cela nous permet également de considérer autrement certains espaces de l'abbaye qui possèdent une acoustique réverbérante, évoquant celle de l'église, mais dans un rapport spatial et rituel complètement différent. Plusieurs espaces voûtés, bien que de dimensions réduites aux vues des dimensions de l'église, offrent une acoustique très réverbérante, mais ils demeurent pour l'instant largement sous exploités. En effet, ce type d'acoustique, très particulière, ne se prête pas à toutes les pratiques musicales ni à tous les répertoires (Forsyth, 1985); les temps de répétition, par exemple pendant les master class, nécessitent une acoustique plus sèche, plus nette, afin que les défauts d'exécution, d'interprétation ne soient pas masqués, afin que chaque partie de l'orchestre puisse être distinctement entendue, afin que le chef puisse être clairement entendu et compris; en termes de répertoire, les œuvres les plus véloces, les plus précises souffrent également d'un tel environnement sonore. En revanche ces espaces sont, à l'instar de l'abbatiale, des lieux privilégiés de l'expérimentation et de la perception de la nature ondulatoire du son et de la musique. Celle-ci y a la liberté de s'épandre, de remplir l'espace; il est intéressant de noter à ce titre que l'acoustique de l'église d'Ambronay se définit aujourd'hui autant par des qualificatifs spatiaux que par des données purement auditives⁴.

Au-delà des pratiques musicales initiées par la dynamique du festival, le lien privilégié entre réverbération architecturale et pratique musicale semble désormais lié à l'expérience des lieux pour eux-mêmes. Chaque colonne de la nef de l'abbatiale est aujourd'hui flanquée de haut-parleurs qui diffusent, à longueur de journée, de la musique enregistrée, comme si la résonance d'une musique faisait partie intégrante du lieu lui-même et devait, à ce titre, faire partie de l'expérience de toute personne, fidèle ou non, visitant l'église.

Nombreuses sont les musiques, issues de la tradition liturgique européenne ou provenant de cultures musicales plus lointaines, utilisant l'espace pour envelopper le corps percevant, nous avons déjà évoqué le plain-chant, mais cela pourrait concerner également par exemple tout un pan de la tradition musicale indienne, dont le «bourdon» ou tonalité continue est la colonne vertébrale. Ce lien entre la perception, l'espace et la composition musicale a aussi inspiré des personnalités de la musique du xx^e siècle, par exemple Stockhausen (dôme à l'exposition universelle d'Osaka) ou le couple Varèse/Xenakis (pavillon Philips à l'exposition universelle de Bruxelles). Bien que ces derniers impliquassent les technologies musicales naissant à leur époque, ils partageaient cette considération d'une musique emplissant l'espace, et dans lequel l'auditeur est immergé plus que confronté. Comprendre le patrimoine musical de l'abbaye d'Ambronay, et plus généralement l'héritage de la musique ancienne, est un moyen d'ouvrir la réflexion vers d'autres héritages musicaux, vers d'autres cultures; le patrimoine peut alors être considéré à la fois comme introspection et exploration, ouverture à l'ailleurs et aux possibles.

*

Qu'il s'agisse d'architecture ou de musique, la démarche de patrimonialisation engagée à Ambronay s'inscrit dans une interrogation constante du rapport entre œuvre et authenticité, interaction complexe entre pratiques contemporaines et devoir de mémoire. D'un point de vue architectural, les occupations actuelles imposent un certain nombre de transformations pour rendre viables des espaces qui n'ont jamais été pensés pour accueillir des bureaux, des locaux de répétition, d'enregistrement ou de concert. De même, l'appropriation des répertoires de la musique ancienne s'y affirme autant comme conservation que comme création. Il est donc question d'une

4. Une étude sur l'acoustique et la perception de la musique par les spectateurs est actuellement en cours. Cette recherche, menée par le Laboratoire d'Acoustique Musicale de l'Université de Jussieu, introduit dans des questionnaires des notions telles que l'«enveloppement» ou l'«intimité», prenant de plus en considération le positionnement des participants dans l'interprétation des résultats.

modernisation architecturale considérée nécessaire pour stimuler un imaginaire musical à même de faire revivre le passé. En réinscrivant la musique dans l'existence de l'abbaye, celle-ci redevient le lieu d'une sacralisation de l'espace; par la réciprocité entre patrimoine architectural et patrimoine musical, chacun contribuant à valoriser l'autre, se définit alors un « sacré » qui n'est plus lié à la pratique religieuse mais à la ritualisation de la perception mise en scène.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRE Ivan A., ed., 1993, *Guide de la musique ancienne et baroque*, Paris, Robert Laffont, introduction « Le printemps des anciens », p. 5-48.

BACHELARD Gaston, 1992 (1931), *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock.

CHOAY Françoise, 1992, *L'allégorie du Patrimoine*, Paris, Éd. du Seuil.

DEBOST Louis, 1932, *Une agonie de soixante-quinze jours, Journal inédit de Louis Debost, août 1793, avril 1794*, Paris, librairie académique Perrin, A.D. bib E51.

DENAUZEAU Laurent, 2006, *L'émotion improbable, ethnographie de la 26e édition du Festival d'Ambronay, Cahiers d'Ambronay, 2*, Ambronay éditions.

FORSYTH Michael, 1985, *Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the 17th Century to the Present Day*, Cambridge, MIT Press.

HAMONIERE Laurence, 1994, *L'abbaye Notre Dame d'Ambronay*, Association Paroissiale d'Ambronay.

NAVIGLIO Olivier, Architecte en Chef des Monuments Historiques, janvier 2003, *Ambronay, ancienne abbaye, étude préalable à la poursuite des restaurations de l'aile Sud*, DRAC Rhône Alpes, conservation régionale des Monuments Historiques.

PONCET Lucien, 1980, *L'abbaye d'Ambronay, 1 000 ans d'histoire*, Colmar, Éd. SAEP.

« On ne peut vivre à Paris sans opéra »

Pratiques musicales et pratiques patrimoniales à l'Opéra de Paris au siècle des Lumières

« *On ne peut vivre à Paris sans opéra. Il semble que ce soit une chose aussi nécessaire que du pain*¹. »

F AITE EN 1781, au lendemain du deuxième incendie de la salle de spectacles de l'Opéra de Paris, cette constatation du chroniqueur de la *Correspondance littéraire secrète* est loin d'être anodine. Non contente de révéler combien l'Opéra est un lieu familier aux Parisiens, tout du moins à une certaine partie d'entre eux, elle témoigne surtout du pouvoir de fascination qu'exerce l'Opéra dans l'imaginaire collectif, d'un double point de vue, musical et patrimonial. Le terme même d'« opéra » est, à cet égard, emblématique, puisqu'il désigne à la fois l'œuvre dramatique mise en musique et le lieu où cette œuvre est représentée : l'opéra est un rite social, durant lequel la musique est exécutée, pour être consommée par un public, dans un endroit qui lui est dédié.

Originellement conçue pour des spectacles de cour, la salle de l'Opéra de Paris est un endroit ancien que des remaniements menés depuis les dernières années du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e siècle n'ont guère amélioré. L'un des défauts majeurs de la salle du Palais-Royal est sa situation même, enclavée dans un ensemble architectural plus vaste et étouffée par les maisons voisines. L'étroitesse de la rue Saint-Honoré en complique en effet considérablement l'accès et gêne l'afflux des spectateurs au moment de la sortie du spectacle. À l'intérieur du théâtre, la circulation n'est pas plus aisée. La majeure partie de l'espace disponible est utilisée pour la scène et la salle, aux dépens des escaliers et des dégagements, ce qui représente un réel danger en cas d'incendie. La salle ne bénéficie pas non plus d'une aération convenable et l'air y est rendu irrespirable par la fumée des chandelles et la poussière. Surtout, sa structure même n'offre pas au spectateur la possibilité de voir ni d'entendre convenablement. Ce n'est pas tant sa taille qui est en cause, mais sa forme : inspiré des salles de jeu de paume, son plan est incompatible avec une acoustique et une visibilité correctes. Et pourtant, en dépit des critiques des architectes qui préconisent régulièrement de bâtir une nouvelle salle mieux adaptée aux spécificités du spectacle lyrique et de son auditoire, les pouvoirs publics se contentent d'en corriger les défauts les plus criants. C'est cet apparent déficit d'action qui nous intéresse ici : faut-il y voir le signe d'un désintérêt de l'État pour ce qui est alors le fleuron de la musique lyrique française ? Ou n'est-il pas plutôt la preuve que l'Opéra représente alors pour les hommes de l'époque des Lumières bien plus que des vieilles pierres, qu'il est investi par des valeurs culturelles et sociales extrêmement fortes ?

Dans le cadre de ce questionnement, deux aspects, l'un patrimonial, et l'autre musical, doivent être mis en lumière et en parallèle. Le premier est l'ampleur des réactions que les deux

1. *Correspondance littéraire secrète*, 15 août 1781.

incendies de la salle de spectacles de l'Opéra, en 1763 puis en 1781, suscitèrent. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de constater que dans ce cas précis les documents d'archives se font précis et détaillés, alors que, d'ordinaire, les données concernant l'histoire de l'Académie royale de musique dans les sources d'archives administratives à proprement parler sont fuyantes, instables et sujettes à caution. Et les sources imprimées ne manquent pas non plus de décrire avec force détails les incendies et leurs conséquences, avec un goût prononcé pour le pittoresque et l'anecdotique. Le second aspect est l'adhésion passionnée du public pour l'opéra, dont le comportement au cours du spectacle est un puissant révélateur. L'attitude des spectateurs, qui confondrait l'amateur d'opéra contemporain par son audace, en est la preuve manifeste et le témoignage de la capacité d'illusion ainsi que de l'extraordinaire aptitude du public à se laisser prendre au jeu.

Aspects patrimoniaux

Le 6 avril 1763, à onze heures du matin, les Parisiens purent observer une grande colonne noire de fumée qui s'échappait au-dessus de l'aile droite du Palais-Royal. Le feu s'était apparemment déclaré vers les huit heures du matin dans une salle vide pour cause de semaine sainte et de festivités pascales. Comme l'eau manquait, il s'était propagé très vite et avait réduit la salle de spectacles en cendres en moins de deux heures. Lorsque, vers midi, la nouvelle fut connue, les prévôts des marchands et échevins se rendirent immédiatement sur place, mais «le mal était trop grand pour pouvoir y apporter du secours, et malgré tous les soins possibles, tout fut dévoré par les flammes et tout fut détruit de fond en comble²».

Les réactions des contemporains face à cette catastrophe ne tardent pas à se manifester. Dans un premier temps, c'est l'émotion qui domine. Tous s'accordent à décrire la violence et la brutalité de l'incendie. Le chroniqueur des *Mémoires secrets* déclare qu'«en très peu de temps, l'incendie a été terrible: avant que les secours aient pu être apportés, toute la salle et l'aile de la première cour ont été embrasées. Il n'est plus question d'opéra³». Son témoignage s'accorde avec celui de Charles Collé, qui fait part dans ses *Mémoires* que «ce feu terrible n'avait point heureusement de solidité, mais le coup d'œil en était effrayant. La flamme se communiqua aux toits de l'aile d'un palais mitoyen de l'Opéra, gagna jusqu'à l'horloge, dans la cour, et presque jusqu'à la porte, du côté de la place⁴». Il y eut néanmoins plus de peur que de mal, puisque, hormis la salle de l'Académie royale de musique, seuls «l'antichambre des valets de pieds, l'escalier, une galerie et les logements au-dessus de tout cela [...] ont été très maltraités par le feu⁵». Même un document aussi administratif que l'arrêt du Conseil du 11 février 1764, qui déclare la ville de Paris responsable du préjudice, abonde de détails, constatant que «la salle a été totalement incendiée par cet embrasement qui s'était communiqué au grand escalier du Palais-Royal, et à l'aile adossée à ladite salle, qui ont été entièrement détruits, ainsi que le toit d'une partie de la petite galerie sur la rue Saint-Honoré, et celui du grand corps de logis à côté du grand escalier, et derrière ladite salle, de la dépendance du Palais-Royal⁶».

L'attachement des Parisiens pour la salle de l'Opéra se manifeste également lors de la lutte contre l'incendie: une chaîne de plus de cinq cents personnes qui se faisaient passer des seaux d'eau se forma, avec d'un côté les femmes, qui ne portaient que des seaux vides, et de l'autre les hommes, qui puisaient l'eau du grand bassin et les faisaient parvenir jusqu'aux pompes. Même le duc de

2. *Description de l'incendie*, F-Pan: AJ13 6.

3. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres*, 8 avril 1763, tome I, p. 200.

4. C. Collé, *Journal historique ou Mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1751 inclusivement*, éd. par A.-A. Barbier, Paris, 1805-1807, p. 96.

5. *Ibid.*

6. *Lettres patentes en faveur de l'Académie royale de musique*, juin 1769, F-Pan: O1 613.

Chartres, en dépit de son grand âge, paya de sa personne pendant plus de deux heures⁷. L'incendie ne fut maîtrisé que vers les cinq ou six heures du soir, et trois jours plus tard la fumée montait encore au-dessus de l'aile droite du Palais-Royal⁸. Si l'on se fie aux propos de Favart, deux victimes furent à déplorer⁹.

L'événement passionna également les mémorialistes, et plus particulièrement ses causes. Les *Mémoires secrets* restent assez imprécis : selon eux, le feu serait dû à « la faute des ouvriers, et s'est perpétué par leur négligence à appeler du secours. Il avait pris dès huit heures du matin : ils ont voulu l'éteindre seuls, et n'ont pu réussir. Les portiers, qui ne doivent jamais quitter, étaient absents¹⁰ ». À cette déclaration fait écho une lettre de Charles Simon Favart au comte de Durazzo, en date du 8 avril 1763, qui fait porter la faute sur un ouvrier de l'Opéra, peintre ou garçon machiniste¹¹. Ces deux versions concordent avec la version officielle énoncée dans les lettres patentes de 1764, selon laquelle le feu aurait pour cause « l'imprudance de quelques ouvriers qui travaillaient de l'ordre des directeurs de ladite Académie¹² ». Cependant, quelques jours plus tard, Favart, dans une nouvelle lettre au comte de Durazzo, rédigée quatre jours après l'incendie, a une version un peu différente des faits : le feu se serait déclaré non dans la salle du spectacle, mais dans une petite chambre dépendante des appartements du gouverneur du Palais-Royal, M. de Montausier¹³.

Le cynisme et la moquerie sont également de mise : Favart, par exemple, déclare ironiquement que « l'opinion la plus commune est que les directeurs de l'Opéra ont mis le feu eux-mêmes pour payer leurs dettes », avant de regretter que le « feu ne [se] soit pas étendu jusqu'aux actrices¹⁴ ». L'abbé Galiani est tout aussi sarcastique, lorsqu'il s'interroge sur la manière dont « le feu avait pu prendre dans une glacière¹⁵ », des propos qui font écho à ceux de Favart qui déclare qu'« on avait [...] toujours prédit [à l'Opéra] qu'il mourrait de froid, voilà comme il ne faut point croire aux astrologues ; il est mort de chaud¹⁶ ». Non content de frapper l'opinion, l'incendie de la salle du Palais-Royal stimule l'imagination de tous ceux qui n'avaient cessé de réclamer des locaux plus vastes et appropriés. Et cela d'autant plus que le milieu du XVIII^e siècle coïncide avec une époque où l'évolution esthétique du théâtre engendre des évolutions techniques indispensables dans le domaine de la mise en scène et où le décalage entre les nouvelles tendances de la dramaturgie et le peu de possibilités offertes par les dispositifs scéniques se fait plus flagrant que jamais. Aussi les projets, d'abord ponctuels et timides, se font-ils plus fréquents et plus osés au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle et que les réalisations nouvelles, en province et à l'étranger, piquent l'amour-propre des architectes parisiens. Cependant, alors même que les pouvoirs publics n'interviennent guère plus qu'auparavant, l'incendie de 1781 va avoir un plus grand retentissement que celui de 1763.

