



HAL
open science

La ville, creuset de la culture.

Pierre Sansot, Henry Torgue

► **To cite this version:**

Pierre Sansot, Henry Torgue. La ville, creuset de la culture.. [Rapport de recherche] ESU. 1981, 256 p. hal-01517127

HAL Id: hal-01517127

<https://hal.science/hal-01517127>

Submitted on 2 May 2017

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

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

Equipe de Sociologie Urbaine

LA VILLE, CREUSET DE LA CULTURE

Pierre Sansot
&
Henry Torgue

LA VILLE, CREUSET DE LA CULTURE

par

Pierre SANSOT

&

Henry TORGUE

Novembre 1980

Nous avons donc à réfléchir sur la ville comme creuset de la culture. La formulation du thème avait quelque chose de traditionnel, presque de scolaire et, au fond, ce n'était pas pour nous déplaire. C'était déjà l'assurance que nous ne nous laisserions pas prendre aux pièges et aux miroirs d'un sujet trop excitant pour être médité, un de ces sujets qui déclenchent des aphorismes brillants, des allusions énigmatiques, des paradoxes qui voudraient scandaliser un public à l'avance blasé. Il nous faudrait donc emprunter des pistes déjà balisées par d'autres chercheurs (historiens, sociologues, moralistes)...Et les "reconnaître" pour notre propre compte : ne pas hésiter à adopter des thèses classiques si elles nous paraissaient pertinentes et, peu à peu, prendre à notre tour la parole, l'écriture et réinvestir cette ville qui nous tient tellement à coeur.

Quel est donc l'itinéraire que nous proposons au lecteur ? Nous avons travaillé de concert avec Henry TORGUE, nous avons discuté assez longuement du sujet qui nous était proposé et nous avons décidé d'oublier ce qui avait été dit par l'autre, comptant sur notre vieille amitié intellectuelle pour que les nombreuses remarques de nos premières rencontres continuent à nous stimuler et à nous rendre critiques à l'égard de nos propres thèses. La différence de générations et aussi d'intérêts nous porterait vers l'étude de domaines distincts et en revanche une même fidélité à l'homme imaginal garantirait l'homogénéité de l'entreprise. En principe nous devons échapper aux dangers des redites et aussi d'une totale dispersion.

1) - Pour notre part nous nous sommes d'abord demandé ce que pouvait signifier une "coupure urbaine". Nous savons bien que l'on peut multiplier, diversifier, déplacer les coupures et qu'elles sont donc frappées d'un caractère relatif. En même temps le chercheur a le droit de situer (selon les règles de la vraisemblance) tel ou tel saut qualitatif à la suite duquel le destin de notre culture occidentale et par conséquent de l'humanité toute entière s'est infléchi d'une façon presque irréversible. L'invention de la cité ne saurait donc être un accident et il nous paraissait fructueux de la mettre en rapport avec d'autres découvertes techniques, avec la division du travail, l'usage de l'écriture, la notion de loi...

2) - Toute culture est transmission, rencontre, parfois choc brutal, mise en rapport de pensées, d'individualités, de groupes sociaux différents. Une ville exerce le rôle qui lui est propre quand elle propose une culture vivante c'est à dire qui naît de la confrontation d'existences, de modes de vie et qui se réalise en-deçà des lieux ségrégatifs, des langages esthétiques, des organes sélectifs de la reproduction du savoir. En quoi elle nous propose une utopie réelle qui répond aux aspirations d'un certain nombre d'entre nous. Ainsi en est-il, en fût-il d'un certain théâtre, du cirque, du stade, ces lieux éminemment populaires. Ainsi l'eau urbaine, sous la forme des bains ou des fontaines a-t-elle joué le rôle d'un médium matériel, exposé aux regards de tous, mêlant à la circulation d'un élément naturel celle des conversations et des murmures. On a raison de porter de plus en plus l'accent sur la socialité : encore faut-il démultiplier cette notion et montrer en quelles occasions elle émerge et comment ses manifestations se diversifient en fonction des lieux et des moments. A titre d'exemple nous nous sommes demandé à la suite de Léo SCHEER s'il fallait véritablement opposer un imaginaire de la douche et un autre du bain.

3) - Il fallait encore montrer que la ville assume jusqu'au paradoxe et jusque dans le négatif les virtualités de la culture. Ainsi l'artifice n'est pas pour elle une sorte d'ersatz provisoire, une substitution passagère à une réponse plus naturelle et plus adaptée. Il est plutôt pour elle un moyen

de se réaliser. Il culminera dans la stérilité, suspension du malaise vital, expression absolue de l'anti-nature. Nous conviendrons qu'un certain type de ville comme la ville baroque manifeste mieux que d'autres un tel idéal du travestissement. Quant à la violence qui apparaît aux yeux de beaucoup comme une réalité substantielle, omnicirculante, quasi éternelle, nous avons cru montrer qu'elle prend des formes particulières dans la ville et qu'en un sens la ville elle-même était violence dans son émergence créatrice, quand elle advient à l'être et qu'elle défait le visage antérieur de l'univers.

4) - Mais la ville parce qu'elle est source de culture n'a-t-elle pas contribué à exténuer une énergie primitive, déliée, celle-là même que Jean DUVIGNAUD évoque si bien dans son "Don du rien". Parce que les hommes cherchent grâce à elle à mieux maîtriser les phénomènes et à les stabiliser, elle aurait mis sous l'étouffoir une parole nomade, une humeur vagabonde qui ont trouvé leur éclat dans les "nostoi", les voyages, les pèlerinages, les grandes errances des affamés, des soudards, des armées. Il y a bien là une perte irrémédiable. Est-ce à dire pour autant que toute errance, que les sentiments primordiaux qui convulsent l'homme face au cosmos auraient disparu du fait de l'existence urbaine ?

5) - La ville creuset de la culture mais aussi la culture matrice de la ville ou, en d'autres termes, comment réciter la ville, à l'aide de quelles procédures culturelles quand on ne s'abandonne pas seulement aux voies de l'art et que l'on voudrait rendre compte analytiquement de ce qu'elle est ? Nous avons alors considéré de près les "Arcanes de Naples" d'Alain MEDAM, car ce dernier ne sépare pas la vérité d'une ville du processus temporel de sa progressive découverte ; il n'isole jamais une ville des autres villes qui l'ont précédée dans sa quête ; il s'assume à la fois comme un habitant et comme un étranger de la ville qui le concerne pendant une certaine durée. Ce problème théorique est en passe d'être résolu par la valeur d'une écriture qui à la fois fait entendre et comprendre.

6) - Nous avons enfin considéré que la ville était un rêve. Seulement cette proposition peut recevoir un sens faible et décevant. La ville serait tellement informe que nous pourrions projeter sur elle nos désirs ou nos manques. Quelle mollesse alors et quel manque de caractère de sa part ! L'histoire et l'expérience nous ont incliné à moins de fadeur. Toute ville serait imaginée ou conçue (et ce n'est pas la même chose) avant de venir à l'existence et là encore nous irions de la culture à la culture et non de la nature à la culture. La rêverie de la destruction de la ville nous a paru digne d'être considérée avec plus d'attention non point par un goût personnel et mortifère pour les catastrophes mais parce qu'elle mêle plusieurs niveaux d'imaginaire et qu'elle nous incite à instaurer des différences d'intensités et de rythmes dans l'exercice de notre imagination.

Me serait-il permis d'ajouter quelques remarques qui concernent les pages d'Henry TORGUE. Henry TORGUE ce grand voyageur, amateur, auteur, acteur, historien, spectateur de la pop-music a eu le singulier mérite de se confronter à une actualité qui, dit-on couramment, annoncerait la disparition des villes. Ce que nous avons affirmé avec beaucoup de superbe et qui valait pour tant de cités d'autrefois, avait-il encore quelque pertinence dans le monde contemporain ? D'autre part, la plupart des historiens ou des sociologues sont portés à utiliser des documents visuels, plastiques qui recouvrent la réalité topologique de la ville et qui donnent lieu à des déterminations plus précises donc plus gratifiantes. Et, avouons-le, malgré les cataclysmes de l'histoire, le visible est encore ce qui échappe le mieux à l'usure du temps. Mais a-contrario et parce que nous en sommes en partie privés, nous nous rendons mieux compte à quel point les bruits, les sons font exister une ville et devraient en dire les heures, les saisons, les peines, les métiers. La rumeur est encore chose précieuse dans la mesure où elle nous assure que la machine urbaine n'est pas cassée et qu'elle continue à fonctionner.

Il y a davantage : au moment où beaucoup de bruits semblent disparaître dans leur singularité, la musique nous réapprend à les entendre en nous signalant qu'ils sont maintenant ailleurs : bruits des flipper, des machines à écrire, des caisses enregistreuses, des soucoupes de tasse à café, des

crissements de pneus, des mugissements des sirènes de police ; bruits des imperméables en plastique, des sacs à main, des briquets. Indiscutablement la ville mérite encore d'être appelée naturante : même si elle ne produit plus toujours des personnages ou des lieux à son image, elle a suscité et elle suscite toutes sortes de musique : dans les banlieues des métropoles ou dans les faubourgs des petites villes, dans des caves, dans des sous-sols, dans des appartements et voilà des jeunes gens qui se mettent à sillonner la ville à moto ou dans une auto collective avec leur guitare, leur trompette, leur contrebasse. L'électrification de la plupart des instruments signifie d'une manière ostentatoire leur appartenance à notre modernité, sans souci d'un quelconque retour à la nature ou à l'authentique. Enfants rageurs ou adolescents déprimés de ce siècle urbain, ils ne le renient pas alors même qu'ils lui crachent à la gueule. L'intensité et les spasmes de leurs parti-pis instrumentaux prennent encore signification par rapport à cette même appartenance à la ville. C'est pourquoi comme Henry TORGUE le remarque la violence d'une musique comme le rock'n roll ne s'épuise pas dans une contestation politique. Elle en vient à "consummer son énergie en une cause sans projet". Elle devient spectacle de la violence sans perdre le moins du monde son intensité originelle, tout comme nos carrefours, nos immenses néons, tout comme le piétinement de nos métros ou comme la ceinture assourdissante de nos périphéries. Elle hurle pour rien, de la façon la plus gratuite qui soit et c'est la ville toute entière qui devient pop-musicale. "Peu de villes anglo-saxonnes ont échappé à l'omniprésence de la pop-music qui par l'intermédiaire des boutiques, des discothèques et des radios envahissait l'espace sonore jusqu'à reléguer loin derrière le bourdonnement des activités et des véhicules". Pour notre part nous dirions davantage : les activités prétendues fonctionnelles étaient ressaisies par ce délire musical.

Nous saurons gré à Henry TORGUE d'être ce géographe et cet historien d'une culture authentiquement urbaine. Il décèle avec beaucoup de précision les signes qui consacrent une métropole puis une autre, il désigne les dérives, les déplacements, les déchéances de ce nouveau mouvement dyonisiaque, il démêle le partage des eaux et l'entrecroisement des flux : Liverpool, Hamburg, Berlin, la côte Est américaine, c'est-à-dire beaucoup de ports ouverts sur un ailleurs, des villes qui le sont par excellence si du moins

une ville se définit comme un lieu de confluence. En outre nous retrouvons une idée qui nous est chère et qui déjà s'était incarnée dans des phénomènes comme celui de la grande Grèce, à savoir qu'il existe des constellations, des réseaux urbains plutôt que des villes singulières et quand ce réseau devient moins sensible matériellement, il se reconstitue très souvent dans l'imaginaire.

Autre preuve avancée par Henry TORGUE et dont on ne saurait sous-estimer la portée. La plupart des textes de ces musiques concernent notre environnement urbain, des silhouettes et des objets quotidiens, des coudoiements et des accidents qui sont ceux de nos bus, de nos métros, de nos trottoirs, de nos montées d'immeubles. Ce recours spontané au décor urbain mérite d'être mis en lumière quand on songe que par exemple le roman et le cinéma prennent souvent la ville pour un simple décor. Jim HENDRIX, Bob DYLAN, Léonard COHEN, Pete SEEGER, Phil OCHS, Roger Mac GUINN ne chantent pas un autre monde que le notre quand ils crient :

"Des cols blancs réactionnaires se bousculent dans la rue
Me montrant de leurs doigts plastiques"

"Emmène moi loin de ma campagne
Je suis malade des arbres, emmène moi en ville"

"On m'a dit que certains d'entre vous ont des familles
Qui vivent dans des cages immenses et froides,
Et que d'autres restent là et tombent en poussière".

"Ville pluvieuse et grise reconnaissable à son bruit.
Par endroits, des petits visages détachés,
Autour des jardins publics, entassés sous les orages.
Quelques-uns rient, d'autres ne sont que des formes sans ombre
Spectacles du trottoir et limousines noires
Quelques-uns sont vivants, d'autres restent seuls".

On ne saurait concevoir le rock, la pop-music (faite de tellement d'emprunts qui supposent tant de rencontres) et même le folk actuel hors d'un univers urbain. Toutes ces analyses confortent par ailleurs ce que nous

disions de la culture urbaine. Cette dernière possède le mérite de naître des murs de la cité parfois lépreux. Même si elle s'exprime à travers quelques artistes privilégiés, elle demeure le bien de tous : réappropriée par chacun d'entre nous, léguée à d'autres sans que nous le sachions, ennemie du musée, du génie individuel (car les stars c'est encore autre chose) d'une signature qui ne serait pas collective et Henry TORGUE dans son second texte tente d'éclairer ce va-et-vient entre la création et la réception d'un texte musical par un certain public.

Sur le fond de cette thématique essentielle Henry TORGUE a la prudence d'apporter quelques nuances indispensables. Ainsi il faut nous montrer assez sages pour ne pas chercher de correspondances partielles, terme à terme car "c'est toute la ville qui vient se condenser dans une vision particulière qui sacrifie sa polyvocité pour investir complètement le regard imaginaire qui la transfigure pour un temps". En outre, il existe une relative autonomie de l'évolution musicale qui exerce des effets sur les différents acteurs sociaux de la ville mais qui se développe en vertu de ses lignes de force propres "le rock apporte sa puissance énergétique musicale et le folk l'acidité de son regard critique : l'un et l'autre s'interpénètrent, permettant une vaste prise de parole reposant sur une ossature musicale à la mesure de l'univers urbain". Ainsi, à la limite, un musicologue pourrait à travers le texte d'Henry TORGUE distinguer les relations particulières du rock, du folk et de la pop-music sans se soucier outre mesure de la ville.

Où nos deux textes comportent une convergence assez inattendue et que notre vieille amitié intellectuelle ne suffit pas à expliquer. Je préfère croire que c'est la ville qui fut notre lien et notre guide. Et si j'avais eu vingt ans de moins, un goût et une aptitude prononcée pour la musique synthétique, si j'avais su me trouver là où il convient d'être à chaque moment sur un certain point de la mappemonde musicale, peut-être aurais-je été en mesure d'écrire quelques choses qui eussent ressemblé aux pages d'Henry TORGUE.

UNE CULTURE URBAINE

Pierre SANSOT

LES REVOLUTIONS CULTURELLES DE LA VILLE

I

L'ECRITURE

Connaître une chose c'est souvent situer son origine ou bien préciser sa destination. La seconde approche d'ordre téléologique possède un air sublime. Elle nous emporte vers les fins dernières mais elle succombe souvent au messianisme et à la prophétie. La première approche tout aussi hypothétique peut être éclairante si l'on se garde de tout dogmatisme historique. Il s'agit d'abord de savoir ce que nous entendons par cité. En effet toutes les villes si importantes soient-elles ne supportent pas cette dénomination. Il faut qu'effectivement la cité joue un rôle réel dans l'existence publique des individus, qu'elle constitue un organisme autonome, porteur de dignité, source de valeurs éminentes. Dans l'antiquité les empires se sont parfois composés de villes très peuplées mais ces dernières demeuraient reliées et subordonnées à l'empereur et à sa capitale. On comprend que de tels organismes sociaux aient pu se passer de la médiation de la cité ; c'est qu'ils n'avaient pas besoin d'une quelconque médiation : par identification substantielle, immédiate de l'empereur-dieu et de son empire. Dans les faits l'empereur s'appuie sur une fidélité souvent rurale qui lui permet de collecter la subsistance nécessaire ou encore les empereurs avaient eu assez d'intelligence pour constituer une bureaucratie ingénieuse. De là un risque permanent de cession et l'existence de potentats médiocres qui font concurrence au pouvoir même du prince.

La véritable cité se suffit à elle-même, elle se veut l'ultime instance politique. A la limite par un souci de centration sur soi il faudrait que les terres agricoles soient d'une taille réduite. Donc elle se refusera à l'expansion non point par respect de la liberté des autres sociétés (car elle peut se montrer belliqueuse, impérialiste, cruelle, dilapider les fonds d'une confédération ou d'une ligue à laquelle elle appartient) mais par une sorte d'égoïsme supérieur afin d'éviter la confusion propre aux empires et pour conserver son identité et ses privilèges. Il faudrait que tous les individus y vivent leur destinée sur un mode public, qu'ils prennent en charge la cité et se branchent sur elle au-delà des affinités parentales. C'est le sens de la réforme électorale et géographie de Clisthène. Il cherche

à abolir les solidarités de clan et il redistribue la ville d'Athènes entre dix tribus qui mêlent gens de la plaine, de la mer, montagnards, riches et pauvres. Il s'agit, nous l'avons dit, d'une typification à la manière de Max Weber puisque la réalité peut prendre un visage plus ambigu et que par exemple les terres qui entourent la cité peuvent être abondantes. Comment situer Rome ? Pour notre part nous croyons qu'elle a emprunté assez vite les traits d'un empire, collectant au loin les ressources dont elle avait besoin, s'étendant d'une manière indéterminée, prenant appui sur la bureaucratie, ne demandant pas à ses citoyens de participer d'une manière active à la direction des affaires publiques. Il faudrait donc bien prendre au sérieux la dimension spatiale. Car quand des contours du territoire sont trop incertains et imparfaits, une cité perd de sa cohérence.