Louis-Sébastien Mercier rapporte que le 8 juin 1781, « un embrasement subit détruisit en quelques heures la salle de l'Opéra, commode et magnifique malgré ses défauts. Une corde de l'avant-scène s'alluma dans un lampion, mit le feu à la toile, la toile embrasa les décorations, et les

7. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C.-S. Favart*, éd. par A. Favart, Paris, 1808, p. 89.

8. C. Collé, *Journal historique...*, p. 96.

9. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 90.

10. *Mémoires secrets...*, 8 avril 1763, tome I, p. 200.

11. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 89.

12. *Arrêt du Conseil d'État du roi concernant la reconstruction de la salle de spectacles à l'usage de l'Académie royale de musique*, 11 février 1764, F-Po : P. A. 11 février 1764.

13. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 90.

14. *Ibid.*, p. 87.

15. J. Gourret, *Histoire des salles de l'Opéra de Paris*, Paris, G. Trédaniel, 1985, p. 34.

16. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 87.

décorations portèrent l'incendie dans le pourtour des loges. Tout le théâtre fut consumé¹⁷ ». Ce soir-là en effet, l'Académie royale de musique a achevé la représentation de l'opéra *Orphée*, de Gluck. Il est huit heures et demie et le spectacle continue par l'acte d'*Apollon et Coronis*¹⁸. Pendant le ballet, le danseur Dauberval s'aperçoit qu'une toile du cintre est en train de brûler, enflammée par l'un des lampions qui éclairent la scène. Afin d'éviter tout effet de panique, il décide de faire baisser le rideau sans perdre de temps. Malgré les tentatives pour couper les cordes suspendant la toile, « l'incendie augmenta d'une façon terrible, et bientôt la salle fut embrasée. Il se communiqua au Palais-Royal et à d'autres édifices. La charpente s'écroula une heure après un fracas épouvantable, des flammèches s'envolèrent bien loin, mais il plut, fort heureusement¹⁹ ».

La *Correspondance littéraire secrète* du 13 juin 1781 impute l'ampleur des dégâts à l'absence d'eau dans les réservoirs, ce que semble confirmer Mercier, qui relate, dans son *Tableau de Paris*, qu'« un seau d'eau aurait arrêté l'incendie dans son origine. La salle ne manquait pas de pompes ni d'un réservoir spacieux en cas de danger; mais le réservoir était à sec », une négligence que l'écrivain impute au désaccord régnant entre les administrateurs du théâtre²⁰. Comme il pleuvait et qu'il n'y avait pas de vent, les bâtiments voisins furent épargnés, mais la violence de l'incendie semble avoir frappé les esprits : au témoignage de Mercier qui a trouvé « tout à la fois horrible et curieux de voir la flamme pyramidale, qui s'élançait du cintre, successivement nuancée de toutes les couleurs, effet de la combustion des toiles peintes à l'huile, de la dorure des loges, et de l'inflammation de l'esprit de vin²¹ » vient répondre une gravure de Courtin représentant le formidable panache de fumée s'élevant à l'emplacement de la salle de spectacles. Le procès-verbal de l'incendie décrit avec force détails le déroulement des secours. Les pompiers, un détachement de gardes-françaises et de gardes-suisse ainsi que des religieux mendiants, travaillèrent sans relâche à éteindre les flammes et à circonscrire l'incendie à la salle du Palais-Royal, si bien que « depuis les onze heures du soir la communication [fut] interrompue tant à droite qu'à gauche de sorte que le foyer est resté dans l'intérieur de la salle de l'Opéra dont toute la boiserie et la charpente ont été consumées²² ». L'incendie fut définitivement maîtrisé vers les cinq heures du matin.

Comme en 1763, la hâte du public de retourner à l'Opéra ne tarde pas à se manifester. C'est dans la *Correspondance littéraire secrète* que l'on en trouve les témoignages les plus éclairants, à l'instar de cette lettre du 15 août 1781, qui déclare qu'« on ne peut vivre à Paris sans opéra; il semble que ce soit une chose aussi nécessaire que du pain. On a beau hâter les travaux de la nouvelle salle de la Comédie, pour que les Comédiens puissent déménager plus vite des Tuileries. On a beau construire une salle provisoire qui sera prête dans deux mois : tout cela ne suffit pas encore à l'impatience des amateurs²³ ». À deux reprises les incendies auraient pu représenter une occasion inespérée pour que l'architecture de l'Opéra se transforme comme s'était transformée la musique depuis Gluck sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Or, l'absence de réaction décisive des pouvoirs publics ainsi que le choc suscité par ces événements catastrophiques semblent au contraire signifier que l'Opéra représente une image stable du passé – immuable, donc, par définition et sans doute associée à ce qui reste alors de puissance royale – et que c'est à ce titre précis qu'il jouit de l'immense ferveur des Parisiens. Le comportement des spectateurs au cours du spectacle, décrit – chose rare – avec force détails par les différentes sources et documents d'archives, en offre un autre témoignage éclairant.

17. L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, éd. par J.-C. Bonnet, Paris, 1994, p. 298.

18. H.-L. d'Oberkirch, *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, éd. par S. Burkard, Paris, 1970, p. 167.

19. *Ibid.*

20. L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, p. 298.

21. *Ibid.*, p. 299.

22. *Procès-verbal de l'incendie*, F-Pan : O1 614.

23. *Correspondance littéraire secrète*, 15 août 1781.

Aspects musicaux

Dans les salles de spectacles de l'Académie royale de musique, un grand nombre de facteurs contribuent à créer une atmosphère de chaude intimité pendant les représentations. Tout d'abord, les loges sont très nombreuses à être construites sur des lignes parallèles, ce qui a pour effet de diriger le regard et le corps des spectateurs plutôt vers leurs voisins d'en face que vers la scène. Quant au parterre, si la station debout est assez inconfortable, elle offre l'avantage de la mobilité. Il est aisé de changer de position, de tourner le dos à la scène pour observer ce qui se passe dans les loges ou à l'amphithéâtre. Par conséquent, le lieu scénique se retrouve excentré par rapport à la grande majorité des spectateurs. En outre, les lustres de la salle restent allumés pendant toutes les représentations : ils éclairent les visages et ne créent qu'une semi-obscurité, qui impose à chaque individu l'existence de ses voisins. L'éclairage du plateau n'est alors pas assez fort pour délimiter bien distinctement l'espace scénique ni pour attirer les regards des spectateurs. Par conséquent, la salle de spectacles revêt l'apparence d'un vaste salon. Pour une partie du public, la scène n'offre qu'un intérêt supplémentaire, un prétexte au bavardage. Aussi le lever du rideau ne suffit-il pas toujours à instaurer le silence. On continue, pendant la représentation, à chuchoter dans les loges, à parler au parterre et même sur le théâtre. Par exemple, lors de la reprise de la tragédie lyrique *Castor et Pollux*, le mardi 24 janvier 1764, « la représentation [fut] des plus tumultueuses, et les brouhahas ont duré sans discontinuation pendant le premier acte et une partie du second²⁴ ». L'œuvre de Rameau semble être particulièrement appréciée du public, puisque le mardi 20 janvier 1772, « la foule [est] telle que les deux premiers actes n'ont point été absolument entendus²⁵ ».

Lorsqu'un spectacle recueillait les faveurs du public, la salle se remplissait bien avant le lever de rideau, qui avait lieu traditionnellement à cinq heures : Barbier, par exemple, rapporte dans son journal que lors des représentations de la pastorale héroïque *Titon et l'Aurore*, l'Opéra était toujours « plein à quatre heures, comme à la première représentation²⁶ ». De même, la première d'*Iphigénie en Aulide* attira « un monde prodigieux [...] Dès onze heures du matin les grilles de distribution ont été assiégées et il a fallu multiplier de beaucoup la garde pour contenir la foule et empêcher le désordre²⁷ ». Et lors de la première représentation d'*Adèle de Ponthieu*, jouée gratuitement pour fêter l'inauguration de la salle de la porte Saint-Martin et la naissance du dauphin, « la salle de l'Opéra s'est ouverte dès neuf heures du matin, ce qui a donné la facilité de la faire remplir avec le plus grand ordre. Le spectacle a commencé avant deux heures²⁸ ». Si l'on se fie aux témoignages des contemporains, la ponctualité n'était pas la qualité première des spectacles de l'Académie royale de musique. Les *Mémoires secrets* relatent, par exemple, que le 4 août 1776 « l'opéra a commencé fort tard à cause de la reine qu'on attendait et qui n'a fait savoir qu'à six heures qu'elle ne viendrait pas ». À en croire le chroniqueur, ce retard avait été subi non sans impatience : « Ce premier contretemps avait déjà donné de l'humeur au parterre ; elle a de beaucoup augmenté par la représentation²⁹. »

L'immense ferveur du public transparaît tout particulièrement lors de la venue de spectateurs exceptionnels à l'Académie royale de musique. Ainsi, la présence de souverains étrangers est extrêmement bien accueillie par les Parisiens : Mercier rapporte que Gustave III de Suède, alors en visite incognito en France sous le nom de comte de Haga au cours de l'été 1784, arriva un soir à l'Opéra

24. *Mémoires secrets...*, 24 janvier 1764, tome II, p. 12.

25. *Ibid.*, p. 82.

26. E.-J.-F. Barbier, *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, éd. par A. de La Villegille, Paris, 1847-1856, tome V, p. 360.

27. *Mémoires secrets...*, 19 avril 1774, tome VII, p. 158.

28. *Ibid.*, p. 107.

29. *Mémoires secrets...*, 4 août 1776, tome IX, p. 179.

alors que le spectacle était déjà commencé : le parterre fit baisser le rideau et redemanda l'ouverture³⁰. Il en va de même lorsqu'un compositeur adulé du public se rend à une représentation. Ainsi, le *Mercure de France* du mois de mai 1751 relate que, lors de la représentation du mercredi 24 mai, le compositeur Jean-Philippe Rameau, « qui relevait d'une longue et dangereuse maladie, parut à l'Opéra dans une des loges du fond. Sa présence excita d'abord dans l'amphithéâtre un murmure qui se répandit rapidement dans toute l'assemblée. Il partit alors tout d'un coup un applaudissement universel, et ce qu'on avait point vu encore, l'orchestre, qui était rassemblé, mêla avec transport ses acclamations à celle du parterre³¹ ».

Mais c'est surtout lors de la venue d'un membre de la famille royale que le déroulement des représentations sort de l'ordinaire. Les *Mémoires secrets* décrivent ainsi longuement la représentation du vendredi 13 janvier 1775, durant laquelle la future reine Marie-Antoinette honore de sa présence l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. La reine est assise « dans la loge des bâtiments, en face du théâtre, aux secondes³² ». Son arrivée au théâtre est entourée du plus grand formalisme :

« M. le maréchal de Brissac, comme gouverneur de Paris, et monsieur le maréchal duc de Biron, comme commandant la garde du spectacle, se sont trouvés à la portière du carrosse de Sa Majesté, ainsi que les directeurs. Ceux-ci avaient des flambeaux, et ont précédé et éclairé la reine jusqu'à sa loge³³. »

La reine arrive dans la salle sous les applaudissements du public, qu'elle remercie par trois révérences. L'allégresse est à son comble pendant la représentation :

« À la scène troisième du second acte, il y a un chœur où le sieur Le Gros, faisant le rôle d'Achille, dit "Chantez, célébrez votre Reine". Par une présence d'esprit qui lui fait honneur, [le public] a envisagé sa majesté en ce moment, et a dit "chantons, célébrons notre Reine, etc.". Tous les yeux à l'instant se sont fixés sur Sa Majesté, et le chœur fini, on a répété bis. La reine, émue de sensibilité à la vue de pareils transports [...] n'a pu contenir sa reconnaissance et l'on a vu des larmes de joie couler de ses yeux³⁴. »

L'épisode n'est pas unique. Le chroniqueur des *Mémoires secrets* rapporte des chants similaires de la part du public lors de la présence de la reine à deux autres reprises : le 26 avril 1777 lors d'une représentation d'*Iphigénie en Aulide* et le 29 décembre 1779, à la fin de la représentation de *Castor et Pollux* : « L'enthousiasme fut tel que le chœur devint général ! on dansait, on s'embrassait, on criait à tue-tête³⁵. »

Les manifestations d'hostilité sont également fréquentes. En février 1787 par exemple, la « reine, en arrivant à l'Opéra [...] fit trois révérences au public, suivant l'usage. On entendit un coup de sifflet s'élever de la foule³⁶. » À en croire le chroniqueur, cette offense publique semble affecter la reine qui « s'enfonce dans sa loge et l'on prétend qu'elle déclara qu'à l'avenir, lorsqu'elle viendrait au spectacle, les portes en seraient fermées, et sa suite seule y serait admise³⁷ ». Bien souvent, on ne peut que rester confondu devant l'audace des réactions, relatées avec force détails dans les périodiques. La *Correspondance littéraire* secrète relate, par exemple, que le ballet de *La Fête de Mirza* fut mal reçu par le public. Pour manifester son mécontentement, celui-ci le siffle du début à la fin :

30. L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, tome II, p. 1 468.

31. *Mercure de France*, mai 1751, p. 168.

32. *Mémoires secrets...*, 14 janvier 1775, tome VII, p. 263.

33. *Ibid.*, p. 264.

34. *Ibid.*, p. 265.

35. *Ibid.*, p. 266.

36. *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville*, Paris, 18 février 1787.

37. *Ibid.*

« C'était dans la salle un tapage inconcevable : tandis que les uns chantaient à tue-tête, d'autres déchiraient les oreilles avec le son aigu de clefs qui leur tenaient lieu de sifflets. L'homme qui a sans contredit le mieux rempli son rôle dans ce ballet, c'est le tailleur : les habits sont charmants et de l'élégance la plus recherchée. C'est Mlle Guimard la déesse du goût, qui a présidé à leur exécution. Aussi, au lieu de demander l'Auteur, le parterre a appelé à grands cris le Tailleur³⁸. »

C'est en particulier lors des querelles entre partisans de la musique italienne et tenants de la musique française que les réactions sont les plus fortes. En 1781 par exemple, l'ambassadeur de Naples, « spectateur enthousiaste de la musique de Piccinni », se rendit à l'Académie royale de musique pour assister à une représentation d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck : il « s'écria tout à coup "Musique du diable !" Il s'éleva autour de lui un concert de si nombreux éclats de rire que l'Excellence fut déconcertée et sortit mais en criant encore : "Musique du diable!"³⁹ ».

*

Au terme de cette réflexion, il apparaît que, dans cette machine complexe qu'est l'Opéra de Paris, tout fait système, que pratiques patrimoniales et pratiques musicales se mêlent fructueusement. L'attachement à la salle de spectacle, dont on perçoit les enjeux à travers les réactions des contemporains lors des deux incendies, ainsi que le comportement du public au cours du spectacle apparaissent comme deux facettes d'un même phénomène : un extraordinaire attachement à ce monument de la musique française qui demeure très probablement liée au souvenir passé des fastes royaux, une immense ferveur envers un lieu et un spectacle lyrique investis de valeurs culturelles et sociales tout à fait caractéristiques des hommes des Lumières.

38. *Correspondance littéraire secrète...*, 28 février 1781.

39. *Correspondance secrète*, Paris, 20 septembre 1778, p. 222.

Transfert et restauration des enregistrements sonores

Notes de travail

CE TEXTE EST UN DOCUMENT DE TRAVAIL qui, à partir d'une recherche en cours sur la restauration des enregistrements sonores¹, se concentrera sur un aspect de celle-ci, à savoir le transfert de support. Nous procéderons par comparaison avec le domaine de la restauration en peinture, non pour y trouver une ressource normative mais pour tenter d'en faire émerger la spécificité du domaine sonore. Étant un domaine établi et institué, la restauration des peintures offre ainsi un écart, qui peut faire office de révélateur, avec la restauration du son.

Le transfert de support semble caractériser tout particulièrement la restauration du son car celui-ci est possible en peinture, mais, à la différence du son, il est non systématique. D'autres opérations entrent en jeu dans une restauration mais nous en resterons à celle-ci, tant la phase d'acquisition du contenu dans le cadre de ce transfert est considérée comme primordiale et conditionnant la qualité d'une restauration. La prolifération des médiations techniques dans le domaine de l'enregistrement du son, et conséquemment dans sa reproduction, est aussi ce qui fait contraste. Mais de même qu'en peinture l'œil n'est jamais objectif, la médiation la plus importante apparaît aussi sous la figure du restaurateur, tant celui-ci, au-delà des compétences techniques, est tenu d'avoir une écoute, une compétence de discernement liée aux choix jamais exclusifs qu'il doit faire.

La matière de l'œuvre d'art

La *Théorie de la restauration* (2001) de Cesare Brandi, sera notre point de référence concernant la restauration dans le domaine des beaux-arts, pour interroger les pratiques de restauration des enregistrements anciens. En effet, Cesare Brandi est considéré comme celui qui a mis à disposition de la profession des restaurateurs un ensemble de principes généraux qui sont reconnus pour avoir permis «de faire reculer l'arbitraire et l'empirisme» dans ce domaine. Son travail est ainsi perçu comme ayant permis de poser «un socle»² pour la profession des restaurateurs. Ses concepts ont été repris dans les chartes internationales et sa terminologie appartient maintenant au vocabulaire courant de l'activité de restauration. Laquelle est maintenant une profession reconnue disposant de ses filières de formation.

*Doctorant en sociologie de la culture à l'EHESS-Marseille.

1. Au sein du Laboratoire d'Acoustique Musicale (Paris, Université Pierre et Marie Curie), avec Jean-Marc Fontaine, et à laquelle Jacques Cheyronnaud a bien voulu être associé.

2. Christine Mouterde et Patricia Vergez, «Restaurer le patrimoine: une activité résolument critique», postface de Cesare Brandi, 2001 : 195. Il faudrait aussi ajouter que la réflexion sur la restauration comporte des antécédents importants, que ce soit avec John Ruskin ou Aloïs Riegl par exemple.

Un des principes que pose Cesare Brandi nous servira de fil conducteur dans cet article. Il se rapporte au fait qu'on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art, qui constitue ainsi le temps et le lieu de l'intervention. Brandi se réfère à la phénoménologie pour caractériser la matière comme « tout ce qui sert à l'épiphanie de l'image » (2001 : 33) ; les moyens physiques dont l'image a besoin pour se manifester étant justement des moyens et non des fins. Il distingue ensuite la matière de l'œuvre d'art selon un dédoublement entre structure et aspect, avec leurs fonctions respectives. Si nous prenons l'exemple d'une peinture sur panneau, ce dernier est la structure alors que l'image en est l'aspect.

La matière comme aspect et la matière comme structure

Brandi propose cette distinction entre aspect et structure pour justifier un éventuel transfert de support dans le cas où ce dernier serait trop dégradé. Donc, si le bois de cette peinture sur panneau est devenu poreux, il n'est plus le support adéquat. Car la peinture – la matière comme aspect – peut pâtir de cette dégradation du bois, en tant que matière comme structure. Brandi note cependant que cette distinction peut apparaître beaucoup moins nette dans la mesure où une peinture sur panneau donne à l'image des caractéristiques particulières, qui peuvent disparaître si on retire le bois. La structure n'est donc pas absolument indépendante de l'aspect et peut influencer sur ce dernier.

Certes, cette distinction a des visées d'ordre pratique et ne s'applique qu'aux cas, les moins nombreux possibles, pour lesquels cette intervention est nécessaire. Cela se justifie en outre, pour Brandi, par le fait que l'aspect doit toujours prédominer sur la structure. Mais on peut voir dans cette réserve de Brandi par rapport à ce dédoublement structure/aspect, une distinction cette fois entre la matière comme intermédiaire et la matière comme médiation³. En cas de nécessité, le bois devrait donc être traité comme un simple intermédiaire, support de l'image, sans effet sur elle. Mais il se comporterait en fait comme une médiation, c'est-à-dire comme une matière qui ne se réduit pas au transport ou au support de l'image, mais qui contribue aussi à donner à cette image des caractéristiques propres. La matière comme structure modifie ce qu'elle transmet et influe sur la matière comme aspect, contribuant au caractère figuratif de l'œuvre, à son « épiphanie ».

Matière de l'enregistrement

Si l'on peut considérer qu'il n'est pas systématique en peinture, le transfert de support apparaît en revanche comme une caractéristique centrale de toute restauration des enregistrements sonores. Que ce soit dans le cadre d'une restauration patrimoniale visant la conservation d'un document de référence, pour laquelle on effectue une « copie droite », ou bien dans le cadre d'une réédition musicale, par exemple d'un disque 78 tours sur CD, il est toujours question d'un transfert. Rappelons toutefois aussi, qu'à la différence d'une œuvre picturale, autographique, la musique, en tant qu'art à caractère allographique, se caractérise par la séparation entre l'œuvre et ses occurrences⁴ : interprétation, notation et, dans notre cas, enregistrement. À l'inverse, les arts autographiques, comme la peinture, se caractérisent par le fait que toute copie d'une œuvre est considérée comme un faux et non une occurrence de celle-ci.

Néanmoins, transférer un enregistrement sur un support pour en faire une copie ne conduit pas à une reproduction à l'identique. En effet, contrairement à ce que l'on pourrait en penser d'un premier abord, en raison d'un appareillage technique qui serait plus infaillible que

3. Cf. Antoine Hennion (1993) et Bruno Latour (2006).

4. Cf. Nelson Goodman (2005).

la main de l'homme, les nombreuses médiations qui interviennent dans l'acquisition du contenu sont toutes susceptibles d'influer sur le résultat de cette acquisition. Si nous revenons à la distinction aspect/structure de Cesare Brandi, on peut considérer que non seulement le support de l'enregistrement mais aussi l'appareillage de reproduction du son enregistré doivent être inclus dans la matière comme structure. Et cette multiplication d'intermédiaires requis pour que le son enregistré soit porté à l'écoute – la matière comme structure – représente alors autant de médiations susceptibles d'influer sur le son en tant que matière comme aspect. Nous allons développer ce point en détaillant ces médiations, les gestes et les compétences que requiert leur manie- ment dans cette opération d'acquisition du son, en vue d'un transfert sur un nouveau support. Nous nous limiterons toutefois, dans ces lignes, au cas du disque et plus particulièrement du dis- que 78 tours qui a cet « avantage » pour nous de rendre plus explicite les problèmes qui se posent aux restaurateurs.

Lire un disque

Dans un cadre patrimonial, c'est à terme la dégradation physico-chimique des supports ana- logiques qui, dans une optique de conservation des documents tant musicaux que sonores en géné- ral, amène ceux-ci à être transférés – de nos jours sur des supports de type numérique, nomade (CD,...) ou fixe (stockage de masse). Cette opération est qualifiée de « copie droite », ce qui veut signifier que l'on se contente de reporter un document original sur un autre support de façon à obtenir un nouveau document de référence, le plus « fidèle » possible à cet original. Dans un cadre éditorial, c'est l'initiative d'un producteur ou d'un éditeur qui engendre l'acquisition du contenu musical d'un support ancien, pour le transférer sur CD par exemple, en vue de le rééditer et de le rendre ainsi de nouveau disponible à la vente.

La restauration d'un enregistrement peut aussi donner lieu à d'autres opérations, comme, par exemple, l'utilisation de procédés de traitement numérique du signal pour éliminer les défauts à la lecture tels que les bruits impulsionnels ou le souffle. Mais nous nous concentrerons sur cette phase de la lecture ou d'acquisition de contenu, en en détaillant les paramètres, les gestes et les choix que sont amenés à faire les restaurateurs. Cette phase d'acquisition est en effet considérée comme la plus importante par les restaurateurs.

« Et une fois qu'on a le bon exemplaire, le but c'est de prendre au mieux le son. Je dirais que c'est la phase la plus importante. Dans la restauration sonore le travail de lecture c'est au moins 60 % du travail, peut-être plus même. » (Entretien avec un restaurateur)

Nettoyage du disque

Quels que soient les supports de départ, il faut s'enquérir tout d'abord de leur état matériel et, en fonction de cet état, préparer le support pour effectuer la lecture dans les meilleures condi- tions possibles. S'agissant des disques, il faudra les nettoyer pour supprimer ou tout au moins réduire la présence de corps étrangers qui peuvent encombrer les sillons, afin de faciliter le passage de la pointe de lecture et de restituer au mieux le signal sonore. Une technique courante consiste à humidifier le disque avec de l'eau déminéralisée, ce qui permet de diminuer le bruit de fond lors de la lecture. Quand ce dernier est important, une autre technique consiste à ajouter à l'eau démi- néralisée une goutte de Teepol ou de Mir Express. Cependant, si cette astuce peut se révéler effi- cace, la contrepartie réside dans le fait qu'il ne sera plus possible ensuite de relire le disque « à sec ». Il existe aussi une autre technique de nettoyage du disque qui utilise des ultrasons, mais cela peut s'avérer destructif pour le disque.

Préparer et régler l'appareillage de lecture

Une fois le support nettoyé, il faut ensuite préparer l'appareillage de lecture. S'agissant des disques 78 tours on constate une grande diversité des marques et des types de pressage, ce qui nécessite de disposer d'un appareillage de lecture qui puisse être adapté aux différents cas de figure. En effet, ce support 78 tours est issu d'une époque où les technologies d'enregistrement n'étaient pas stabilisées. De plus, les disques anciens comme les 78 tours n'étaient pas tous centrés, il faut donc pouvoir pallier ce problème car un mauvais centrage peut provoquer un défaut à la lecture, appelé « pleurage ».

« Le trou central n'est pas toujours au milieu, ça dépend de l'usage d'époque. Et s'il n'est pas bien centré, ça entraîne un oscillement du bras, qui va faire du pleurage. Il faut donc arriver à bien centrer le disque pour minimiser le pleurage. » (Entretien avec un restaurateur)

Cette situation très mouvante des 78 tours oblige les restaurateurs à tenir compte de plusieurs types de paramètres tenant autant aux caractéristiques de la matière du disque qu'aux techniques de gravure, et jusqu'aux caractéristiques globales de la qualité du courant électrique pour ce qui touche à la vitesse de gravure et, conséquemment, de la lecture.

« Une platine c'est un moteur qui tourne à une certaine vitesse, avec un bras et une tête, et au bout de la tête une pointe qu'il faut adapter en fonction de la gravure d'origine. On a plusieurs pointes, plusieurs têtes et on choisit à l'oreille. » (Entretien avec un restaurateur)

Le choix de la pointe de lecture

Premièrement, le choix de la pointe de lecture s'avère important, il faut que celle-ci soit en effet adaptée à la largeur du sillon de gravure. Or, celui-ci a évolué dans le temps mais il diffère aussi selon les pays et les marques de disque. Le restaurateur doit ainsi avoir à sa disposition une palette de pointes de lecture assez différentes, pour qu'il puisse choisir celle qu'il jugera la plus adaptée pour la lecture.

« Il faut choisir un bon diamant. On a une vingtaine de tailles, de types différents, coniques, elliptiques. Le tout c'est d'avoir un certain nombre de tailles, parce que ça varie beaucoup, entre les années 20 ou 40 ou 50 c'est pas du tout la même taille de gravure. Et encore c'est même pas forcément lié aux années. On peut avoir un enregistrement de février 34 enregistré à Paris et un autre enregistré à Londres et avoir une bonne différence parce que le graveur n'était pas le même dans les deux villes. » (Entretien avec un restaurateur)

Les restaurateurs s'accordent sur le fait que dans cette étape, comme d'ailleurs dans l'ensemble de leur pratique, c'est « l'oreille » qui importe dans ce choix. Par « oreille », il faut comprendre une expérience acquise au cours des écoutes répétées, des essais et des erreurs, par lesquels s'affine un rapport sensible à ces supports ; une capacité de discernement esthétique aussi bien que technique du matériau sonore qui est donné à son expertise.

« On fait des essais, mais tout ça c'est à l'oreille, je dirais que c'est l'expérience. C'est en fait un travail, un travail très artisanal. Il y a moins de technicité que d'artisanat là-dedans. Il faut faire fonctionner ses oreilles et puis choisir au mieux selon le rendu. » (Entretien avec un restaurateur)

Régler la vitesse de lecture

Un autre paramètre important tient à la vitesse de lecture. Dans ce cas, ce n'est pas le rendu sonore du disque qui importe mais la tonalité, ce qui a néanmoins des conséquences tout aussi déterminantes. Car la vitesse de défilement du disque influe sur la tonalité, le diapason du disque, et elle n'est, semble-t-il, que rarement de 78 tours minute!

« C'est un gros problème, parce que c'est jamais du 78 tours, ça peut être 74, 73. » (Entretien avec un restaurateur)

Les changements de vitesse sont occasionnés par l'instabilité du courant électrique, caractéristique de l'époque des disques 78 tours et qui influait sur la vitesse de gravure. Ainsi, même au cours d'une même face de disque, il peut arriver que la vitesse change. Il faut alors ruser avec le variateur de vitesse que possède la platine de lecture.

« Même des fois à l'intérieur d'une face on peut tomber de plus d'un quart de ton en diapason. Donc nos platines ont des variateurs de vitesse donc on règle, on prend le début, la fin. » (Entretien avec un restaurateur)

Le problème est particulièrement sensible car la vitesse de lecture changera la caractéristique d'une voix, dans le cas de la chanson par exemple. Dans le cas de la musique classique, cela engage aussi des problèmes de montage car les rééditions rassemblent en une seule piste des faces de disque dont la durée était courte.

« Par exemple, pour la musique classique on a parfois des grosses surprises sur des changements de face. Une symphonie ça tient sur plusieurs faces et après il faut monter. Donc parfois sur des séances différentes on va avoir un diapason différent. Là c'est lié à un problème technique, ça il faut le récupérer. Il y a certains mouvements qui seraient sur des diapasons à 460, ce qui est très peu probable pour l'époque, on sait à peu près à quel diapason ils jouaient, c'était en gros à 440. Donc il faut tenir compte de tout ça. » (Entretien avec un restaurateur)

Trouver la bonne vitesse et donc la bonne tonalité suppose que l'on connaisse les usages en vigueur dans le monde des orchestres. Ce sont donc des compétences touchant non seulement à l'histoire de l'enregistrement, que possèdent les restaurateurs, mais aussi à l'histoire de l'interprétation musicale.

Régler la courbe de correction

Il nous faut maintenant évoquer la question de la courbe de correction, c'est-à-dire la préaccentuation appliquée lors de l'enregistrement, qui renforce les aigus et atténue les graves. Elle est appliquée en proportion inverse lors de la reproduction du son, à la lecture. Il faut que le restaurateur retrouve cette courbe pour la lecture de l'enregistrement, mais le problème se situe là aussi dans la grande diversité de cette courbe selon les marques ou les années, avant qu'elle ne soit standardisée au milieu des années 50, sous l'appellation de courbe RIAA (Recording Industry Association of America), du nom de l'association interprofessionnelle de l'industrie du disque qui la proposa.

« La courbe qui est relativement standardisée dans les années 50, 55-56, c'est la courbe RIAA. Mais, avant, chaque label devait avoir sa courbe, mais on n'en sait rien. Il y a des appareils qui existent, des préamplificateurs, avec différentes courbes de marques, Columbia, etc. Mais ça ne marche jamais. » (Entretien avec un restaurateur)

Pour le réglage de cette courbe, les restaurateurs disposent de deux types de ressources : d'une part, des repères comme des livrets recensant les diverses courbes utilisées selon les firmes et selon les années, ou bien des courbes préréglées sur les organes de pré-amplification selon les différentes marques ; d'autre part, ils peuvent, là encore, se fier à leur propre écoute et à leur discernement pour régler manuellement cette courbe. Et de fait, il semble que la fiabilité de ces repères soit mise en doute, de sorte que les restaurateurs n'ont alors d'autre choix que de travailler « à l'oreille ». Il faut donc là aussi s'en remettre à sa propre expérience, à un savoir incorporé au fil des écoutes et des épreuves répétées. Le restaurateur tente par cette façon de déterminer quelle courbe sera la meilleure, c'est-à-dire celle qui restituera, de la façon qu'il jugera la plus satisfaisante, le signal sonore.