Il semble que Mumford ne s'en tienne pas à une position très précise et qu'il évoque tantôt le phénomène urbain dans sa généralité, tantôt le statut propre de la cité par opposition avec le village, le clan, l'empire. Quel sera donc le régime culturel, sociétal de la cité par rapport à d'autres organisations possibles ? Et s'il y a eu rupture, comment a-t-elle pu se produire et quel était l'état antérieur. En toile de fond une somme d'inventions à peu près contemporaines à tel point que la ville peut compter au nombre de ses découvertes "la culture céréalière, l'invention de la charrue, la roue du potier, la navigation à voile, le métier à tisser, l'usage du cuivre, l'abstraction mathématique, l'observation des astres, le calendrier, l'écriture et autres procédés de fixation de la parole, toutes ces découvertes seraient presque contemporaines et nous pouvons les situer, peu ou prou, aux environs du troisième millénaire avant l'ère chrétienne" (p. 46, La cité à travers l'histoire. Mumford). Il est beau à la suite de Mumford d'imaginer le fondateur d'une ville naissante comme un chasseur cruel et non point comme un sédentaire. Celui-ci a pu s'associer avec d'autres hommes de son espèce pour constituer le village, pour cultiver les plantes, domestiquer les animaux mais de par sa structure mentale il ne pouvait assurer une rupture d'échelle. Paradoxalement le nomade était plus à même de mener à bien cette tâche, Protecteur et rançonneur des sédentaires, il savait entreprendre, décider.

Son désengagement et sa rapacité désinvolte lui assuraient des qualités de domination. Ce noble prédateur n'est pas le berger de Platon qui fait paître pacifiquement son troupeau. Il s'est forgé un caractère dans le nomadisme, dans la capacité de remettre en jeu le tout de ses biens, dans l'art de la guerre, dans la lutte contre les bêtes féroces, dans l'endurance à la fatigue. Les villageois pouvaient se prévaloir de leur expérience, de leur savoir, de leur entendement à cumuler, de leur prévoyance, d'une socialité plus pacifique. Mais ils demeuraient tributaires de qui les protégeait et surtout s'il y eut mutation dans des domaines essentiels, il fallait assez d'initiative et d'audace, assez de promptitude dans la pensée et de décision dans l'action pour inventer et proposer les solutions. Ainsi se trouvait rompu le charme de cet état tribal raconté par Pierre Clastres. Les sociétés primitives auraient su mettre un frein à la volonté de domination de quelques uns. Elles auraient fait en sorte que le pouvoir étant partout, il ne soit nulle part. En particulier le chef, puisqu'il en fallait un, aurait été asservi à des prestations, à des contre-pouvoirs qui rendaient son autorité quasi nulle. Il n'avait en aucune manière le droit de remanier la structure sociale existante. Cette ruse, à finalité inconsciente, fait problème puisqu'elle suppose le pressentiment d'un danger qui encore n'était pas perceptible. Il n'empêche que nous pouvons rêver cette société privée d'un état et qui ainsi sauvegarde sa sociabilité. Les tribus dans leur errance balisent un territoire, elles épuisent et dispersent leurs forces dans cette tâche. En luttant entre elles, en se tenant sur le qui-vive, elles empêchent par cette situation d'opposition, toute tentative d'unification.

Avec la multiplication des biens, avec l'élaboration affinée des techniques, il devenait nécessaire d'opérer une division du travail et la fonction guerrière-gouvernante s'inscrivait dans cette répartition des hommes et des tâches. On a souvent mis l'accent sur cette nouvelle civilisation hydraulique. Car on aperçoit mieux en pareil cas la nécessité d'une évolution qui auparavant avait les apparences d'une mutation. Les hommes avaient cultivé des plaines qui bordaient des fleuves importants comme le Nil, comme le Gange. Grâce à ces corridors liquides, ils savaient communiquer entre eux. En revanche ils se trouvaient exposés aux crues des fleuves, ils avaient à

affronter l'alternance des inondations et de la sècheresse. D'où la nécessité pour les villages ou les communautés de se liguer pour mener à bien d'immenses travaux ; d'où aussi l'instauration d'une instance dominante en contre-partie d'une prospérité incontestable. Cette thèse a pour elle le mérite de s'appuyer sur des relevés géographiques qui manifestent l'existence d'une population dense dans les vallées de l'Indus, du Nil, en Mésopotamie. Elle associe les données géographiques, la capacité de les utiliser par des découvertes progressives, l'instauration d'un nouvel ordre territorial et social. Elle manifeste l'avènement d'une mentalité tout à fait différente : une sorte de vision planificatrice, directrice qui se substitue à la simple prévoyance de l'existence villageoise.

La dimension urbaine qu'il s'agisse d'une cité ou de villes comprises dans un empire va précipiter une division du travail qui déjà existait sous d'autres formes (transmission à l'intérieur d'un clan ou d'une famille de procédés secrets, différenciation du sorcier, du prêtre et du reste de la communauté, spécialisation des plus habiles à tailler la pierre). Cette révolution urbaine opère une coupure sans précédent que Lewis Mumford décrit et déplore dans les termes suivants : "dans les sociétés primitives, le travail est une des formes de l'activité qu'il est impossible de séparer entièrement d'autres manifestations de l'existence, la religion, le jeu, les rapports sociaux, voire même la sexualité. Dans la cité, la tâche spécialisée allait pour la première fois devenir une occupation quotidienne et exclusive. De ce fait, l'artisan allait acquérir une compétence manuelle ou visuelle que seule une spécialisation complète permettait d'obtenir mais il perdait du même coup l'heureuse plénitude de l'existence. Déficiência chronique et universelle de la civilisation, le citadin ne se rend même plus compte de l'importance de ce sacrifice. Cette plénitude d'une vie d'homme, riche d'intérêt et de variété, libérée du fardeau de la tâche quotidienne, allait devenir le privilège exclusif d'une classe dirigeante. Les membres de l'aristocratie le reconnaissaient et dans divers centres de civilisation, le titre "d'homme" n'était discerné qu'à eux seuls" (La cité à travers l'histoire, p. 138). Pour illustrer cette division du travail, Mumford rappelle un texte d'Aristote admirant la diversité des médecins en Egypte

et leur spécialisation, les uns ne s'occupant que des yeux, les autres des dents, d'autres du crâne, d'autres de l'estomac ou des affections intimes.

Nous voudrions à grands traits esquisser notre consensus ou nos réserves, sachant bien ce qu'il y a d'aventureux à statuer sur une très longue durée.

1. L'ère nomadique ou clanique ne doit pas être majorée indûment. Nous avons évoqué après Pierre Clastres le refus d'un pouvoir séparé qui se perpétuerait aux dépens de la vie sociale mais l'explication de ce refus ou de cette absence n'est-elle pas d'un ordre plus mécanique ? Dans un premier temps "aussi longtemps que les densités de population sont très faibles et que la terre est abondante, les règles à instituer pour en tirer parti, sont réduites à peu de chose - ainsi que le remarque P. Claval dans "Espace et Pouvoir". Quand les hommes connaissent la rareté et vivent au niveau d'une magie productive, ils se consacrent à des tâches multiples pour parer tant bien que mal à leurs besoins : cet homme multidimensionnel c'est aussi celui des récoltes fluctuantes qui engendrent la famine - d'autre part nous ne devons pas céder à une idéologie du don, même si ce dernier a des effets positifs (il suscite des échanges, une intensification de la vie sociale, il empêche les plus riches d'accumuler). Ce don n'a rien de gratuit, il obéit à des règles, il s'inscrit dans un cycle de rivalités, en l'absence de règles de comptabilité et d'un équivalent monétaire abstrait, il permet à un marché de s'instituer et en conséquence il a bien une fonction mercantile. Comment entendre cette circulation sociale qui s'accommode d'institutions peu marquées ! elle se fait au prix d'un contrôle social de tous par tous, d'une existence exposée à autrui et les membres de la tribu dépensent leur énergie en un contrôle social incessant. Le marginal, le différent, dit-on, sont pris en charge par le groupe, ils occupent un statut parfois enviables mais précisément nous avons affaire alors à une intégration qui atténue leur différence et qui leur fait jouer un rôle au sein d'une clôture. Cette uniformité tribale s'accroît du fait que les chances de rencontrer un esprit original dans un groupe restreint sont bien minces, moins nombreuses que dans la cité et que la rareté des échanges fort bien réglés ne renouvelle pas le milieu.

2. Nous introduisons (mais pouvons-nous agir autrement) une rationalité qui peut-être n'était pas le moteur de l'histoire. Ainsi le mécanisme que l'on a pu mettre en évidence à propos de la Grèce ou des empires hydrauliques n'a pas joué dans d'autres portions du monde. Il aurait fallu retrouver ce même phénomène sur les rives de l'Amazone ou du Mississipi, ce qui ne fut pas le cas. Au contraire les grandes cités du Nouveau continent se sont élevées autour de sites difficiles d'accès, peu favorisés par la nature. Nous semblions prétendre que les voies de communication suscitent l'échange, la confédération, l'instauration d'une autorité directoriale. C'est le processus inverse qui paraît s'être produit dans les civilisations mayas ou incas. Parce qu'ils avaient bâti des cités puissantes, les hommes ont tracé, à partir de leurs centres organisateurs, des routes qui n'avaient rien de naturel et ceci alors qu'ils ne possédaient pas des animaux de trait ni la roue ni la charrue et qu'ils ne cultivaient qu'une seule céréale : le maïs. Il y aurait là une sorte d'érection admirable et imprévisible de la cité pour elle-même. La culture n'aurait pas été préparée par la bienveillance de la nature, elle se serait instaurée malgré elle.