« Nous on désactive la courbe et après on fait travailler l'oreille. On essaye de la retrouver [...] c'est beaucoup à l'expérience. Avec le 78 tours, c'est le meilleur exemple, il n'y a aucune règle, chaque disque est complètement différent. Chaque enregistrement est différent. » (Entretien avec un restaurateur)

Comme le rappellent les restaurateurs, il apparaît dès lors primordial, au-delà de la compétence technique, d'avoir une culture musicale, de savoir comment sonnent les instruments, de connaître les voix des chanteurs autant que possible, d'aller au concert pour acquérir et entretenir cette capacité de discernement dans l'évaluation du son et des traitements qu'il est susceptible de subir.

*

Nous avons vu que cette opération, anodine et simple en apparence, qui consiste à lire un disque, s'avère en fait pleine d'embûches et engage de multiples choix de la part du restaurateur. La « nature » et la qualité de qui est ainsi acquis s'avèrent en effet de toute première importance quant au résultat final d'une restauration. C'est sur cette matière (en tant qu'aspect), extraite depuis le support et l'appareillage de lecture (la matière comme structure), que les restaurateurs appliqueront ensuite des corrections et des traitements.

Ainsi, même le cas de la copie dite « droite », c'est-à-dire de la copie pratiquée dans les institutions patrimoniales, qui se limite au transfert de sauvegarde et qui stipule l'absence de toute intervention sur le contenu, suppose une modification même mineure, elle-même fonction des gestes et compétences de l'opérateur, de ce contenu de la copie. Si la lecture n'est pas effectuée de façon satisfaisante, le document qui est appelé à devenir la référence pourra être considéré comme tronqué. Il en est de même dans le cadre d'une réédition, car les opérations de corrections et de traitements qui peuvent survenir ensuite ne pourront rattraper cette perte initiale.

La différence de la musique, et plus particulièrement dans notre cas de la musique enregistrée, avec une œuvre picturale réside dans la prolifération des intermédiaires qui sont nécessaires quant à sa perception et son appréciation. Nous avons ainsi tenté de décrire avec la lecture d'un disque en quoi chaque intermédiaire est susceptible d'introduire des modifications du signal sonore. Néanmoins, c'est aussi celui qui doit manœuvrer dans le dédale des médiations techniques qui apparaît comme une médiation déterminante. Bien que lui aussi soit, au final, un intermédiaire dans un processus de restauration, le restaurateur, par les choix et les décisions qu'il est amené à prendre n'est pas moins susceptible d'influer sur l'acquisition du son. Et les choix techniques qu'il effectue sont aussi des partis pris d'ordre esthétique, qui conditionnent la qualité du son qui sera extrait du support. S'il faut savoir faire fonctionner une platine, il est aussi important de savoir « faire fonctionner ses oreilles », comme disent les restaurateurs.

BIBLIOGRAPHIE

BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, (trad. Colette Déroche), Paris, Monum/Éditions du patrimoine, 2001.

CHEYRONNAUD Jacques, « Ethnologie et musique. La question de l'objet », *Ethnologie française*, 3, 1997.

CHEYRONNAUD Jacques, « Ethnologie patrimoniale et musicographie », in *À portée de notes : musiques et mémoire. Actes du colloque de Grenoble, 14-15 octobre 2003*, Grenoble, Coédition ARALD/FFCB/Bibliothèques municipales de Grenoble, 2004.

FONTAINE Jean-Marc, « De la restauration des documents sonores. Les disques noirs : accès, dégradation, restauration », *Coré*, 10, 2001.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 2005.

HENNION Antoine, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.

LATOUR Bruno, *Changer de société – Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.

LUBIN Jacques et Lionel RISLER, « la restauration du son », in *Sonorités. Cahiers du patrimoine sonore et audiovisuel. Actes des journées d'étude organisées par l'AFAS sous l'égide de la BnF 26-27 mai 1994*, 2, 1996.

MAZZANTI Nicola, « Restoring sound : which sound to restore? », in Dominique Nasta & Didier Huvelle, eds., *Le son en perspective : nouvelles recherches*, Bruxelles, Peter Lang & Presses interuniversitaires européennes, 2004.

Musiciens en mouvement

Pratiques sonores en métro

CHANTEURS DE MÉTRO ICI, accordéoniste de tramway là... Les transports en commun métropolitains font écho aux « musiciens des transports¹ » qui, par leur pratique, prolongent et redoublent le mouvement physique des passagers d'un mouvement musical. Les pratiques musicales embarquées font partie de l'ordinaire de l'expérience des déplacements en ville et constituent par là même une concrétisation de la bivalence propre à la notion de transport, entre déplacement et élan passionné. Aussi, la recherche en sciences humaines et sociales s'intéresse à la thématique des musiques vivantes urbaines, notamment au sein des espaces de transport², le plus souvent en termes sociologiques et ethnomusicologiques, et propose des voies de compréhension du sens de ces pratiques, des liens sociaux qu'elles engendrent ou encore de l'expérience esthétique qu'elles sont à même de susciter. Par ailleurs, une perspective orientée en termes d'ambiances architecturales et urbaines suggère la mise en question des conditions de production de la pratique musicale au sein des transports collectifs. En effet, une voiture de transport urbain configure un ensemble de dispositifs : *a minima* d'ordres spatiaux, sociaux et sensibles, qui ne se prêtent guère, *a priori*, à l'expression musicale, que ce soit en termes d'intensité sonore ambiante, de multiplicité des sources, de proximité interpersonnelle (confinant parfois à la promiscuité) ou encore de ponctuations – les arrêts en station – caractéristiques de toute traversée urbaine. Se pose alors la question des possibles manières de jouer de la musique dans un univers sonore à la fois « chargé » et instable.

Comment font les musiciens de métro pour jouer en métro ? Comment un surplus de musique ou de bruit – c'est selon – peut poétiser l'expérience ordinaire des trajets quotidiens ? Que cela nous apprend-il de l'espace sonore d'une traversée ?

Par la première des trois interrogations soulevées, se pose ici la question des possibilités sonores d'un des lieux du mouvement : une rame de transports collectifs. La seconde interrogation apparaît alors et pourrait être reformulée (négativement) ainsi : les transports collectifs ne sont-ils pas suffisamment bruyants pour, qu'en plus, l'on y vienne ajouter de la musique ? « Et quelle musique ! » diraient les plus agacés. Ainsi posées, ces questions font apparaître immédiatement la composante sociale de la pratique musicale embarquée et ses controverses. Si la musique

* Doctorant en urbanisme au CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain de l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble - UMR CNRS/MCC 1563).

1. Par cette expression, nous ferons, dans cet article, uniquement référence aux musiciens jouant à bord des rames de transports et non aux instrumentistes officiant en station.

2. À commencer par l'ouvrage fondateur d'Anne-Marie Green, *Musicien de métro. Approche des musiques vivantes urbaines*, Paris, L'Harmattan, 1998.

est interdite à bord des rames du métro parisien (pour prendre cet exemple), et que les discours concernant la perception de cette pratique sont relativement partagés (ce que montrent nos enquêtes in situ ainsi que les entretiens sur écoute réactivée réalisés, voir *infra*), il apparaît néanmoins que nombre de musiciens de métro réussissent à dégager une « rémunération » substantive de cette activité (Rouat, 1990). Et il semble que ce point se conditionne par une capacité à « sentir » l'humeur des passagers, « ils tiennent compte de la disposition auditive présumée de leur auditoire » écrit Sylvie Rouat (1990) ce qui les conduit à adapter leur répertoire ainsi que leurs manières de jouer à la poursuite de deux objectifs *a priori* : tenter de ne pas incommoder l'auditoire, au moins ; provoquer une expérience esthétique, au mieux.

Notre proposition problématique consiste alors à se demander comment font les musiciens pour jouer en mouvement (première interrogation) tout en gênant au minimum l'auditoire sans pour autant se faire oublier. Par là même, se trouve immédiatement évacuée l'hypothèse d'évidence qui tiendrait à affirmer qu'il faudrait jouer suffisamment fort pour être entendu dans cet espace aux « ouvertures sonores exogènes » limitées. Au contraire, nous proposons de montrer que les musiciens sont dans un rapport d'ajustement permanent avec l'espace sonore en présence. Autrement dit, pour faire exister leur musique, les musiciens embarqués n'ajoutent pas simplement leur production au milieu sonore ambiant mais composent avec ce dernier pour la placer et s'assurer qu'elle puisse être entendue.

Aussi, une porte dérobée sera choisie pour accéder à la caractérisation de ces méthodes de jeu et pour une fois l'économie de la parole des musiciens sera faite. Après tout, ils offrent déjà leur musique. À nous de l'écouter et surtout de l'entendre en contexte. En revanche, nous ne l'écouterons pas seuls et c'est bien une caractérisation tierce, de passagers potentiels de transports collectifs urbains, qui viendra qualifier dans un même temps les manières de jouer et le rapport des oreilles voyageuses à cette musique imposée.

Enfin, soulevons une possible méprise. Cette introduction un peu académique pourrait suggérer la mise en place d'un processus hypothético-déductif au sein de cet article. Il n'en est rien et les hypothèses proposées sont avant tout des hypothèses de travail. En effet, s'engageant dans le sillon creusé par Anselm Strauss et sa formulation d'une « théorie fondée³ » (*grounded theory*), ce texte propose une compréhension des modalités de jeu dans les espaces de transport collectif à travers leur description, laquelle étant polyvoque, en vue d'être à la fois multiple et point trop infléchie par nos considérations propres, et toute proposition d'interprétation de ces pratiques ne sauraient que leur être postérieures.

Un métro parisien à écouter

Une enquête réputationnelle⁴ réalisée auprès d'« experts habitants » (architectes, chercheurs en urbanisme, employé de la RATP) de Paris a eu lieu pour choisir la ligne de transport à enquêter. Elle devait être en parties à ciel ouvert, avoir une diversité d'usagers remarquable tout en restant caractéristique de la ville de Paris. L'ensemble de ces critères de base participe de la recherche d'une diversité des situations et des ambiances au cours d'un trajet afin de pouvoir comprendre au mieux

3. Définie de la façon suivante par Isabelle Baszanger traduisant A. Strauss : « Une théorie fondée est une théorie qui découle inductivement de l'étude du phénomène qu'elle présente. », in Anselm Strauss, *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 53.

4. Comme l'indique Pascal Amphoux à l'origine de cette méthode, elle procède à l'inverse des cartes mentales en ayant pour objectif la production d'images par le discours et non d'un discours sur les images. Autrement dit, il s'agit d'obtenir une parole imagée et engagée sur des lieux potentiels d'investigation. Plus d'informations à propos de cette méthode dans Pascal Amphoux, ed., *Aux écoutes de la ville. La qualité sonore des espaces publics européens, méthode d'analyse comparative : enquête sur trois villes suisses*, Grenoble, CRESSON/Lausanne, IREC, 1991, p. 29.

les pratiques ajustées des musiciens de métro dans des situations ordinaires. Quasiment toutes les lignes de métro comportant une ou plusieurs parties aériennes ont été évoquées : ainsi les 2, 5, 6 et 8. Notre choix final a porté sur la ligne 2 du métro parisien car en plus de correspondre au mieux aux critères précédents, son matériel roulant est ancien (pas de rénovation du matériel depuis 1979) et de type ferroviaire, particulièrement sonore donc, ce qui ne facilite *a priori* pas la pratique musicale. Concernant la présence de musiciens, aucune enquête sérieuse de fréquentation des musiciens par ligne n'a été réalisée, néanmoins, l'expérience du réseau parisien montre que des musiciens officient régulièrement sur cette ligne, en particulier dans ses secteurs touristiques (Pigalle, Anvers, Blanche) ainsi qu'au long de sa portion ouest, traversant un Paris plus huppé.

Des enregistrements sonores ont alors été réalisés, pour deux raisons : capter des musiciens – bien évidemment – mais aussi pour enregistrer le trajet seul afin de pouvoir le comprendre comme condition de possibilité de la pratique musicale. Un parcours restreint de la ligne 2 (de Père-Lachaise à Villiers) a donc été enregistré sept fois entre février 2005 et en mai 2006, ce qui représente environ 140 minutes d'enregistrement, réalisées à divers moments de la journée et de la semaine. Aussi, les conditions de captation n'étant pas indifférentes au résultat produit, les enregistrements ont été réalisés à l'aide de microphones de type tête artificielle⁵. Ils présentent *a minima* deux avantages : celui de la discrétion (le preneur de son minimise l'effet de sa présence et ne favorise *a priori* pas de comportements sonores spécifiques) ; celui de la situation d'immersion sonore au plus proche de la perception ordinaire par le placement des microphones au cœur de la scène observée et non à distance (par là, ce ne sont pas des paysages sonores « Schaferiens » Hi-Fi qui sont réalisés mais des écoutes engagées dans un cours d'action Lo-Fi⁶). De ces sept enregistrements, deux performances musicales ont été captées et nous retiendrons ici l'une d'elles en priorité. Limitée est donc notre fenêtre d'observation, plus nombreuses seront alors ces dernières⁷.

Des musiciens embarqués à écouter

Un ensemble de descriptions et interprétations des enregistrements sonores, réalisées au singulier, se sont donc doublées d'écoutes extérieures à la nôtre, pratiquées selon la méthode des entretiens sur écoute réactivée⁸ (EER). Il s'agit d'une méthode faisant usage de la réactivation sensorielle (sonore précisément) pour provoquer une parole évocatrice, émue, chargée d'anecdotes et, bien sûr, descriptive. Concrètement, des extraits sonores sélectionnés sont joués à un groupe de personnes (isolément ou ensemble) chargées de les commenter. Cinq séances d'EER ont eu lieu et un ensemble de fragments sonores de trajets en transports collectifs, avec ou sans musiciens, ont été écoutés deux ou trois fois en fonction de l'importance des commentaires. Les points suivants ont été abordés à chaque fois : où est-on et quand cela se passe-t-il ? qu'est-ce qu'il se passe ? comment caractériser l'ambiance ? comment qualifier la dynamique et les événements ? quel titre donner au fragment ?

5. Placés au creux des oreilles, ces microphones s'apparentent davantage à des écouteurs de walkman et offrent une prise de son proche des conditions d'écoute classique : la hauteur de prise de son correspondant à celle de la tête et l'espace entre les deux voies stéréo étant intra-auriculaire.

6. Quant à ces notions, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage clef du chercheur compositeur R. Murray Schafer : *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1991.

7. Un tel procédé, consistant à pallier un matériau empirique restreint par une multiplicité de d'approches et de commentaires, correspond à ce que Flick nomme la « triangulation ». Plus d'informations dans : Marie Santiago, « La tension entre théorie et terrain », in Pierre Paillé, ed., *La méthodologie qualitative*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 206.

8. Nous contentant de présenter une application particulière de cette méthode, nous renvoyons le lecteur à l'article très complet de son fondateur pour un exposé théorique et pratique de ses tenants et aboutissants : Jean-François Augoyard, « L'entretien sur écoute réactivée », in Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud, *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses (« Eupalinos »), 2001, p. 127-152.

Les deux enregistrements de musiciens à notre disposition diffèrent sensiblement. Dans un cas, il s'agit d'un groupe composé d'un guitariste-chanteur accompagné d'un joueur de tambourin reprenant de grands standards de variété internationale ou bien des chansons originaires d'Amérique Latine. Dans le second cas, il paraît difficile de parler de musicien de prime abord et il convient de décrire autant la situation que la pratique sonore. Le protagoniste est un jeune homme muni d'une enceinte amplifiée équipée d'un lecteur de CD pour diffusion de différents extraits de musique gangsta rap ou R'n'B⁹ sur lesquels il va danser et « chanter¹⁰ ». La production sonore de cet acteur spécifique du métro parisien est bien d'ordre musical et il ne saurait difficilement être appelé autrement que « musicien de métro » car, à l'instar d'un DJ, son rôle réside autant dans l'écoute attentive de l'environnement sonore que dans l'action productrice et par là même sa pratique ne saurait se résumer au fait de contrôler un lecteur de CD.

La compréhension des modalités pratiques de l'expression musicale au sein des véhicules de transports collectifs suivant l'hypothèse des ajustements spécifiques des musiciens à leur environnement sonore peut nécessiter davantage une focalisation sur un musicien qui a un levier d'action complet sur son instrument, ce qui est le cas du premier groupe cité. En revanche, un musicien qui a un potentiel de contrôle relativement limité sur son instrument (le second musicien ayant *a priori* à sa disposition les possibilités qu'offre un lecteur de CD : lecture, pause, suivant et précédent ainsi que le contrôle du volume) soulève davantage la curiosité et notre attention s'arrêtera d'abord sur ce cas.

Écouter un musicien de métro pour entendre sa pratique

En vue de la passation des EER, un extrait a été découpé au sein de l'enregistrement du second musicien. Commençons par le décrire.

À bord du métro 2 de Paris en partie souterraine, dans la direction Père-Lachaise - Villiers, après la station Pigalle. La scène commence sur un nombre important de discussions dans un environnement sonore plutôt fermé. Quelques claquements surgissent et l'augmentation de l'intensité sonore d'un bourdon naissant indique la mise en mouvement du métro. Au même moment que le son provoqué par l'accélération commence à remplir manifestement l'espace sonore, la voix d'un jeune adulte, chanteur et danseur, annonce l'imminence de sa prestation. Le son du roulement est maintenant à son paroxysme et masque à l'aide de la réverbération due au tunnel l'ensemble des discussions. La voix du chanteur-danseur émerge difficilement avant la mise en marche de sa boombox¹¹. L'appareil diffuse une musique répétitive R'n'B dont les médiums et les aigus émergent pour ajouter un tempo binaire d'allure moyenne au bourdon continu de la traversée. Le chanteur commence à « slamer » en rythme avec la musique. Le métro ralentit progressivement et laisse apparaître son corollaire musical : les basses de la musique. Le métro est à l'arrêt, un strapontin se relève et un lâcher d'air précède l'ouverture des portes. La performance musicale continue. Toutes portes ouvertes, le son réverbéré du métro au ralenti s'ajoute péniblement à celui de la musique. La sonnerie retentit et les portes se

9. Nous entendons par l'emploi de ce terme la variante opérée par la musique Hip Hop dans les années 90, quand elle s'est mélangée avec d'autres styles musicaux tels que le Funk ou la Soul. Sous cette acception, le R'n'B est donc bien loin du Rythm and Blues des années 50, précurseur du rock'n'roll.

10. Il s'agit plus d'une sorte de slam cadencé avec la musique et la danse que de chant véritable. Néanmoins, nous ne saurions prétendre ici à quelque analyse musicologique.

11. Désignation – apparue au cours des EER – du système sonore dont fait usage le musicien. Le terme – socialement très connoté – de « ghetto-blaster » a également été prononcé. Le terme générique de « beatbox » désigne certainement au mieux le système musical employé, dégagé d'autres connotations. Néanmoins, l'emploi fréquent de la terminologie « boombox » lors des EER nous invite à poursuivre ici l'utilisation de ce mot.

ferment. Une seconde plus tard, le morceau de musique diffusé passe par une phase de variation pendant laquelle le rythme et le thème changent. Les basses répétitives ne sont alors plus présentes cependant que le métronome accélère et emplit à nouveau l'espace sonore d'un bourdon affectant les fréquences les plus graves. La phase de roulement est à son plein et le premier thème musical revient pour une dizaine de secondes. La musique stoppe au moment même où des frottements roues-rails se font entendre et pendant lesquels le musicien lance une seconde annonce à l'intention des passagers qui est suivie immédiatement d'une nouvelle musique, toujours rythmée, cependant que le bourdon du métronome s'est stabilisé à un niveau inférieur au précédent.

La précédente description tente de montrer combien cet environnement sonore fut « plein » et entremêlé de rythmes et de sources sonores diverses. Aussi, là où le musicien aurait pu choisir de lutter contre un métronome à la production sonore intense et variée par ses effets sonores¹² propres : bourdon, réverbération, crescendo et decrescendo, irrptions, masque etc. en poussant le volume de sa boombox il apparaît qu'il n'en est rien. Bien au contraire, ce que soulèvent nos écoutes et surtout les EER (voir *infra*) est que le musicien adapte son jeu de manière permanente avec l'environnement sonore proposé par le métronome, en faisant prioritairement usage des effets de créneau, de mixage et d'enchaînement.

*Synthèse des EER*¹³

EER 1 : La « maîtrise » du chanteur-danseur est soulignée par beaucoup, et certains se demandent si cet extrait n'est pas un « collage sonore » réalisé par notre part. D'autres expriment la même idée en parlant d'un « jeu d'interprétation super-calibré », de « composition » ou de production « concertante ». Un enquêté entend des temps entre la musique et la production sonore du métronome en indiquant les suivants : bruit, musique, on casse la musique, la musique reprend le dessus. En ce qui concerne le rapport musique/machine, pour certains enquêtés, cela semble n'avoir « rien à voir » et pour d'autres c'est au contraire très composé, on parle alors de « bataille », de « jeu permanent entre la musique et les sons mécaniques ». Ceci traduit la perception de plusieurs lignes sonores concurrentes, de même niveau, et l'on parle à ce propos d'effets de masque, concernant le son de la machine couvrant la voix et d'effet de créneau, entre le son de la musique et de la machine. Un enquêté indique à ce propos la concurrence de trois registres : voix, machine, musique.

EER 2 : Deux enquêtées ont mentionné une impression de faire face à une installation sonore. Le son du métronome est décrit par certains, ainsi que ces variations, avec l'accélération et la décélération. Pour plusieurs il est décrit comme faisant partie du fond sonore, relégué en arrière-plan par la musique. D'autres indiquent plutôt que musique et métronome forment un ensemble. Le son du métronome a laissé imaginer un voyage rapide, à grande vitesse. *In fine*, la musique semble avoir primé sur le reste pour la plupart des enquêtés et caractérise en premier lieu ce fragment.

12. Inventé par J.-F. Augoyard, l'effet sonore est un outil de description des phénomènes sonores ordinaires intégrant trois domaines généralement séparés : la donnée sonore, l'action sonore et la perception sonore. Cette notion comprend également un rapport au contexte et à la situation ainsi que la dimension affective et imaginaire. Pour un exposé complet voir : Jean-François Augoyard, Henry Torgue, eds, *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses (« Habitat/ressources »), 1995.

13. L'ensemble de ces enquêtes ont eu lieu dans le cadre d'une recherche ACI réalisée sous la direction de Jean-Paul Thibaud. Pour une approche détaillée des EER et plus d'informations sur les résultats obtenus voir : Damien Masson, « Métronomes métropolitains : la dynamique sonore des voyages urbains », in Jean-Paul Thibaud, ed., *Variations d'ambiance. Processus et modalités d'émergence des ambiances urbaines*, Grenoble, CRESSON, 2007, p. 229-310.

EER 3: Des discussions ont eu lieu pour savoir si l'«acteur principal» (sic) exécute une performance en live ou s'il s'agit d'un enregistrement. Les événements sont présentés sous forme d'une séquence: «Démarrage, un mec parle à une audience - la musique, magnétophone - un signal sonore - Le vent dans le micro - un "stop" - séquence "portes" - accélération». Un lien entre la musique et la production sonore du métro est remarqué et des enquêtés indiquent que la «musique est en harmonie avec les bruits urbains et la rythmique du métro». Le fait que la musique continue pendant que le métro est à l'arrêt est également remarqué.

Plusieurs titres donnés en EER comme «Transport concertant», «Beatbox de la grande ville», «Le rap du métro», «The urban symphony» témoignent également de la perception par les enquêtés, oreilles embarquées potentielles, de la poïétique issue du rapport de concurrence entre la musique et le métro. En effet, les EER et les titres donnés aux fragments montrent une interprétation du jeu musical en termes d'ajustement, de composition, d'adaptation, ce qu'une pratique désengagée de la part du musicien n'aurait certainement pas permis.

Des mots à l'analyse

Au niveau de la perception d'une «ambiance sociale», ce fragment sonore a systématiquement été entendu de deux manières: entre rejet et adhésion complète. L'ensemble des groupes enquêtés ont dit visualiser la scène et les commentaires concernant le type de personne(s) en présence ou encore la danse sont récurrents. La plupart des commentaires qualifient aussi une structure sonore double, voire triple, mettant en jeu d'un côté la production sonore du métro, et de l'autre celle du musicien. En effet, cette dernière est considérée par certains comme une seule production sonore et comme deux pour d'autres, la voix étant considérée parfois comme un registre différent de la musique et a même été assimilée à de la prière. Aussi, la majorité des commentaires qualifie un rapport tendu entre les sons du métro et la production musicale (voix comprise). Le premier donne en quelque sorte la cadence et le ton, et chacun remarque que le musicien se «cale» rythmiquement et harmoniquement (dans le temps et en hauteur) pour faire exister sa pratique. Les commentaires qualifiant des idées de composition, d'installation et de collage sonore l'illustrent. Les effets sonores remarquables soulignent le même phénomène. Alors que la production sonore du métro est qualifiée à travers ses arrêts, accélérations et décélérations, créant par là même des effets de crescendo, masque et decrescendo, les enquêtés caractérisent la production du musicien selon des modalités propres aux effets de créneau de rythme ou de hauteur et de couplage. Enfin, quand la sensation de «chaos», ou des sentiments désagréables ont été mentionnés cela était beaucoup plus en rapport avec le type de musique et les connotations sociales et culturelles de cette dernière qu'en raison d'un sentiment de désorganisation sonore. En effet, certains enquêtés ont pu commenter leur perception de cet extrait en usant d'un vocabulaire témoignant d'un effet d'intrusion, comme si la pratique musicale les perturbait, les agressait. Néanmoins, il est toujours apparu que ceci est beaucoup plus imputable au style de la musique et aux déclamations qu'à l'importance de leurs intensités.

Il apparaît que la pratique musicale présente dans cet extrait relève d'une connaissance très fine de l'évolution sonore de la séquence spatio-temporelle constituée par la traversée permettant au musicien d'ajuster sa pratique. Néanmoins, les dynamiques caractéristiques de cet extrait sonore relèvent moins de relations de type stimulus-réponse entre le métro – à la production sonore inévitable et prédictible – et l'interprète en adéquation avec ce dernier, que d'un rapport co-constitutif. La pratique sonore du musicien influence la production sonore du métro en faisant exister celui-ci sur un niveau différent: par exemple les effets de créneau ne fonctionnent pas que sur un niveau temporel mais aussi au niveau de la hauteur et le musicien vient profiter alors d'un effet de mixage

intégrant par là même le son du métro dans sa pratique en ne cherchant pas seulement à le faire oublier. Alors, il apparaît ici que le « tempo » et le « la » sont donnés autant par le musicien que par le métro. Ceci est remarquable, et a été repéré en EER (bien que non exprimé dans un langage analytique), dans le sens où les lignes sonores qualifiées ne sont pas uniquement d'ordre mélodique¹⁴. En effet, un rapport de co-constitution mélodique et rythmique est à l'œuvre et si la production sonore du musicien vient ajouter deux lignes mélodiques (la voix et la musique) à celle du métro, il donne un second tempo au premier créé, légèrement décalé « vers l'avant ». Au rythme imposé par la présence des stations et conditionnant le mouvement du métro, vient s'ajouter celui donné par les déclamations ponctuant la pratique musicale s'ensuivant. En d'autres termes, chaque arrêt est suivi d'un arrêt *bis*, constitué par les déclamations, et les mouvements du métro sont prolongés et décalés par le choix des musiques diffusées par la boombox.

Le musicien fait usage de l'espace sonore pour faire exister sa pratique. Par là même, de contrainte, l'espace « bruyant » du métropolitain devient une ressource, une possibilité de jeu.

Manières de jouer en métro

La manière dont ce *performer* embarqué utilise l'espace sonore pour jouer sa musique et lui permettre d'être entendue caractérise des modalités d'ajustement à l'espace sonore qualifiables de composition. Les ajustements de la pratique sonore ont lieu aux niveaux rythmiques et mélodiques. Ce type de modulation de la pratique musicale se caractérise, au niveau de sa production, par l'utilisation d'effets de créneau (de timbre, de hauteur, d'intensité et de rythme) et aussi de mixage, permettant d'assurer sa cohérence (mélodique et narrative) au sein d'un monde sonore contraignant. Au niveau de la réception de la musique, les EER montrent que les enquêtés peuvent se focaliser sur la musique par effet de synecdoque. Dans un registre différent, on remarque un phénomène équivalent à propos de l'écoute d'un walkman en milieu sonore chargé. Un travail de sélection mentale est opéré pour tenter de focaliser l'attention sur une « ligne sonore » plutôt qu'une autre.

L'extrait étudié précédemment montre que le musicien utilise l'espace temporel de la traversée, en témoigne le fait que sa musique n'est pas simplement mise en marche quand il monte à bord et coupée peu de temps avant de passer entre les passagers pour obtenir de l'argent. Il est au contraire remarquable de noter que la musique se prolonge pendant que le métro est à l'arrêt et change alors qu'il roule, ce qui vient produire un rapport de co-constitution entre les sons mécaniques et les sons musicaux, ces derniers décalant le mouvement physique vers l'avant. Aussi, il semble que cette manière de procéder participe pleinement à la recherche de cohérence de la pratique musicale. En effet, le mouvement du métro se trouve conditionné par la présence des stations et pourrait se résumer, schématiquement, à l'enchaînement suivant : accélération, roulement, décélération, arrêt. En termes musicaux, cet enchaînement pourrait se traduire par : *crescendo*, *forte*, *decrescendo*, *piano*. Le musicien ayant conscience de ceci et qui ajuste sa pratique pour lui assurer une plus grande efficacité aura donc intérêt à jouer pendant les moments *piano* et alentours, c'est-à-dire pendant la succession : *decrescendo*, *piano*, *crescendo*. De plus, le moment d'arrêt du métro s'accompagne généralement de l'ouverture des portes de la rame, ce qui permet à la musique de gagner de l'importance par effet de réverbération. Et l'on remarque dans l'extrait étudié que le changement de musique, précédé d'une déclamation, a eu lieu pendant la période *forte*, cependant que la musique est la moins audible et où la voix est plus susceptible d'être entendue par effets de créneaux de hauteur et de timbre.

14. Nous entendons ici cet adjectif au sens de : cohérent aux points de vue du timbre et du pouvoir narratif.

La musique embarquée: une expérience culturelle ordinaire?

La musique embarquée relève moins d'une œuvre d'addition que de multiplication. Il en va de même dans le cas du contrepoint où l'importance d'une ligne mélodique dépend de sa capacité à se différencier des autres, dans le temps (rythme) et dans l'«espace» (harmonie). «La relation de différence est un mélange de continuité et de discontinuité», nous dit W. James par la voix de D. Lapoujade (2007 : 79). En effet, l'exemple suivi montre un musicien ayant délaissé la possibilité matérielle d'«envahir» l'environnement sonore en poussant le volume de sa boombox au profit d'une utilisation intelligente du temps (déploiement d'une structure musicale forte) et de l'espace sonore (ajustements par effets de créneau et de mixage) de la traversée.