3. Allons plus loin dans cette remarque d'ordre historique. Si les Mayas ont pu échaffauder de telles cités, alors qu'ils manquaient, pour une part, de l'infrastructure technologique, c'est qu'ils disposaient d'un principe organisateur. Ils appréhendaient le cosmos à travers des calculs mathématiques précis et ils le disaient gouverné par le dieu soleil. Leurs cités se distribuaient autour d'une vision cosmologique très sûre. Ce qui donnerait à une ville son assise et sa dignité de ville, ce serait l'existence d'une pensée collective qui rassemble, distribue, institue des relations cohérentes entre elles et une société avancée technologiquement peut manquer de cette force d'organisation. Alors, dans son accroissement, elle produit un plus grand désordre.

Cette dernière analyse multiplie les ambiguïtés qu'il nous appartient de ne pas occulter.

a) Elles marquent bien que ce qui importe c'est une vision du monde et du destin de l'homme, une sorte d'à-priori collectif, bref ce qui caractérise,

de la manière la plus essentielle, une culture.

b) Mais dans l'exemple que nous venons d'évoquer, cette vision se donne comme la réplique d'un ordre naturel. Qu'est-ce à dire sinon qu'une société projette sur le cosmos son imaginaire propre ou que certaines sociétés et non point toutes vivent dans l'intimité avec la nature.

c) Ce dieu soleil qui éclipse chez les Mayas toutes les autres divinités, qui s'incarne dans l'autorité d'un roi, est bien un principe masculin. Il comporte en même temps un principe de domination, un foyer d'unification. Ne peut-on pas concevoir ou trouver des villes polymorphes qui vivraient ou qui vivent sur un mode polythéiste ?

4. La coupure fondamentale, celle qui inaugure une autre forme d'histoire, même si elle est fictive comme toutes les coupures que l'on peut imaginer, semble bien se situer en aval de l'existence urbaine. Des hommes acceptent de déléguer leurs pouvoirs à un autre homme en vertu de contreparties ou d'une valeur éminente qu'ils lui reconnaissent ou par lassitude d'une compétition inavouée mais perpétuelle. L'hypothèse de Paul Claval ne manque pas de vraisemblance quand il affirme que la centralisation naît d'une révolution d'ordre religieux. Le groupe admet que certains êtres sont plus capables de manier les pouvoirs surnaturels, de les disposer favorablement, d'écarter leurs mauvaises influences. Même si ce rôle peut se limiter au sacré et ne pas impliquer dans un premier temps des privilèges économiques, politiques, il provoque une inégalité entre les hommes qui peu à peu se transforme en une constitution pyramidale de la société. Il suffira de reconnaître au chef des moyens de coercition à l'égard des "récalcitrants". En outre avant même la révolution urbaine on peut concevoir que la densité humaine est devenue telle qu'elle a rendu une gestion des ressources plus délicate et que peu à peu l'on s'en est remis à des spécialistes.

5. Il serait bon d'examiner l'un de ces facteurs auxquels on reconnaît un rôle déterminant dans la coupure de l'aventure humaine : l'écriture et de voir quelles sont ses implications dans le problème qui nous préoccupe.

a) Elle n'est pas le seul signe abstrait. La monnaie jouera aussi un rôle essentiel. Sans elle il est difficile aux dirigeants de contrôler, de stocker

et longtemps les princes en furent réduits à consommer sur place ce que l'on prélevait pour eux. De là une démarche itinérante dans leur empire. Davantage l'accumulation trouve vite des limites.

b) L'écriture advient rarement à l'état pur ou abstrait, elle naît du commerce, de la volonté de consigner ce qui s'est passé, elle sert à tenir des registres. Nous ne pouvons statuer sur les origines de l'écriture, nous cherchons plutôt à désigner sa dimension originelle. Donc l'écriture peut être le fait de l'empire ou de la cité : de l'empire parce que son corps de fonctionnaires appelle cet instrument indispensable ; de la cité puisque celle-ci, dans la Grèce antique, se compose de commerçants, d'hommes qui doivent mettre en balance un actif et un passif, des achats et des ventes.

c) L'écriture dont on a dit tant de mal, qu'on a liée à la dimension urbaine, peut apparaître comme un instrument de libération. La tradition orale n'est pas seulement associée à une mémoire collective. Elle a pu être confisquée ou produite par de grandes familles comme les Eupatrides en Grèce. Eux seuls ont accès à la loi non écrite ; le secret exclut ceux qui n'y ont pas part et il renforce le prestige de ceux qui le connaissent et qui le connaissant par une initiation se distinguent encore davantage du reste de l'humanité. Quand Solon écrit les lois, il les laïcise, il les rend publiques et il entame les privilèges des grandes familles.

d) Mais cette démocratisation ne doit pas faire illusion outre mesure. L'écriture ne s'est pas véritablement vulgarisée avant l'invention de l'imprimerie et à ce moment persistera encore la barrière du savoir lire, du savoir écrire. Seule une élite a véritablement accès à cette écriture, elle peut, de cette façon, monopoliser une certaine information, proposer une certaine idéologie, contrôler les ordres donnés (et ce rôle est encore plus capital dans les empires que dans les cités, tant l'empereur était éloigné de ses sujets par la distance, par la multiplicité de ses féaux). Certes la parole était chaude, servie par qui la prononçait et elle pouvait donner lieu à un sortilège charismatique. L'écrit perd cette chaleur, le texte est jugé pour lui-même en l'absence de son auteur mais il continue souvent à être lu et il bénéficie d'une autre légitimité, celle de la raison, du logos ; il va prétendre à l'universalité alors qu'il sert les desseins de quelques-uns.

II

LA LOI

Nous allons tenter de repérer une seconde coupure qui aurait trait à l'émergence de la loi. Il est possible de procéder, dans un premier moment, d'une façon en quelque sorte achronique, en mettant en rapport une logique urbaine et une logique juridique. La cité, de par ses dimensions, serait en affinité avec le régime de la loi, d'une loi consentie et supportée par des libertés. Au niveau de l'Empire, il s'agira plutôt d'ordres ou d'une loi impersonnelle qui tient à l'essence du régime. Dans la dispersion rurale, la cohabitation pourra s'accompagner de beaucoup de réserve et de retenue. Quand des hommes se rassemblent en si peu d'espace, il leur fait trouver des solutions de compromis et de raison à des conflits inévitables puisqu'ils ne se fondent pas dans l'unanimité du clan ou de la tribu. Sans la promulgation et l'observation de quelques règles fondamentales, une guerre meurtrière de tous contre tous se déclencherait vite. Le gouvernement des hommes paraît plus urgent que l'administration des choses. On conçoit que dans une campagne non industrialisée, il existe d'autres recours que ceux de la loi. Les habitants d'un village n'osent pas aller jusqu'au bout de leur démesure, par une sorte d'entente tacite, ils seraient désavoués par le reste de la communauté. ou encore, sur un mode poétique, le campagnard peut exprimer ses colères à l'encontre des éléments naturels, répondre de la voix aux grondements du tonnerre, se faire torrent, grêle, coup de soleil, averse.

En outre, une ville même si sa fondation s'explique par des raisons économiques ou sociales bien déterminées, apparaît comme un commencement. Une chance est donnée aux hommes d'assumer leur condition et de faire que leur volonté propre concorde avec celle de tous les autres. Tous embarqués dans une aventure que rien ne justifiait, ils sont par là même égaux et identiques. Le plus riche d'entre eux emporte encore avec

lui la malédiction de la contingence, le plus misérable et le plus faible peut s'enorgueillir d'être un fils de la liberté.

Enfin, le rassemblement spatial devient la figure d'une communion spirituelle, le proche ne peut être que le prochain. Ce n'est pas par hasard que la cité des hommes et la cité de dieu se répondent dans la pensée d'Augustin : rassemblés, donc amis, pour le meilleur et pour le pire, s'accroissant, se nourrissant, respirant du souffle de leurs semblables. On fera remarquer que l'on passe allègrement du devoir être à l'être, qu'une communion peut se produire dans l'invisible, par delà les distances et les continents, que l'image du peuple de Dieu traduit une autre inspiration, plus dynamique. Ceci admis, la notion (le mythe) de la cité a pour elle l'avantage de la figuration, de marquer l'inscription du surnaturel (quand il est laïcisé, c'est tout simplement la liberté) dans le naturel, de parler aux yeux, à la sensibilité.

Si nous abandonnons ce terrain structural - pour une approche historique, elle aussi largement recomposée en vertu d'une logique qui, dans les faits, ne fut pas tout à fait la sienne, nous croyons découvrir deux moments essentiels que nous qualifierons de moment du logos, et de moment du contrat. La première instance correspondrait à la ville d'Athènes en son apogée, la seconde couvrirait une période plus large qui irait de la Réforme au 19e siècle. Or si le premier moment est inséparable de la vie d'une cité, le second mouvement, instauré, stoppé, recommencé, plus largement diffusé, a eu pour origine bien des processus qui ne découlent pas nécessairement d'une logique urbaine.

Dans la mesure où les antiques formes de communauté (surtout villageoises) perdaient de leur autorité et cédaient peu à peu la place à des villes, le recours à une sagesse ancestrale, aux proverbes qui chantent et guident l'action, à une morale du juste milieu ne suffisaient plus à inspirer le comportement des hommes. Il leur fallait, en quelque sorte, inventer d'autres critères qui donneraient plus d'importance aux initiatives

individuelles. De même l'homme ne jouerait plus un seul rôle, depuis longtemps, déterminé. Il lui faudrait assumer plusieurs rôles, les accorder entre eux et là encore la marge de manoeuvre s'accroissait. Les forces naturelles devenaient moins proches, moins inquiétantes, ne constituaient plus un danger permanent, un problème vital à résoudre dans l'urgence. Le vis à vis de chacun, c'était de plus en plus d'autres hommes ou, pour le moins, des productions humaines ou encore, par l'intervention d'une réflexion intérieure, l'individu se trouvait confronté avec lui-même. Cette nouvelle dimension de l'existence impliquait le recours à la parole, à l'improvisation, au doute. Dans une civilisation traditionnelle, ou "primitive" on oppose d'abord sa propre force à celle de l'univers ou on tente de la domestiquer à travers la magie; dans une civilisation urbaine, civile, on oppose des arguments ou la ruse aux arguments des autres. De là, une situation de dialogue qui ne se confond pas avec le règne de la pure loi et qui n'est pas exempt de mauvaise foi. Elle mêle le vrai et le vraisemblable, elle engendre des discours dans lesquels les faux-semblants abondent, mais qui ne peuvent se soustraire à la cohérence, à quelque trame logique, au respect d'une certaine raison. Les plus doués parlent, ceux qui sont moins habiles, se risquent à les égaler, et les plus réservés écoutent, applaudissent, arbitrent de leur admiration ces joutes qui apparaissent dans la tragédie urbaine et aussi dans les assemblées politiques, judiciaires, dans les conversations quotidiennes. Nous sommes encore loin d'un avènement du contrat sous la forme la plus légaliste et la plus abstraite, car cette parole vivante s'écoule, se prononce au milieu d'une présence chaude, tumultueuse, attentive à l'éloquence et aux retournements de situation .

Même si le dialogue est rarement exempt d'intentions déloyales ou de manoeuvres, il suppose pour le moins que l'on substitue à la violence un état de paix relatif; non plus la riposte physique mais l'écoute de l'autre, ne fut-ce que pour réfuter son argumentation, le souci de

prononcer une parole susceptible d'être entendue du partenaire et de l'assistance, presque la nécessité "de s'élever à l'universel". Quand ce dialogue se poursuit loyalement, il exige un esprit critique (et d'abord à l'égard de sa propre pensée), une délimitation du problème, de la rigueur dans la démonstration. Cette parole s'oppose à d'autres formes de parole et il vaudrait donc la peine d'en marquer la singularité et dans quelle mesure elle est surtout urbaine.

Nous aurions trop souvent tendance à penser que toute parole se distribue en un jeu de questions et de réponses, qu'elle est donc nécessairement dialogale. Ce serait oublier, par exemple, la parole prophétique, qui elle, n'a pas de compte à rendre à la raison ou à qui que ce soit, puisqu'elle se fonde sur l'autorité surnaturelle, charismatique de qui la prononce, puisqu'elle constitue, elle-même, un fragment de l'Etre et non un discours sur l'Etre. Parole religieuse, parole des grandes familles ou des philosophes que l'on a nommés présocratiques. Nous pourrions encore citer, analyser, mettre en opposition, la parole poétique qui ne nous a pas encore abandonnés et qui fait être les choses en les nommant. La transe, l'extase, puisqu'elles comportent des rites, des moments forts, puisqu'elles se déroulent selon un processus articulé, appartiennent à l'univers de l'expression. Elles ne manifestent pas seulement l'invasion irrésistible de l'émotion; par longs attouchements, par va et vients, à force de patience, elles aboutissent à cette unanimité que le dialogue recherche jusqu'à l'impossible et à travers toutes sortes de malentendus. Elles disent bien la vérité de la tribu, du clan, dans l'unité du rassemblement et en ce sens, elles ont quelque chose d'irréfutable.

Une certaine parole dialogale qui met fin à l'affrontement de la simple violence, qui suppose égalité au départ entre les partenaires a donc incliné les esprits à la soumission à la loi. En fait, pour autant que nous puissions interroger l'histoire, ce n'est pas une philosophie du logos, mais

une sorte de "démocratie" religieuse et aussi économique qui aura fait prévaloir définitivement le régime du contrat. Enumérons rapidement quelques thématiques qui, en se conjoignant, ont su créer cette nouvelle mentalité. La guerre prolongée des religions laisse entendre que, parmi ces princes les uns catholiques, les autres luthériens ou calvinistes, tous ne peuvent pas également être bons et se réclamer d'une même légitimité divine, ou alors il n'agit plus du même Dieu et il ne parle pas à tous le même langage. La confusion du temporel et du spirituel qui suffisait à rendre compte des rapports d'autorité et d'obéissance, qui imposait au commun des mortels les fins et les moyens à suivre, s'affaiblit. En outre, la Réforme institue un recours plus authentique et plus direct à l'ancien testament : chacun de nous, par un effort personnel, déchiffrera la parole de Dieu, s'en remettra pour le connaître et lui obéir aux lumières de la conscience et non à quelques intercesseurs privilégiés, qu'ils soient princes ou évêques. Chacun de nous aura à décider et parfois dans une pénible solitude, et parfois à l'encontre du pouvoir. Cette pratique spirituelle s'étendra à tous les domaines de l'existence de l'individu. Nous avons à nous conduire en êtres responsables et non à une autorité extérieure à notre raison.

Dans le même sens, en tant qu'ils sont les fils de Dieu, les hommes apparaissent comme égaux. Il se peut fort bien que l'on délègue certaines tâches à certains d'entre eux mais cette délégation n'entame pas la similitude de notre origine. En ce monde entaché du péché originel, aucun homme, si illustre soit-il n'échappe à la perversion et ne peut se targuer d'être au-dessus de tout soupçon, ce qui revient à dire qu'il aura des comptes à rendre au reste de la communauté.

Si le principe du mal ne peut être extirpé, la politique n'est qu'un moindre mal, elle ne doit pas prétendre à une quelconque sacralisation. C'est l'assemblée du peuple qui à la limite, peut se targuer de traduire la volonté de Dieu et le Prince devra respecter des valeurs inaliénables

comme les libertés individuelles. Et puisque le pouvoir du Prince exige le consentement tacite ou avoué, en tout cas limite du peuple, puisqu'il s'avère qu'il n'a pas en dépôt le sacré, il se maintient à la tête d'un pays au prix de "ses performances", par exemple ce peut-être au niveau du bien-être qu'il assure à ses sujets. Un désenchantement politique aurait donc accompagné ce désenchantement de la nature dont on a tant parlé.

Nous avons restitué ces deux séquences en les typifiant. Cette concession accordée, nous sommes frappés par leur hétérogénéité. La première est politique et se situe au niveau d'un logos qui, circulant, exprime la socialité et qui n'a besoin d'aucun fondement extérieur pour être reconnu. Il est ce qui lie les individus les uns aux autres, ce qui les institue comme partenaires semblables dans le jeu des réponses et des questions. Il apparaît aussi comme un enjeu, ce dont on cherche à s'emparer ; cette parole qui par sa beauté, sa fougue, sa prestesse, constitue l'excellence d'un homme. A l'évidence, son éminence semble liée à celle de la cité, à cet enclos où des hommes tournés vers le loisir, se confrontent lors des joutes oratoires. Les enceintes de la cité figurent celle d'un bel et grand amphithéâtre. Il faudra de nouvelles conditions pour que les hommes opèrent un retour "à la démocratie" . Car la parole a perdu cette éminence au profit d'autres qualités comme le courage ou le sang, ou encore elle est devenue parole d'un Dieu. Si l'on a opéré une confusion entre le message surnaturel et l'autorité de ceux qui gouvernent, il faudra se livrer à une désacralisation du politique. Seule une contestation religieuse pourra dissoudre ce qu'une religion (mal entendue) avait coagulé.

Sans doute ou peut-être est-il de l'essence du contrat social de se détériorer. Après la fondation dialogale de la cité, après l'instauration religieuse d'un nouveau christianisme, il faudra plus tard faire appel à un autre ressourcement à partir du travail, c'est-à-dire à partir de cette entreprise commune qui permet aux hommes d'effectuer leur humanité.