On ne peut faire «seul» de la musique embarquée. S'il apparaît qu'un musicien doit être à l'écoute de l'environnement pour faire de celui-ci un potentiel, il doit aussi savoir se faire écouter. Pour cela deux processus sont à l'œuvre, l'un direct, l'autre indirect. Premièrement, le musicien doit trouver un moyen, au bon moment de faire passer la musique au-delà du reste sans pour autant jouer fort. Dans notre exemple, c'est en prolongeant la performance musicale alors que le métronome s'est arrêté. Par là, la tentative du musicien consiste à faire passer la musique pour la référence sonore première à partir de laquelle le reste des événements sonores peuvent venir se caler. De suivie elle devient suivie. Secondement, il faut compter avec les possibilités qu'offre l'écoute ordinaire. Après avoir remporté le pari de capter l'attention des passagers, l'effet de synecdoque – procédé de sélection mentale opéré dans l'écoute – viendra renforcer la cohérence de la pratique musicienne.

Enfin, une telle utilisation de l'espace sonore par les musiciens permet à leur pratique de se fondre dans le quotidien sonore des passagers, limitant par là plus encore le sentiment d'intrusion de la musique dans la sphère intime et augmentant la neutralité de l'expérience vécue *in situ*. En effet, nous pouvons émettre l'hypothèse que ce qui rend ordinaire ce type d'expérience ressort davantage du fait qu'elle soit parfaitement intégrée au «cours des événements», plutôt que de la récurrence de ses manifestations. Par là même, émerge l'hypothèse indiquant qu'un musicien moins chevronné, ou cherchant à créer de l'ambiguïté dans l'ordinaire de l'expérience des passagers pourrait être celui qui s'ajuste peu, mal ou pas du tout.

BIBLIOGRAPHIE

- AMPHOUX Pascal, ed., 1991, *Aux écoutes de la ville. La qualité sonore des espaces publics européens, méthode d'analyse comparative: enquête sur trois villes suisses*, avec Christophe Jaccoud, Hanna Meier, Hans Peter Meier-Dallach, Marco Gehring, Jean-Luc Bardyn, Grégoire Chelkoff, Grenoble, CRESSON/Lausanne, IREC.
- AUGOYARD Jean-François, 2001, «L'entretien sur écoute réactivée», in Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud, eds, *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses («Eupalinos»), p. 127-152.
- AUGOYARD Jean-François, TORGUE Henry, eds, 1995, *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses («Habitat/ressources»).
- GREEN Anne-Marie, 1998, *Musicien de métro. Approche des musiques vivantes urbaines*, Paris, L'Harmattan.
- LAPOUJADE David, 2007, *William James. Empirisme et pragmatisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 153 p.
- MASSON Damien, 2007, «Métronomes métropolitains: la dynamique sonore des voyages urbains», in Jean-Paul Thibaud, ed., *Variations d'ambiance. Processus et modalités d'émergence des ambiances urbaines*, Grenoble, CRESSON, p. 229-310.
- ROUAT Sylvie, 1990, «Étude ethnométhodologique sur les musiciens du métro parisien en 1990», in *Corpus occasionnels de textes d'ethnométhodologie*, en ligne: <http://www.ai.univ-paris8.fr/corpus/rouat/>
- SANTIAGO Marie, 2006, «La tension entre théorie et terrain», in Pierre Paillé, ed., *La méthodologie qualitative*, Paris, Armand Colin, p. 201-223.
- SCHAFER Raymond Murray, 1991, *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès.
- STRAUSS Anselm, 1992, *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger, Paris, L'Harmattan.

L'espace sonore de l'église comme patrimoine

Le cas des églises montréalaises

«L'ambiance feutrée d'une église, où chaque souffle déflore subrepticement le silence sacramentel qui y règne, peut certes créer quelques palpitations. Saturer ce lieu des notes pénétrantes d'un orgue gigantesque et l'amant de l'art rend les armes. S'ensuit une série de spasmes extatiques dont on ressort béat de satisfaction.», Sophie Pouliot, «Les orgues d'église: sacraliser le plaisir», *Quartier libre*, 7 (3), 29 septembre 1999.

Les transformations qui ont touché le Québec depuis les années 1960 se sont traduites, entre autres choses, par la chute radicale de la pratique religieuse et, conséquemment, par un nombre prodigieux de lieux de culte excédentaires. La conservation des églises en déshérence et menacées de disparaître y constitue, à l'heure actuelle, un enjeu de taille qui se situe d'emblée au croisement de considérations musicales autant que patrimoniales. La perte d'une église, haut lieu d'investissement de sens dans la société québécoise (Noppen, Morisset, 2005), repère tant spatial qu'identitaire, se conjugue avec la disparition de pratiques musicales, voir d'un «potentiel» musical inscrit dans les pierres, d'un écrin de sonorités distinctives suggérées par cet agencement spatial singulier.

La recherche dont il est question ici¹ se veut un essai de caractérisation de l'ambiance² de l'église qui porte une attention particulière à ses traits sonores. Cette ambiance de l'église relèverait de formes largement programmées pour créer un climat propice à une «élévation de l'esprit», à placer dans des dispositions favorables à l'exercice de la spiritualité. Elle s'avère donc un milieu particulièrement intéressant comme cas d'espèce d'une étude du sensible. Il existe une culture des sens très recherchée dans la sphère du religieux, le sensoriel y ayant été convoqué depuis fort longtemps, et l'on y constate, par exemple dans l'évocation des expériences dites mystiques, une tension très forte entre exacerbation et négation des sens³.

* Doctorante en études urbaines au programme conjoint UQAM/INRS-UCS, jeune chercheure associée à la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain et à l'Institut du patrimoine de l'UQAM, membre du CELAT.

1. Il s'agit d'un projet de thèse de doctorat en études urbaines à l'Université du Québec à Montréal. À ce jour, seule une pré-enquête a été réalisée et l'étude est au seuil d'un travail de terrain plus approfondi qui comprendra un échantillon plus large d'églises et d'enquêtés.

2. Concept emprunté du CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain de l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble). Voir entre autres: Pascal Amphoux, Jean-Paul Thibaud, Grégoire Chelkoff, eds, *Ambiances en débats*, Bernin, Éd. à la Croisée («Ambiances, Ambiance»), 2004; Luc Adolphe, ed., *Ambiances architecturales et urbaines, Les cahiers de la recherche architecturale*, 42/43, Marseille, Parenthèses, 3^e trim., 1998; Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud, eds, *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses («Eupalinos»), 2001.

3. Pascal Joanne s'est d'ailleurs penché sur la question dans son étude des monastères: *L'espace sensible du monastère cistercien aux origines. Essai de caractérisation des ambiances architecturales*, Thèse de doctorat, CERMA, École d'architecture de Nantes, 2003, ms.

L'institution patrimoniale, dans le cas des églises, n'a pourtant pas beaucoup interrogé la configuration sensible des lieux. On s'attache d'abord à la figure extérieure, à la qualité de l'architecture ou de l'ornementation, ou encore à la présence d'œuvres d'artistes de renom. Les tentatives de mise en valeur des lieux s'élaborent autour d'une mise en tourisme ou d'activités d'interprétation orientées vers ces éléments, bien que les concerts, la valorisation des orgues, font aussi partie des efforts de réanimation. Au total cependant, peu d'attention est portée à ce que l'on pourrait appeler la « 4^e dimension » du patrimoine (Morisset, Noppen, 2003 : 6), c'est-à-dire, au-delà de l'objet en trois dimensions, le sens et l'expérience qui y sont rattachés.

L'église, dans le contexte proprement québécois/montréalais, comme dans nombre d'endroits en Occident, aurait perdu sa fonction première et se retrouve en quête d'un statut de monument, au demeurant peu prometteur étant donné le nombre important d'églises que l'on retrouve disséminées sur le territoire, notamment à Montréal, où elles ne sont souvent séparées que de quelques mètres⁴. Il y a lieu pourtant de mieux comprendre la nature de cette fonction qui, au-delà des pratiques encadrées par les cultes officiels, touche à certains fondements de l'expérience humaine : spiritualité, transcendance, termes aujourd'hui au rang des tabous contemporains.

En cherchant à mieux comprendre les mécanismes formels qui convoquent une sensibilité particulière dans le contexte de l'église, on sera peut-être mieux en mesure d'évaluer en quoi le lieu peut conserver une pertinence au regard d'une société séculière, capable d'en reformuler la valeur d'usage.

Nous donnerons, dans un premier temps, un bref aperçu du contexte québécois et montréalais lié à la désaffectation des églises, pour discuter ensuite de l'approche de recherche envisagée et de quelques constats issus d'une première étape préparatoire à la collecte des données.

La situation des églises dans le contexte québécois

Le problème qui affecte les églises n'est pas propre au Québec mais s'y présente de façon particulièrement aiguë car la rupture avec la religion catholique, auparavant omniprésente, y fut assez soudaine et radicale.

Mentionnons brièvement – au risque d'énormes raccourcis⁵ – que la société canadienne-française du Québec est demeurée passablement repliée sur elle-même, suite à la conquête britannique de 1760, et sous la domination morale et intellectuelle du clergé catholique. Jusqu'aux années 1960, toutes les institutions sociales – éducation, santé, loisirs – étaient sous l'égide des communautés religieuses et du clergé, ce qui assurait une cohésion sociale prodigieuse d'un côté, notamment autour de la paroisse, véritable instrument d'intégration sociale, non sans un caractère par ailleurs hautement oppressif de l'autre. Sur le plan de l'organisation territoriale, cela s'est traduit par la prédominance dans le paysage tant rural qu'urbain de l'église, et plus précisément du noyau paroissial (église, presbytère, écoles, caisse populaire, etc.) comme éléments de structuration spatiale. L'empreinte du paysage religieux sur le territoire est prégnante et est le résultat d'un investissement financier et humain peut-être disproportionné par rapport aux moyens réels des communautés. Ainsi la ville de Montréal s'est-elle développée autour de ses paroisses, comme autant de villages à l'intérieur de la ville.

4. En 2003, on dénombrait à Montréal près de 500 lieux de culte, toutes confessions confondues, dont 256 églises catholiques : Richard Gauthier, Jocelyn Groulx, Marie-Claude Ravary, eds, *Quel avenir pour quelles églises? Cahier du participant*, colloque international organisé par la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain de l'UQAM en partenariat avec la Fondation du patrimoine religieux du Québec, le Conseil du patrimoine de Montréal et l'Université Concordia, Montréal, Québec, FPRQ, octobre 2005, p. 6 (source : FPRQ, *Inventaire des lieux de culte du Québec*, 2003).

5. Pour un portrait plus complet, on peut se référer à l'ouvrage de Noppen et Morisset (2005).

Autant cette emprise du clergé a-t-elle été entière pour les communautés catholiques, autant la laïcisation de la société au cours des années 1960 et le rejet des interdits et pratiques religieuses a-t-il été abrupt. On a bien continué à construire des églises dans la foulée de Vatican 2, mais la pratique religieuse, l'assistance aux messes dominicales, l'institution du mariage – entre autres – ont connu un déclin rapide pour atteindre les proportions que l'on connaît aujourd'hui, probablement quelque part au début des années 1980. Aujourd'hui, la population de confession catholique affiche un rapport ambigu avec la religion, à la fois attachée et en révolte face à ce passé.

On assiste, dès les années 1970, à plusieurs démolitions d'églises à Montréal (souvent pour faire place à des écoles). Mais c'est surtout à partir de la fin des années 1990, les paroisses et les diocèses ne pouvant plus faire face au fardeau financier que représente le maintien d'une église (souvent de très grande taille), qu'on a commencé à assister à un mouvement important de fusions de paroisses, et donc de fermetures et mises en vente d'églises, ainsi qu'à plusieurs conversions plus ou moins heureuses, allant d'usages culturels et sociocommunautaires à des appartements en copropriété. Rappelons qu'au Québec, les églises sont la propriété des Conseils de fabrique des paroisses qui, en théorie, peuvent décider du devenir de la paroisse et de l'église. Dans la pratique cependant, lorsque ces derniers ne sont plus en mesure d'assumer leurs responsabilités financières, l'évêque peut, par décret, décider de mettre en vente et – jusqu'à tout récemment⁶ – avoir le choix de l'acheteur et de l'usage futur envisagé. Un des enjeux actuels est donc de réaffirmer le caractère collectif de ces lieux que toute la société a contribué à ériger et dont la destinée se retrouve entre les mains d'une minorité, selon des critères où la valeur patrimoniale n'arrive pas toujours au premier rang⁷ lorsqu'on procède à la fusion de paroisses.

Chaque fermeture d'église est donc vécue comme une perte sur le plan spatial et identitaire et pas seulement pour les derniers paroissiens pratiquants. Elle se conjugue aussi d'une perte sur le plan du patrimoine culturel et artistique, car le savoir-faire d'artistes et artisans s'est matérialisé dans les églises peut-être plus que dans tout autre domaine du paysage construit. En ce qui touche la musique, les églises renferment généralement des orgues de grandes qualités et dimensions et agissent comme «caisses de résonance» pour ces instruments qu'il n'est pas toujours possible d'adapter à d'autres espaces en conservant leur intégrité.

Il n'a été question ici que du point de vue de la majorité catholique, la question se posant avec plus d'éclat dans ce cas-ci, mais il faut mentionner que, de tout temps, on trouve à Montréal des lieux de culte appartenant à d'autres confessions, notamment anglicane, protestante, juive, orthodoxe, lieux qui souvent ont déjà connu plusieurs conversions. Avec l'immigration plus récente, on voit apparaître de nouveaux lieux de culte (mosquées, temples sikhs, mormons, «évangélistes»), parallèlement à la fermeture, démolition ou conversion des églises des anciens cultes officiels. La communauté catholique se retrouve aussi segmentée, les différents groupes culturels se réunissant souvent autour d'une paroisse ou d'une église, ne conservant que peu de liens avec les paroisses voisines, et les habitués, souvent, ne résident pas en majorité sur le territoire. L'église devient ainsi de moins en moins un espace de proximité, ancré dans le territoire d'un quartier.

6. Une entente a été conclue au printemps dernier entre le Gouvernement du Québec et les principaux diocèses (Montréal et Québec) afin de rendre publique la situation et d'accorder un délai d'un an aux communautés locales, en priorité, pour trouver une solution de rechange avant de procéder à toute vente ou cession.

7. Les responsables religieux étant d'abord mus par des objectifs reliés à la pastorale et à l'efficacité des conditions de la pratique, les places de stationnement disponibles près d'une église, par exemple, ont parfois été déterminantes dans les choix, aux dépens de l'ancienneté ou de l'intérêt architectural des lieux.

Musique et cadre bâti: des patrimoines solidaires?

Dans le contexte de cette étude, la notion de patrimoine se rattache autant à la pratique musicale qu'à l'objet architectural. Entendu comme une construction, le patrimoine ne serait pas une donnée inhérente à un objet (construit, le cas échéant) mais le résultat d'un jugement de valeur sur ce dernier, d'un processus de reconnaissance et d'investissement de sens (la patrimonialisation) qui lui est consacré. Ainsi, le bâtiment, l'œuvre architecturale, tout comme la musique (comme pratique/œuvre), pour accéder au « statut » de patrimoine – immatériel pour la musique, matériel pour l'œuvre architecturale, ou les deux intriqués par exemple pour l'église – doivent faire l'objet d'une médiatisation sociale pour s'imposer comme œuvres à conserver ou à transmettre, et dotées de « valeurs » (art, matérialité, âge, position, etc.)⁸ aux yeux d'une société, à un moment donné.

Dans le cas de l'église, la patrimonialisation pourrait tenir compte non seulement des valeurs rattachées à la matérialité du lieu, ou à son importance sur le plan de l'histoire ou de l'art (œuvres picturales, statuaire, ...), mais aussi de ses configurations sensibles, en d'autres mots des valeurs culturelles/spirituelles (morales ou immatérielles) que suggère le lieu physique, notamment lorsqu'il est habité par la musique.