RENCONTRES URBAINES

LE THEATRE, LE CIRQUE et LE STADE

Nous délaierons les formes les plus hautes de la culture qui sont nées dans les villes, même quand il s'agit d'artistes qui n'en étaient pas originaires. Parce que l'Art exige un apprentissage, une école : celle de Paris, celle de Milan. Parce que, même solitaire, il surgit d'une confrontation avec d'autres sensibilités, parce qu'un problème pictural, poétique ou romanesque demande à être résolu dans des termes presque semblables et que la solution qu'un artiste lui apporte n'est pas indépendante des autres solutions que d'autres artistes ont cru trouver et que même les fausses ressemblances ("les impressionnistes", "le nouveau roman") ne sont pas tout à fait sans fondement. Parce qu'il se produit une sorte de milieu spirituel qui nourrit, stimule les sensibilités, affole les imaginations, incite au travail comme le Bourguignon est homme de la Bourgogne ou le marin homme de la Bretagne. Plus récemment la ville deviendra l'objet et la matière à oeuvrer, la ville avec ses grands rassemblements, ses liqueurs fortes, son visage pathétique, ses accents de liberté, ses pierres ou sa pâte visqueuse mais Henri Torgue et Alain Pessin nous ont déjà proposé une analyse minutieuse et très fine du phénomène. Nous nous attacherons à des formes plus populaires.

Nous aurions pu étudier une contre-culture mais il n'est pas dit que cette marginalisation culturelle ne rejoigne pas l'élitisme auquel elle prétend s'opposer. Nous aurions pu nous intéresser d'une manière plus authentique à ce qui persiste de traditions orales, aux manières de rire et de manger d'un peuple moins normalisé qu'on ne le prétend. Nous avons préféré porter notre attention à trois divertissements majeurs qui ont joué un rôle en ville et qui le jouent parfois encore en ce XXème siècle et qui tous trois constituent des lieux de rassemblement qui se situent à mi-chemin du réel et de l'imaginaire. Le Théâtre, le Cirque, le Stade. Ils revigorent le lien social, mais plus authentiquement encore seule la socialité les rend possibles.

Jolivet a su évoquer le guignol lyonnais et il a noté pour la seule Croix-Rousse qui contenait 20 000 habitants l'existence de quatre salles de bals permanents. Le guignol y exerçait une fonction particulière, il impliquait

une participation à travers ses héros mais il ne permettait pas une totale identification. Le public ne perdait pas son esprit critique, il gardait une certaine distance, adhérant à l'histoire et aux personnages sans leur accorder une totale créance. Cette dernière remarque précise la thématique que nous entendons maintenant expliciter. La culture urbaine populaire est faite d'un goût de la féerie et en même temps elle n'est pas dupe du spectacle ou plutôt elle sait qu'elle désire du spectaculaire. Cette culture ne peut s'exercer dans la solitude, elle a besoin des carrefours, du vent qui balaye la rue, à la merci d'un orage ou d'un coup de chaleur, il lui faut être proclamée, attendue dans la rue et quand la fête est terminée, c'est tout le quartier qui prend un air de tristesse. Si nos analyses ont quelque justesse, il s'avèrera bien qu'il existe ou qu'il a existé une culture à même le sensible urbain.

Etre cultivé, ce n'est pas seulement apprendre "le réalisme", se déniaiser par rapport aux apparences, rejoindre la cohorte élitique des chevaliers de la scientificité ou de l'esthétisme et ce n'est pas, autre tentation opposée, s'enfuir vers un monde plus noble, plus délicat, exquis de politesse et de douceur. C'est bien plutôt réapprendre notre condition et percevoir à quel point le réel et l'imaginaire échangent leurs statuts, toute la part d'ombre et de lumière qui vient donner relief aux choses, c'est sentir à mi-mot en quoi l'imaginaire nous restitue l'essentiel de notre destinée.

Il semblerait que les hommes ne puissent se rassembler qu'autour d'un spectacle qui les enchante ou qui du moins les dépasse et que dans une ville, ils aillent à la recherche d'une forme du merveilleux qui existait autrement dans la nature. Il ne s'agit pas exactement d'un goût de l'artifice mais plutôt d'un amour des apparences pour le bonheur qu'elles peuvent prodiguer. Au théâtre, les hommes empruntent un visage, un rôle qui n'est pas le leur. L'acteur se laisse oublier au profit du personnage qu'il incarne et il est donné à certains êtres de vivre exceptionnellement en pleine lumière (celle de la rampe) ou d'être mêlé à des quiproquos qui se présentent rarement dans notre existence quotidienne ou encore d'assumer

un destin tragique jusqu'à ses extrêmes conséquences. Le cinéma, lui aussi, à ses heures de gloire a pu éblouir des salles obscures qui s'abandonnaient à des rêves collectifs. Sur un mode plus naïf, le cirque, le grand cirque (car l'analyse serait encore différente si elle concernait les petits cirques qui vont de village en village) endosse des habits de lumière, des costumes d'or, des visages pailletés, des nez de clowns, des jambes de ballerine. On a convoqué les animaux de la jungle, l'exotisme africain ou asiatique, le rugissement de celui qui fut le roi des animaux, des éléphants de Maharadjah. Surtout l'effort ne se laisse pas apercevoir : les exploits du trapeziste, de l'accrobate, du funambule s'expriment dans la grace et la facilité apparente. A nouveau nous relevons une candeur que l'on refuse en général au citadin et une créance qui n'est pas aveugle, qui soupçonne même une misère cachée derrière les beaux habits.

Au stade le public encore attend l'exploit, admire le spectacle qui lui est offert et même s'il s'agit d'une équipe de médiocre renom, les dribbles d'un avant-centre, la rapidité d'un ailier, la solidité d'un pilier étonnent l'amateur qui sait à quoi s'en tenir sur la difficulté de l'entreprise. La Puissance, l'adresse, l'intelligence, le sens collectif peuvent à des degrés divers forcer l'estime. Il semble que nous nous acheminions vers une épreuve de vérité et qu'il y ait dans cette rencontre avec les acteurs d'un stade plus de réalisme. Ce serait oublier la part des couleurs, du spectacle, des maillots verts, rouges et noirs qui se déploient sur le terrain, le costume noir, un peu sévère de l'arbitre, l'état de la pelouse et aussi le rituel qui fait partie du jeu : ainsi au début d'un match de rugby, lors de la première mêlée, les deux packs d'avant s'observent pour savoir qui cèdera et le public, chaque fois, vit dans l'attente de cette première mêlée, il entend presque de ses propres oreilles le bruit de bélier des fronts des piliers adverses.

Ces lieux supposent des modes de participation et de rassemblement différents. Le théâtre assemble plus qu'il ne rassemble, il met en présence des individus qui ont à peu près les mêmes goûts, qui ont quelque chance de rire des mêmes

mots ou de s'émouvoir au même spectacle. Seulement, là est le rôle de la ville et de l'espace, il permet à ses hommes et à ses femmes de constater visiblement leur entente : ils se constituent pour quelques heures comme des êtres du même monde et pour qui la chose ne prête pas à contestation, ils se sont tous "habillés", ils ont endossé une tenue de soirée ou de gala. Pendant l'entracte, ils se dirigent vers le fumoir, vers le bar et au-delà des coups d'oeil critiques ou des remarques sarcastiques, ils se trouvent satisfaits d'appartenir au même monde. Le stade remanie d'une façon plus singulière une partie de la ville et à son sujet, on peut parler d'attrouplement : le sillage creusé par les automobiles, par les autobus qui se rendent vers le stade, les trottoirs submergés par le nombre des véhicules, les queues qui enflent aux guichets et la bousculade aux portes d'entrée qui se révèlent trop étroites, la plénitude des tribunes. Ces quelques notations veulent prouver que nous avons bien affaire au pur plaisir d'être ensemble, d'occuper une étendue jusqu'à ras bord, de faire chavirer la ville en un de ses points privilégiés. De là aussi la ferveur du match vedette. Certes la qualité des équipes engagées a bien son importance mais chacun espère que le stade sera tout à fait rempli et sans la compacité du stade il n'y aurait pas le sentiment d'une fête réussie. Les papiers qui jonchent le sol, les haut-parleurs qui vibrent dans l'espace avec plus d'entrain et de vulgarité que d'habitude, les canettes et les bouteilles à la main visent bien ce remplissement matériel. Les supporters hurlent, acclament la présentation des équipes, sifflent l'arbitre, chantent et s'entendent chanter et entendent cette immense clameur que leur voix singulière est devenue et ils savent à cet instant que c'était bien cela qu'ils attendaient du match. Le cirque assemble sous un chapiteau une foule considérable qui elle aussi applaudit et rit de bon coeur. La forme circulaire qui exclut la discontinuité permet à chacun d'apercevoir une multitude de visages et de regards parfois mal discernables : dans la nuit peuplée de pas, ils vont accourir et se disperser et cependant l'expérience n'est pas la même que celle du stade. D'abord la variété des numéros hache la soirée, introduit des ruptures, exige parfois des silences ; le public n'est pas aussi homogène, composé d'enfants, de leurs parents ou de leurs grands-parents, de personnes modestes et d'autres qui le sont moins.