On peut penser que ces deux catégories de patrimoine associées à un même lieu vont se renforcer mutuellement au cours d'un éventuel processus de patrimonialisation – qui serait le résultat d'un double régime d'attention –, mais peut-être aussi s'opposer, dans le cas où un arbitrage serait nécessaire entre le matériel et l'immatériel, par exemple, pour un lieu doté d'une matérialité déficiente et d'une « spiritualité » forte, ce qui est apparemment le cas de plusieurs églises de Montréal.

Une deuxième relation qui se dessine entre musique et cadre bâti est la capacité de tisser du lien social, de s'imposer comme des pratiques collectives, notamment en suggérant le partage d'un même espace-temps. Il y a donc là, dans les deux cas, l'idée d'un effet rassembleur – ou perturbateur – d'une communauté.

Caractériser l'ambiance de l'église: présentation du projet de recherche

La thématique de l'ambiance ici convoquée part de la prémisse qu'il existerait une ou des ambiances d'église: mystique, austère, chaleureuse, froide, surchargée, dénuée, etc.

Dans la composition de cette « ambiance » de l'église, le domaine sonore revêt une dimension importante. D'abord par des pratiques multiples (chants, rituels, concerts, etc.) qui engagent l'espace sonore. On lui attribue aussi une sorte d'idéal de calme, de silence – à l'abri du bruit de la vie urbaine –, dimension qui s'avère paradoxale étant donné que les sons se trouvent augmentés par effet de réverbération⁹. Dans ce lieu où l'on va rechercher le calme, chaque son prend des proportions considérables. On voit donc se dessiner des enjeux liés à l'intersubjectivité dans l'appropriation et le partage de l'espace.

Aussi l'intention est-elle de tenter de caractériser au plus précis l'ambiance (les ambiances) de l'église telle qu'elle se configure dans l'interaction entre les qualités sensibles (immatérielles) en quelque sorte inscrites dans la matière de l'édifice et les usages et appropriations dont il peut faire l'objet. À partir de là, il s'agit de voir comment peut se réactualiser le sens du lieu au regard – et aux perceptions/sensibilités – du monde contemporain.

8. Voir notamment les « valeurs » d'Aloïs Riegl (*Le culte moderne des bâtiments*, 1984 [1903]) présentées par Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 2004, p. 124-129 et 235-236; Luc Noppen, Lucie K. Morisset, « De la production de monuments. Paradigmes et processus de la reconnaissance », in Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau, Khadiyatoullah Fall, eds, *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 23-52.

9. Sur le concept d'effet sonore, voir, entre autres, Jean-François Augoyard et Henri Torgue, *Sonic experience. A guide to Everyday Sounds*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2005 (1^{re} éd., Marseille, Parenthèses, 1995).

L'étude prendra appui sur l'approche du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, qui relie formes construites, formes perçues et formes représentées¹⁰ pour tenter de retracer – décoder –, au fil de leur évolution, le sens et les significations (représentations) investies à l'origine dans ces espaces, leur redéfinition au fil du temps jusqu'à l'époque actuelle, selon une approche qui s'inspire également du cadre d'analyse de la sémiogénèse/morphogénèse tel que développé par Morisset (2001) comme herméneutique de la ville. Il apparaît nécessaire en effet de jeter un pont avec le passé pour mieux articuler le lien entre la mémoire du lieu et les significations présentes, en termes de ruptures ou continuités, et de ne pas évacuer les couches de sens accumulées à travers le temps. Nous abordons aussi la question du sens du lieu du point de vue du rapport de l'église à la « fonction d'habiter » (Bachelard, 1957), où « l'habiter » apparaît comme « mesure » fondamentale de la condition humaine (Heidegger, 1958). À ce titre, les différentes dimensions de l'expérience sensible apparaissent comme des révélateurs profonds de notre condition.

Le matériel empirique, mis à part les archives comme traces matérielles de la mémoire du lieu (Ricoeur, 2000), consistera en témoignages et observations issues de l'expérience concrète de l'espace (perceptions ordinaires ou expertes), récits qui permettront de mettre au jour les représentations et significations inscrites dans les mémoires et le rapport au lieu dans son actualité et son « temps long ». L'approche de terrain envisagée se rapprocherait d'une combinaison de la méthode des parcours commentés (Thibaud, 2001) et de la réactivation sonore (Augoyard, 2001). Les deux techniques suggèrent une temporalité différente mais, envisagées en succession, pourraient aussi permettre une forme de réflexivité de la part de l'habitant en rapport à ses interventions plus spontanées, à la façon d'un double entretien (Hoyaux, 2002). La matière recueillie s'impose alors comme un texte à décoder, dans un aller-retour entre l'expérience et l'expression. Les relevés physiques (acoustiques ou autres) seront fonction des moyens à notre disposition, mais demeurent importants pour asseoir les résultats sur des données objectivables et surtout comparables, afin de mettre en rapport les différents lieux et les perceptions qu'ils suscitent.

Terrain d'étude: trois églises et leur contexte urbain

L'étude porte pour l'instant sur trois églises de Montréal qui, toutes, ont fait l'objet d'un investissement de sens important à l'origine et qui demeurent relativement significatives sur le plan de la valeur d'art et dans leur contexte social et urbain, bien qu'elles ne jouissent pas d'un statut de protection juridique. Elles ne sont donc pas l'objet d'un désinvestissement complet, mais malgré une certaine notoriété, leur maintien et la poursuite de leurs activités n'en posent pas moins des défis. Cette recherche devrait éventuellement s'étendre à d'autres lieux, dont le statut est d'autant plus fragile que leur notoriété reste à construire. Pour l'instant, il s'agit d'églises catholiques, mais il n'est pas exclu, à une autre étape, d'inclure des lieux appartenant à d'autres cultes, ce qui permettrait de rendre compte d'invariants et de différenciations.

Ces trois églises ont été réalisées entre le dernier quart du XIX^e siècle et la première décennie du XX^e, période d'urbanisation accélérée de Montréal. Leur choix a été motivé par les différences qu'elles présentent, soit en termes de configuration architecturale (dimensions, formes, matériaux, style,...) ou de contexte urbain et social dans lequel elles s'inscrivent: la première distinction permet d'évaluer certaines relations entre l'architecture et l'« ambiance », alors que la seconde vise à explorer la relation avec le milieu, ainsi que différentes formes d'appropriation socioculturelle, mises en relation avec la composition formelle/spatiale/urbaine du lieu.

10. Voir le schéma scientifique du CRESSON: www.cresson.archi.fr/themSCHapproches.htm.

L'église dite Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (1873-1881) est un lieu de relativement petites dimensions, mais dont les proportions particulières avec son style byzantin (hauteur des voûtes et coupole) lui confèrent une amplitude assez importante. Il ne s'agit pas à l'origine d'une église paroissiale, mais d'un sanctuaire érigé à Notre-Dame-de-Lourdes. Elle faisait face, au moment de sa construction, à l'église Saint-Jacques (première cathédrale de Montréal) démolie en 1973 pour faire place à l'Université du Québec à Montréal, et dont on n'a conservé pratiquement que le clocher. La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes se retrouve ainsi aujourd'hui à combiner les deux fonctions de lieu de pèlerinage (pour le culte marial) et d'église paroissiale. Elle jouit d'une certaine reconnaissance en termes de valeur d'art, par la notoriété de son concepteur, Napoléon Bourassa, à la fois l'architecte et le décorateur, qui réalisa les fresques qui couvrent presque entièrement l'intérieur de la Chapelle.

Il s'agit aussi d'un lieu très achalandé si on le compare aux autres églises de Montréal. Une des rares églises à demeurer ouverte toute la journée, on note une grande diversité parmi ses habitués. Sa centralité (centre-ville – quartier latin, campus universitaire) fait en sorte que son public (de tous âges et origines culturelles) peut être composé à la fois de gens venus, par dévotion, de quartiers éloignés ou de personnes sans domicile qui y passent une partie de la journée pour s'y réchauffer (ou s'y refroidir l'été). On y tient quotidiennement plusieurs cérémonies qui revêtent un caractère assez ostentatoire. L'assistance aux messes du samedi et du dimanche est généralement très forte, le lieu se remplissant même au-delà des limites permises (environ 200 places assises). Plusieurs personnes semblent ainsi préférer les lieux de plus petite taille où l'on se retrouve coude à coude, plutôt qu'une grande église presque vide. Une communauté assez importante de bénévoles gravite autour de la Chapelle, qui abrite aussi des œuvres de charité, dont la fourniture de repas communautaires dans son sous-basement. Étant la propriété des Sulpiciens, elle jouit d'un régime de propriété particulier qui lui confère un statut différent de celui des églises paroissiales.

L'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus (1903-1906) fut également investie de grandes intentions au départ, se voulant la « cathédrale » de Maisonneuve, une municipalité indépendante fondée en 1883 (annexée à Montréal en 1918) par quelques industriels et entrepreneurs francophones, et qu'on surnommait la « Pittsburgh canadienne ». Dans la poursuite de cet objectif, ils dotèrent la ville d'institutions monumentales, au cours d'une période de prospérité économique qui ne dura que quelques décennies. Aussi, on mit beaucoup sur les apparences pour construire l'église Saint-Nom-de-Jésus, et apparemment plus sur le décor que sur la matérialité de l'immeuble, l'opulence qui y règne n'étant en partie que trompe-l'œil (le décor peint étant d'ailleurs l'œuvre de TX. Renaud, un maître en la matière). On y installe en 1915 un grand orgue symphonique, « dont les 90 jeux répartis sur quatre claviers se divisent, comme dans les cathédrales de France, en un important orgue de tribune de 69 jeux et un orgue de chœur de 21 jeux¹¹ ». À l'origine le plus grand orgue de Montréal (le sixième au monde à cette époque), il demeure encore aujourd'hui un des plus imposants en Amérique du Nord.

Le quartier de l'Est de Montréal (Hochelaga-Maisonneuve) où se trouve la paroisse Saint-Nom-de-Jésus, est aujourd'hui l'un des plus culturellement homogène (francophone) et économiquement défavorisé de Montréal. Les messes quotidiennes et dominicales ne réunissent plus qu'une poignée de fidèles, au cours de cérémonies plutôt dépouillées. Le lieu a connu un regain d'existence, depuis la restauration de l'orgue qui s'était tu en 1972. L'église dispose aujourd'hui d'une grande renommée sur le plan de la musique, non seulement en raison de l'ampleur de l'instrument mais aussi de l'acoustique particulière du lieu, qui donnerait une chaleur et un raffinement particuliers au son, décrite comme « d'une grande sensualité » par son organiste titulaire¹². On y tient régulièrement des concerts et, annuellement, le festival

11. Jacquelin Rochette, codirecteur artistique, Casavant et frères, 1999, tiré d'un dépliant: *L'orgue de l'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus*, Atelier d'histoire Hochelaga-Maisonneuve.

12. Régis Rousseau, rencontré le 10 mars 2007.

d'automne «Orgues et couleurs». Y ont aussi lieu occasionnellement des enregistrements musicaux, la formation d'organistes et les examens de finissants de facultés de musique. La restauration de l'orgue, qui a mobilisé des sommes importantes tant publiques que privées – et qui éventuellement exigerait des montants supplémentaires –, a peu laissé pour des travaux sur l'église qui aurait besoin de réparations majeures. Ainsi, musique et patrimoine – ou patrimoine bâti, patrimoine musical – se retrouvent-ils en rivalité sur le plan du financement dans ce cas-ci.

L'église Saint-Édouard (1907-1909) se vit attribuer le surnom de «Notre-Dame du Nord», la naissance de cette paroisse ayant inauguré l'urbanisation de toute la partie nord de la ville au tournant du xx^e siècle. Une dizaine de paroisses se sont, par la suite, détachées de cette dernière en l'espace d'une vingtaine d'années (Cha, 2005). À cette époque, l'érection de l'église venait encore marquer l'inscription identitaire des nouvelles communautés sur leur territoire d'appartenance, et sa présence d'autant plus imposante signifiait la fierté (ténacité), la prospérité, le savoir-faire, la dignité (et la moralité) de ses ressortissants. Aussi, les paroissiens de Saint-Édouard ne négligèrent aucun détail lors de la construction de cette grande église (environ 2000 places) de style gothique flamboyant. Elle demeure aujourd'hui, selon une étude récente (Rioux-Hébert, 2005), avec ses deux imposantes flèches surplombant une artère importante de Montréal (rue Saint-Denis), l'église la plus significative de l'arrondissement Rosemont-La Petite Patrie (parmi une quarantaine d'autres), où elle se situe aujourd'hui. Cette paroisse est aussi marquée par la baisse dramatique de la pratique religieuse. Toutefois, le lieu n'est pas entièrement déserté, puisque deux communautés (paroisses) se le partagent. Outre la paroisse Saint-Édouard, qui continue de tenir des messes en compagnie de quelques fidèles très attachés à leur église, l'église abrite aussi la paroisse Notre-Dame d'Haïti depuis 25 ans. La présence de la communauté haïtienne, qui y tient ses messes en créole, marque un autre type d'appropriation spatiale du lieu, notamment au plan musical, qui vibre alors au battement des percussions et des rythmes antillais. Il est donc intéressant de voir (d'entendre) ici comment le lieu se transforme au gré des différentes occupations culturelles de l'espace.

Chacune de ces trois églises présente ainsi un intérêt et des significations propres en regard de la musique. Comme Saint-Nom-de-Jésus, la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes est aussi considérée comme un haut lieu de musique. L'orgue de la chapelle est, en outre, le premier opus des facteurs d'orgues Casavant. Formés à l'école française de Cavaillé-Coll, ces derniers réalisèrent des centaines d'orgues en Amérique du Nord et se sont acquis une réputation internationale. Il est devenu difficile à l'heure actuelle pour les paroisses du Québec de faire appel à Casavant Frères pour des travaux sur leurs orgues, ceux-ci étant trop occupés par des contrats en Asie ou aux États-Unis. Il est intéressant de noter que les Casavant ont construit, dès les débuts, des orgues électropneumatiques, et ce n'est qu'au cours des années 1950 qu'ils ont réintroduit la facture d'orgues à traction mécanique qui rendent mieux les subtilités du répertoire baroque. On attribue aussi de bonnes qualités à l'orgue de l'église Saint-Édouard – aussi un Casavant – bien qu'il soit d'importance moindre. Il a d'ailleurs été déplacé de la tribune arrière à une tribune latérale, afin de rapprocher l'orgue de l'assemblée, mais avec des résultats plus ou moins concluants, ce qui n'est pas sans intérêt pour notre recherche.

Les paroisses du Montréal ont donc accordé beaucoup de place à l'orgue, qu'on disait en mesure de rendre toute la gamme des émotions humaines : « Les grandes orgues sont, quant à l'expression du bonheur de l'homme ou de son malheur, ce que sont les cathédrales quant à l'expression de sa foi¹³ », nous dit un commentateur en 1915. Aujourd'hui, dans le cadre du festival

13. Anonyme, « Les Grandes Orgues de l'église paroissiale de Maisonneuve construites par la maison Casavant frères de Saint-Hyacinthe », *Le Devoir*, avril 1915.

« Orgues et couleurs » – qui se déroulait en septembre –, on organise des activités d'interprétation et de familiarisation aux différentes sonorités des orgues des églises de Montréal qui ont reçu des influences esthétiques diverses (écoles française, allemande, italienne ou anglaise). On s'attarde également à rendre accessible le répertoire local et notamment faire connaître des œuvres contenues dans des manuscrits découverts sur le tard, dont le fameux « Livre d'orgue de Montréal » apporté par le Sulpicien Jean Girard, en 1724, qui constituerait le plus important recueil de pièces d'orgue de l'époque baroque¹⁴.

Constats et observations issus de la pré-enquête

Au terme d'une première étape de recherche qui se veut exploratoire, nous avons pu procéder à des enregistrements¹⁵ et des mesures d'intensité sonore¹⁶, recueillir des témoignages informels, rencontrer des spécialistes (organistes, acousticien), réaliser des observations et quelques entretiens formels avec des habitants, et enfin rassembler des informations issues des archives des trois paroisses, tout comme des représentations contemporaines recueillies dans les journaux/médias, colloques récents (commission parlementaire) ou dans la culture populaire (chanson, etc.).