L'arène (l'arène antique), la piste de sable est perçue comme un vide, comme une scène qu'il ne convient pas d'emplir et cependant la barrière de séparation paraît si mince que la tentation est bien grande de la franchir : elle constitue un ailleurs de lumière **pour tous** ces visages perdus dans la pénombre. Il existe une alternance très vive du silence et des bruits, qui ne signifie pas une rupture dans l'unanimité mais plutôt une modification dans les sentiments du public. Le silence exprime la fascination, l'émerveillement devant le prodige, l'angoisse devant le risque encouru. Les bruits se composent de rires, d'applaudissements et aussi d'une musique bien particulière qui rappelle celle de l'armée. Les roulements de tambour ont quelque chose de sinistre, d'éprouvant et ils nous rappellent que ces exercices comportent un danger réel. La musique a parfois des accents bouffons, elle pénètre sourdement les oreilles et même les corps, en quelque sorte athlétique elle naît du thumos, de la poitrine, elle suppose du souffle de la part des exécutants mais laissons là ces différences très sensibles et disons qu'un espace auditif imaginaire se superpose à l'autre espace imaginaire visuel sans pour autant aboutir à une sensation de remplissement.

Ces lieux impliquent donc ou suscitent l'apprentissage d'un autre espace et d'un autre temps. Certes la culture peut se qualifier de multiples façons et en particulier par l'apprentissage d'un ou de plusieurs codes qui n'ont pas grand chose à voir avec une quelconque topique mais tout le sens de notre entreprise consiste précisément à montrer qu'il peut exister une autre forme de culture : laquelle consiste en un usage plus fin, plus divers et plus plaisant du sensible. Certes dans la vie courante l'univers sensible ne cesse pas de bourdonner autour de nous mais l'intérêt excessif que nous lui porterions au cours de nos occupations serait sanctionné. Certes la rue déjà pour qui a le loisir et le goût de l'observer peut instituer une éducation gourmande de notre oeil. Cependant le théâtre, le stade, le cirque nous donnent plus franchement un espace à travailler. On a montré souvent à quel point les acteurs occupent la scène, la modèlent de leurs répliques, de leurs voix, de leurs présences physiques. Et notre regard de notre côté ne cesse de l'investir dans ses modulations et ses différentes effectuations. Le théâtre

tout entier (à l'italienne) apparaît comme fortement structuré. Les coulisses par excellence mystérieuses constituent l'envers de ce qui nous est présenté, de ce qui désillera nos illusions si la vérité nous était promise - les loges où les vedettes se jouent cette fois la comédie pour elles-mêmes, la cérémonie du maquillage, du démaquillage, ce lieu où un être humain peut changer de visage, devenir cruel alors qu'il était tendre, superbe alors qu'il se sentait humilié. Nous cheminons dans un monde homogène à lui-même et le dedans des immeubles était de même nature que le dehors, les choses désespérément jointes les unes aux autres, nous étions incapables de traverser le miroir et, dans ce théâtre, nous nous demandons s'il n'existe pas un autre territoire, lui aussi illusoire, mais d'une illusion plus subtile et réservée à quelques uns. Il faudrait aussi appréhender la salle avec ses fauteuils d'orchestre, son parterre, ses loges, son pigeonier, ce dernier étant alloué aux intellectuels, aux étudiants, aux coeurs simples. Qu'on entende bien notre propos. Il existe maintenant d'autres formes de théâtre et un autre public et nous ne prenons pas parti dans cette nouvelle querelle des anciens et des modernes. Nous tentons seulement de dégager la signification d'un espace bien figuré et nous essayons de dire comment une société venait se réverbérer dans un miroir aux fauteuils de velours et aux dorures déjà anachroniques. Nous évoquons la capacité et la joie de symboliser la vie sociale et nous semblons nous éloigner d'un gain en lucidité dans la prise de conscience qui, pour certains, définit la culture. A cet instant le champ des hypothèses mérite d'être délimité. Si nous pouvons accéder à un savoir et si ce savoir prépare une pratique plus ajustée à la condition humaine, le théâtre classique (parfois bourgeois, parfois populaire quand il s'agit de l'opérette, du Chatelet) ne fait en aucune manière avancer une réflexion critique et il n'a pas grand rapport avec l'entreprise culturelle. Si une société ne peut et ne veut qu'imaginer sa propre existence immédiate, si son génie consiste à se dire immédiatement dans des apparences somptueuses qui ne sont apparences de rien, le théâtre au même titre que d'autres lieux majeurs a joué et joue se rôle symbolique donc acculturant.

Le stade ne possèdera pas les mêmes déterminations sociales et cependant il est moins insignifiant qu'on serait porté à le croire. Il s'agit d'un espace fortement dynamisé qui mobilise les capacités du spectateur. Par la vertu du joueur, il s'anime, il se crée des trous, des appels, des points de résistance (le grand joueur sait jouer "sans ballon" c'est-à-dire qu'il est capable d'orienter le jeu, de déséquilibrer une aile par rapport à une autre). La configuration du terrain change à mesure que les adversaires déplacent l'épreuve de force ou d'intelligence : le filet semble trop large pour ce joueur qui volleye avec maladresse et parfois bien étroit lorsque le volleyeur l'occupe avec autorité. Et en même temps en dehors de l'intervention des acteurs, une dynamique propre à cet espace apparaît : l'enbut, la terre promise pour le rugbyman, au football la surface de réparation où il n'est pas bon de crocheter son adversaire, la ligne des touches hors desquelles le ballon doit être remis en jeu, le point de pénalty si brûlant pour le gardien qui prépare une riposte désespérée.

Pour reprendre quelques caractères essentiels de ces espaces, nous ferons les propositions suivantes.

1. C'est un espace gratuit non productif, fréquenté en général hors des heures de travail en ce qui concerne les spectateurs. Les stades les plus importants s'intègrent dans une architecture d'ensemble, en quoi ils participent à la monumentalité de la ville mais il existe de petits stades de banlieue assez proches des terrains vagues qui ont poussé en vertu de je ne sais quel hasard.

2. En tant qu'ils sont porteurs de certaines valeurs qui ne sont pas nécessairement d'ordre physique ou fonctionnel, ils sont en rapport avec le reste de la vie sociale. Seulement la remarque demeure ambiguë, elle peut prêter à une hypothèse bien distincte. Les classes sociales détermineraient le choix des sports et l'on soupçonne ce qu'un Pierre Bourdieu pourrait dire sur les sports collectifs/individuels, les sports qui nécessitent un apprentissage précoce et coûteux/et ce qu'on peut apprendre par un entraînement collectif. Les stades de rugby, de football, de tennis,

d'athlétisme n'auraient pas la même allure, la même clientèle ou seraient fréquentés par des franges de population qui n'ont pas la même pratique. On perçoit les limites de cette pensée réductrice. Si l'on dit que la force, la robustesse, la "vaillance" (mais on peut aussi bien choisir la ruse, l'intelligence, la dextérité) sont des valeurs dominantes sur un stade de rugby (en témoigneraient les propos d'Estève disant que "les blondes", entendez Skrela et Rives, voulaient imposer leur arbitrage en finale de la coupe 80) on pourra tout aussi bien affirmer que les classes populaires viennent y chercher une glorification des valeurs vitales, de force de travail, de leur milieu ou encore prétendre que dans un monde où la vigueur physique disparaît peu à peu, tout comme le contact avec la boue, la pluie, la sueur, les spectateurs trouvent une compensation à une quelconque privation. La thèse manifeste trop de souplesse, elle est susceptible de rendre compte des phénomènes par des raisons opposées les unes aux autres. Alors pourquoi ne pas croire qu'une société s'affirme, se dit par ses autoroutes ou ses hypermarchés, ses mairies, ses églises - et encore par ses patinoires, par son nouveau Parc des Princes, par le quick et le green set!

3. Nous avons parlé de cette doublure du théâtre qui lui assure profondeur et richesse comme si un espace, pour exister, avait besoin de se doubler, de se latéraliser. Nous allons tenter de généraliser cette proposition et d'en éprouver la validité. Dans le stade, les vestiaires assurent ce "fond" essentiel. Les joueurs, avant le match, s'y concentrent, révisent leur leçon, vérifient avec précaution leurs crampons. Si le match est important, ils en sortent comme des fauves... Après le match c'est là que commence la troisième mi-temps, avec les chants sous la douche ou avec l'abattement et ils en sortiront étrangement reposés alors qu'ils avaient quitté le terrain à la limite de l'effondrement. Le vestiaire assume un double rôle imaginaire. On refait la partie, parce qu'une action digne de ce nom doit être récitée. D'autre part ce lieu interdit au public flambe dans son imagination qui pressent la fraternité des copains de l'équipe, le match tel qu'il a été vu par ses acteurs et dont il ne percevra

que quelques échos dans un journal spécialisé ou dans une chronique locale. Il y a encore là un univers refusé et pressenti. Ce sont les roulottes qui, toutes choses étant bien différentes, ont bénéficié de cette ambiguïté au cirque. La caravane de nos actuels touristes n'est en rien comparable. Les roulottes cheminaient en un défilé interminable. Elles s'éclairaient dans la nuit qui entoure le cirque. Il est donc vrai que des hommes et des femmes pérégrinent, dorment, dînent dans le mouvement alors que pour nous autres sédentaires de telles actions pour s'accomplir semblent nécessiter le repos. Nos funambules, nos hercules, nos nains, nos femmes à barbe (non seulement les nomades mais les monstres) sont donc des êtres humains qui comme les autres existent dans la quotidienneté, lavent leur linge, font la vaisselle... Ils vivent encore, chose étrange pour nous, dans le compagnonnage des bêtes, des fauves domestiqués ou des innombrables chiens. Or nous avons désappris l'alliance coutumière de la bête et de l'homme qui s'est pratiquée pendant si longtemps.