Difficultés pratiques liées à l'étude des églises

L'étude des églises pose quelques difficultés tant méthodologiques que logistiques, étant donné, d'une part, la courte durée des heures d'ouverture et la mobilité du personnel, et, d'autre part, la réticence et les susceptibilités à ménager en raison de la rivalité entre paroisses voisines menacées de fusion, donc de fermeture éventuelle.

Au plan de la méthode, il demeure difficile d'appliquer les techniques envisagées au départ, en l'occurrence la méthode des parcours commentés et celle de l'entretien sur écoute réactivée. En effet, les hypothèses de travail liées au silence et à la compréhension des pratiques de recueillement, de méditation dans l'espace, empêchent de décrire l'expérience perceptive en simultanée. Aussi, les commentaires/observations ont été faits en différé. Nous avons eu recours à des extraits sonores pour mener à bien des entretiens (EER), mais ces derniers ne peuvent non plus restituer l'espace lorsqu'il est « silencieux », ce qui amène à porter l'attention sur des situations « sonores », s'éloignant d'une condition « idéale » qu'on chercherait à représenter ou documenter¹⁷. Les extraits sonores, bien qu'ils aient donné lieu à des réactions intéressantes, ne se sont pas imposés comme « embrayeurs » (Augoyard, 2001 : 130) de la discussion, les personnes rencontrées ayant déjà beaucoup à dire sur le sujet. En cela, peut-être qu'ils aident à repositionner la conversation au plus près de l'environnement sonore, mais pas toujours de façon très significative par rapport au reste du contenu des entretiens. Il faudra porter une attention particulière afin de raffiner le choix des extraits, à la prochaine étape.

14. Un manuscrit capital pour le répertoire anglais aurait aussi été découvert récemment à la cathédrale anglicane de Québec, source Élisabeth Gallat-Morin, *Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica du Canada, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002092>, visité le 15/02/2008.

15. Avec le support de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain (et l'Institut du patrimoine de l'UQAM) et le groupe de recherche/création Arc-Phono, qui réalise des archives sonores de différents lieux de Montréal et projette d'en tirer des phonographies.

16. Avec l'aide précieuse d'Édith Normandeau qui termine un mémoire sur « Le monde végétal revisité par ses ambiances sonores » (à paraître), *Les végétaux comme éléments du paysage sonore : relation qualitative entre conditions environnementales, morphologie et organisation dans la production d'ambiances sonores*, Maîtrise en aménagement, Université de Montréal.

17. Les extraits utilisés ont une durée variant entre 30 secondes et deux minutes et reflètent différentes situations sonores : musique, « silence », bruit, foule, appropriation « ethnoculturelle ». Ils ont été recueillis dans les trois églises étudiées.

Les enregistrements donnent par ailleurs de bonnes indications sur la texture sonore des espaces, et permettent la mise en parallèle d'événements similaires, d'une église à l'autre. Les participants ont d'ailleurs pu en déduire assez justement la taille de l'espace à partir de certains extraits¹⁸. Ces enregistrements seront l'objet d'une analyse subséquente plus approfondie qui permettra une meilleure caractérisation physique des lieux. Les mesures d'intensité ont été réalisées au même moment que les enregistrements. Une attention particulière a été mise pour noter les différences de niveau entre l'intérieur et l'extérieur des églises. Elles montrent d'emblée des données révélatrices quant aux niveaux à l'intérieur et à l'extérieur, bien que les sons dans l'église puissent atteindre des niveaux élevés (87db). Elles permettent aussi de constater des variations d'intensité d'une église à l'autre pour les mêmes sources sonores, selon le volume de l'espace.

Représentations et interprétation des lieux : les sens à l'épreuve du sens

Bien qu'on ne puisse pas encore dégager des résultats ou tirer des conclusions de cette pré-enquête, au fil des témoignages recueillis, que ce soit dans un contexte plus ou moins spontané ou dans un cadre plus formel, certaines hypothèses de départ paraissent se confirmer. Il se dégage un lien entre la forme construite et les formes sensibles qui est très prégnant dans l'expérience du lieu. Les personnes rencontrées au cours d'entretiens formels, bien qu'elles ne se définissent pas toutes comme croyantes, considèrent l'église comme un lieu à part (« en dehors du temps »), qui favorise différentes formes d'intériorisation (s'« entendre penser », « avoir la Paix avec un grand P », « un lieu serein », selon les mots des participants), que ce soit dans une recherche de mieux-être, dans une perspective toute séculière, ou dans une quête davantage liée à la spiritualité.

Par ailleurs, il est difficile de décomposer les différentes dimensions qui interviennent dans la composition de l'univers sensible de l'église. Aussi, la notion d'ambiance envisagée comme un tout demeure-t-elle pertinente pour décrire cette expérience. Par ailleurs, le registre des significations prend le pas sur l'attention accordée aux sens, à la perception considérée isolément, et les entretiens ont donné lieu à des discussions touchant des sujets essentiels, comme la vie et la mort.

Dans quelle mesure des préconceptions peuvent-elles déterminer ce qu'on s'attend à voir ou ressentir lorsqu'on entre dans une église? Le caractère sacré attribué au lieu induit-il certaines dispositions ou comportements? Pour les personnes rencontrées, la perception de l'espace était beaucoup rattachée à leur expérience et mémoire personnelle en lien avec des moments importants de leur vie, et pas autant connotée par le bagage culturel ou les représentations collectives que nous aurions pu le croire, mais s'inscrivant à tout le moins dans une sorte de continuum/vacuum culturel. Il est assez révélateur à cet égard que les personnes qui se sont d'emblée portées volontaires pour participer à l'étude appartiennent plutôt à la génération des 35-45 ans, une génération qui a connu l'arrière-plan catholique dans son enfance, mais dans une période de transformations, moins noire et oppressante que celle qu'ont connue leurs aînés.

L'univers sonore apparaît toujours comme une composante importante de l'« ambiance » de l'église. Le phénomène de réverbération, que la plupart des participants peuvent identifier (comme « écho ») peut, d'après certains, favoriser le fait qu'on soit porté à la retenue, à parler plus bas, marcher sur la pointe des pieds. Mais là encore, il semble y avoir un double processus à l'œuvre, c'est-à-dire que des préconceptions (représentations) vont aussi agir sur ce type de comportement. Ainsi, des personnes qui ne sont pas nécessairement arrêtées par des interdits, ou par le caractère éventuellement sacré du lieu, n'auront pas ces inhibitions.

18. Où on leur demandait, par exemple, s'il s'agissait d'un espace grand ou petit.

On attribue également à la réverbération à l'intérieur des églises une capacité à modifier le rapport au temps¹⁹, en incitant à ralentir. Ce phénomène a, par exemple, été observé lors du festival « Orgue et couleurs » à l'église Saint-Nom-de-Jésus, par des musiciens aux pratiques variées qui doivent constamment ajuster le rythme de leur performance au comportement du son dans l'espace, ce qui fut notamment expérimenté de façon éloquente par un groupe de *hip-hop*, l'année dernière. Ainsi, l'église impose son rythme.

Finalement, la musique qui peut être produite dans le contexte de l'église semble pouvoir se présenter également comme l'expérience ultime de la beauté, en mesure de transporter l'auditoire « hors de soi » (en état d'« extase » selon un participant, comme pour la journaliste citée en exergue), tant l'enveloppe du lieu est en résonance avec les sons produits. Les cloches ont aussi été mentionnées par les participants comme porteuses de significations profondes, notamment en lien avec les cérémonies funéraires, soulignant aussi le fait que l'on ait perdu les codes des différents signaux qu'elles émettent.

Ainsi, la pertinence sociale ou culturelle du lieu, tout comme une fonction, que j'appellerai « spirituelle », de l'église en contexte séculier paraissent se dégager des quelques entretiens réalisés, ces espaces pouvant toujours jouer un rôle ou avoir une résonance pour une certaine partie de la population. L'église demeure nécessairement associée aux moments importants de la vie (on déplore notamment la perte de référents, de solennité des nouveaux rites de passage). L'église peut aussi, pour certains, contribuer à un équilibre, à une sorte d'hygiène, comme lieu de « pacification » au quotidien. Il apparaît aussi que les défis auxquels fait face l'entreprise de patrimonialisation des églises (vue comme une entreprise pour redonner sens, valeur, utilité à ces lieux) sont en grande partie liés à la gestion pratique et temporelle des lieux, qui freine leur appropriation. Au premier plan, leur inaccessibilité concrète (les églises étant fermées la plupart du temps) et l'« inhospitalité²⁰ » associée à la pratique du culte durant les périodes d'ouverture, pour qui voudrait vivre le lieu autrement.

Une gestion du lieu au titre d'espace public ouvert à des pratiques multiples appelle une part de médiation entre diverses conceptions ou subjectivités, dès lors que le moindre bruit, la moindre présence peut affecter la « sensibilité » du lieu de manière appréciable. Il apparaît néanmoins envisageable, étant donnée la quantité d'églises, qu'on puisse trouver des solutions pour engager des appropriations pouvant convenir à la multiplicité des sensibilités individuelles ou collectives.

*

Malgré les quelques remarques qui précèdent, on ne peut tirer de conclusion quant à une universalité des perceptions liées aux églises. Une enquête plus approfondie et auprès d'un échantillon plus large de la population révélera peut-être des sensibilités tout autres. L'approche des ambiances apparaît féconde pour aborder la question des églises, bien qu'elle présente quelques défis au plan pratique. Il apparaît important de rapprocher l'ambiance de toutes les significations qui se rattachent au lieu. La notion d'ambiance seule présente certains dangers de détournement dans un contexte où elle peut aussi faire l'objet de stratégies de persuasion (dans la sphère marchande entre autres). À cet égard, il apparaît primordial de raccorder l'analyse des ambiances (la dimension de l'ici-maintenant) à la mémoire du lieu.

Le rapprochement des notions de musique et de patrimoine révèle des intrications très étroites dans ce cas en particulier, mais suggère plus généralement que les pratiques musicales ne sont

19. « Churches and cathedral spaces are particularly interesting in cities because they are among the few spaces which stretch time. Long reverberation times affect actions within the space, slowing movement and speech [...] » (Arquette, 2004 : 167).

20. Idée empruntée à un collègue qui travaille actuellement à dégager « des voies d'avenir » pour les églises, l'une d'entre elles étant la « loi de l'hospitalité » (d'après Derrida), Richard Gauthier, « Au c(h)œur des églises à réaménager du Québec : vers des principes directeurs », conférence, septembre 2006.

pas isolées des lieux où elles s'expriment. On peut certes avoir des pratiques conservatoires autour d'œuvres musicales, partitions, enregistrements, mais la musique en tant qu'expérience urbaine s'actualise nécessairement dans des lieux, publics ou privés. En cela, les pratiques patrimoniales devraient prendre en compte, lorsqu'il y a lieu, les pratiques musicales, qui sont aussi des pratiques susceptibles d'être « patrimonialisées », et venir appuyer et ajouter du sens au processus de conservation. Comme nous l'avons vu, les deux « patrimoines » peuvent s'appuyer mutuellement mais peuvent aussi, éventuellement, s'inscrire dans une dialectique qui exigera la médiation entre formes matérielles et formes sensibles (« immatérielles »), et pencher en faveur de l'un ou l'autre aspect.

La situation des églises de Montréal se trouve à un moment charnière, et la rapidité des changements, comme la segmentation grandissante de l'espace public, mettent à l'épreuve le potentiel à susciter un effort collectif pour leur conservation, dans une tension entre forces de rétention et de changement, entre l'indifférence et l'ambivalence face à la religion. Cette dernière demeure toujours un référent identitaire culturel – plutôt qu'un ciment collectif – laissant croire à une actualisation possible du sens des lieux autrefois entièrement dédiés à sa pratique. Tout comme pour l'abbaye d'Ambronay²¹, où le cadre physique suggère des catégories d'usages propres, et qui a vu plusieurs fois se redéfinir ses fonctions au cours des siècles, la sensibilité présente – qui doit par ailleurs s'inscrire dans un continuum entre passé et avenir – peut être porteuse d'invention afin d'actualiser les lieux autour de pratiques contemporaines.

Peut-on voir dans la problématique qui touche les églises du Québec (de Montréal) une réaction à l'irréversibilité²² du temps et de son travail sur l'évolution de l'espace social et physique? Dans ce contexte particulier, où les identités sont fragiles, tant celle de la « majorité » que celles des anciennes et nouvelles minorités, la construction d'assises collectives communes apparaît tout aussi fragile, et la recherche d'un rapprochement entre des moments peut-être irréconciliables devra sans doute prendre le risque du changement.

21. Voir l'intervention d'Arnaud Hollard lors de la journée de réflexion du 8 octobre 2007, publiée ici-même : « Patrimonialisation architecturale et musicale à l'abbaye d'Ambronay ».

22. Jacques Cheyronnaud suggérait (le 8 octobre 2007) une lecture des régimes d'attachement en lien avec le « patrimoine » comme « montage contre l'irréversibilité ».

BIBLIOGRAPHIE

- AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul, CHELKOFF Grégoire, eds, 2004, *Ambiances en débats*, Bernin, Éd. à la Croisée, Collection Ambiances, Ambiance.
- ARKETTE Sophie, 2004, « Sounds Like City », *Theory, Culture & Society*, 21 (1), p. 159-168.
- AUGOYARD Jean-François, 1998, « Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines », in Luc Adolphe, ed., « La recherche sur les ambiances architecturales et urbaines », *Les cahiers de la recherche architecturale*, 42/43, 3^e trim., Marseille, Parenthèses, p. 13-24.
- AUGOYARD Jean-François, 2001, « L'entretien sur écoute réactivée », in Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud, eds, *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, (« Eupalinos »), p. 127-152.
- BACHELARD Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France.
- CHA Jonathan, 2005, *Évaluation du potentiel monumental des lieux de culte de l'arrondissement Rosemont-La Petite-Patrie, à Montréal: plan stratégique de conservation*, Mémoire de maîtrise en études urbaines, UQAM/INRS-UCS.
- CHOAY Françoise, 1999 (1992), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.
- GAUTHIER Richard, 2005, *Le devenir de l'art d'église dans les paroisses catholiques du Québec. Architecture, arts, pratiques, patrimoine (1965-2002)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- HEIDEGGER Martin, 1958 (1954), *Essais et conférences*, « Bâtir habiter penser » et « ...L'homme habite en poète... », Paris, Gallimard, p. 170-193 et 224-245.
- HOYAUX André-Frédéric, 2003 (modifié 2007), « Les constructions du monde de l'habitant : Éclairage pragmatique et herméneutique », *Cybergeo, Épistémologie, Histoire, Didactique*, article 232, p. 1-21, en ligne: www.cybergeo.eu/index1824.html, consulté le 25 septembre 2007.
- MORISSET Lucie K., NOPPEN Luc, eds, 2003, *Identités urbaines, Échos de Montréal*, Québec, Éditions Nota Bene.
- MORISSET Lucie K., 2001, *La mémoire du paysage*, « Introduction », Québec, Presses de l'Université Laval, p. 10-15.
- NOPPEN Luc, MORISSET Lucie K., 2005, *Les églises du Québec. Un patrimoine à réinventer*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- NOPPEN Luc, MORISSET Lucie K., 1997, « De la production de monuments. Paradigmes et processus de la reconnaissance », in Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau, Khadiyatoullah Fall, eds, *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 23-52.
- RICŒUR Paul, 2000, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil (« L'ordre philosophique »).
- RIOUX-HÉBERT Sophie, 2005, *La vocation géo-identitaire des lieux de culte de Rosemont-La Petite-Patrie*, Mémoire de maîtrise en géographie, Université du Québec à Montréal, ms.
- THIBAUT Jean-Paul, « La méthode des parcours commenté », in Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud, eds, 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses (« Eupalinos »), p. 80-99.