4. Ces lieux sont, ont été forts puisqu'ils ont produit des personnages exemplaires : l'acteur pour le théâtre, la vedette sportive pour le stade, le clown pour le cirque. Des visages reconnaissables dans la foule, des personnages dont on cherchait à reproduire le comportement. Ils ont été en partie magnifiés parce qu'ils étaient les hérauts d'une certaine société qui attendaient d'eux une image réconfortante mais surtout ils tiraient leur génie du lieu où ils exerçaient leur métier. Notre thèse aurait plus de force s'il était possible de montrer leur banalité, leur mesquinerie dans l'ordinaire de l'existence hors du lieu qui les inspirait. Il existe une intelligence du jeu, des "passes lumineuses", un sens de l'ouverture qui peut s'accompagner chez le joueur d'une médiocrité dans le reste de ses activités. De même un acteur sera un cabotin quand il ne paraît pas en public, c'est-à-dire qu'il jouera mal la comédie, qu'il en remettra dans l'accentuation des traits et qu'il ne possèdera pas assez d'humilité pour s'effacer devant le personnage comme il sait le faire sur les planches. Les personnages typiques du cirque sont plus nombreux mais c'est encore le clown qui émerge parmi eux. Il sera difficile de le décrire puisqu'il existe plusieurs sortes de clowns : celui

qui fait rire et celui dont on rit, l'innocent qui a gardé un coeur d'enfant et celui qui singe malicieusement les adultes. Son maquillage lui-même se prête à plusieurs interprétations : tantôt perçu comme un masque qui recouvre un visage d'une infinie tristesse, qui cache une âme pathétique que nous n'avons pas le droit de voir, tantôt comme une sédimentation de fards mal appliqués et de la même farine que le pantalon qui tombe sur ses souliers et l'habit de gala dont il est mal fagotté. Nous adopterons l'interprétation de qui s'accorde à une vision plus générale du monde du cirque et qui a donc le mérite de relier le lieu et les personnages. Le cirque, tout comme le cirque antique serait le support d'une violence sublimée, le clown qui rate tout et qui reçoit force coups de pied, de claques est l'image d'une humanité intérieure dont nous nous moquons, dont nous affirmons qu'elle n'est pas à notre ressemblance et sur laquelle nous projetons une violence infuse,

II

Les métamorphoses urbaines de l'eau : la douche, le bain et les
fontaines

Nous voudrions reprendre à nouveaux frais cette dualité permanente de la ville en réfléchissant sur quelques thèmes avancés par Léo SCHEER. D'une façon paradigmatique qui laisse entendre qu'il s'agit d'un modèle susceptible d'être transgressé dans ses applications, Léo SCHEER opposera la douche et le bain (et peut-être les mythes de Diane et de Narcisse). Ce qui va compter ce n'est pas la posture corporelle qui est différente, ce n'est même pas une poésie de l'eau qui gicle et de l'eau dans laquelle on s'immerge ; c'est une considération structurale plus fondamentale et moins évidente : à savoir que la douche suppose un branchement qui lui assure une pression suffisante. Certes, nous savons bien que le bain, lui aussi, se branche sur une canalisation mais, en droit, et c'est fort important, il n'est pas inconcevable qu'un homme se baigne dans un baquet dans lequel il versera de l'eau : il y a donc, à la limite, une autonomie possible du baquet, du bain. A l'encontre, la douche signifie que nous sommes les sociétaires, les terminaux d'un réseau dont nous semblons user mais qui, en fait, nous institue comme un segment parmi d'autres du Réseau.

L'histoire de l'urbanisme de ce dernier siècle donne raison à U.S. . C'est bien sous prétexte d'hygiène que l'on raccorde les maisons les immeubles entre eux, qu'on les localise, qu'on obture les issues clandestines, qu'on étale les logements dans une pleine clarté qui donne ^{au} pouvoir maîtrise sur eux. L'hygiène fut un paravent commode qui permettait d'obtenir l'accord des conservateurs comme des progressistes. Nous pouvons donner un exemple personnel qui confortera cette thèse. Le village de Gruissan vivait dans une relative autonomie en ce sens que les habitants construisaient leurs chalets en bois (leurs barraques) selon leur bon vouloir. De là, une disparité étonnante dans les matériaux de récupération qui n'excluait pas une unité de style. Puisque la cité s'étendait à même le sable, les estivants ou les propriétaires marchaient pieds nus ; ils vagabondaient plutôt qu'ils ne marchaient. Les enfants vivaient dans une grande liberté. Précisément pour des raisons d'hygiène, on vient d'opérer des branchements pour les eaux de toutes sortes. D'où la nécessité d'asseoir l'infrastructure, d'où la mise en place de routes goudronnées, tout un nouvel urbanisme et l'interdiction de vivre au rez-de-chaussée si on ne le cimente pas. Cette cité et cette vie un peu sauvage se sont alignées sur le mode d'existence

des autres plages.

La douche peut devenir le paradigme de tous les autres réseaux qui existent comme le téléphone ou comme le système diversifié des mass medias une apparence de liberté, une plus grande souplesse dans l'utilisation, de nouvelles commodités et en fait, un encodage plus ou moins subtil. Un réseau de l'eau comme il y a le réseau de l'électricité et ce qui manifeste qu'il s'agit d'une fonctionnalité aux antipodes du fusionnel, c'est que, par exemple, on les disjoint soigneusement.

A cette première remarque, s'ajoutent d'autres considérations qui tiennent davantage aux techniques du corps telles que Marcel MAUSS les entendait. La douche constitue par son jet une sorte d'agression ; elle implique, en générale, un fragment de durée relativement bref. Nous nous situons donc dans les parages du principe de réalité. Nous reconnaissons là ce que l'existence urbaine exige de rapidité, d'énergie, de lutte. Les films noirs américains, toujours utiles pour repérer quelques mythes pertinents, nous montrent bien le rôle et la signification de la douche : avant un coup dur, avant une affaire difficile à traiter, avant l'entrée en scène dans la jungle d'une vie faussement civilisée -au même titre que le visage rasé de près, que le costume et la cravate impeccables, que la façon d'ouvrir une portière ou d'inspecter d'un coup d'œil averti la salle d'un club ou d'un restaurant- au même titre que l'autorité dans le ton, l'énergie dans les mâchoires, -au même titre que le café noir qui rend plus vigilant, aiguise nos réactions et nous abreuve d'une joie amère. Il est vrai que dès maintenant nous gauchissons la thèse pourtant si nette de L.S; A un principe structurel, binaire, nous substituons une série de connotations qui papillote nous semblent mettre en place des sphères d'existence, des régions qui trouvent leur cohérence dans un mode de vie ou dans un a priori culturel. C'est dire que nous nous évadons de la rigueur structurale et que nous paraissions indifférents à ce qu'elle semble comporter de déterminations. Cet homme aux nerfs d'acier, ce criminel ou tout simplement ce héros quotidien de la concurrence continue à vivre une existence sauvage puisque tous ces actes qu'il a appris tous ces scénarii qui s'imposent à lui et qu'il n'a pas inventés, il les reçoit du dedans, il y mord à pleines dents, il ne demande qu'à les assumer dans le risque et jusqu'au meurtre.

L.S. proposera paradigmatiquement utopiquement, le Bain comme une possibilité de rompre la prégnance des media. Il se livre à une sorte

de psychanalyse à la manière de Bachelard qui contraste avec son premier exposé structural mais qu'il a bien le droit d'élaborer puisqu'il cherche à réveiller notre imaginaire. Le Bain incline à la tendresse, au sommeil, à la rêverie, à une entente plus cordiale avec l'eau, à de lentes pénétrations. Il est bien un plaisir, une récompense et non une nécessité hygiénique ou vitale comme la douche : on peut s'étirer dans un bain, y lire le journal, un roman, une lettre amusante ; on le fera rarement sous une douche ! Davantage il rappelle inconsciemment pour chacun d'entre nous l'état foetal l'immersion dans les eaux intrautérines.

Or "cet état du bain" reprend vigueur, devient un signe de convivialité. En témoignent l'importance accordée au "salon de bain" (qui n'est plus une simple salle), l'existence ludique qui s'instaure dans ces nouveaux salons, les images de la publicité montrant un enfant et sa mère dans le même bain. Il y aurait là l'esquisse d'une nouvelle convivialité. ça thèse prend toute sa force et elle devient l'enjeu d'une discussion serrée lorsque L.S. lie cette nouvelle forme de convivialité à une communication d'ordre pré-symbolique, infra-langagée. Cette association n'est pas fortuite. L'état foetal n'est-il pas à la fois fusionnel et pré-langagé et ceci à l'encontre du processus informationnel qui nous fige dans notre solitude, nous constitue comme des individualités et qui passe par le langage. Désymbolisation et relâchement des media semblent aller de pair.

Nous entendons bien que la pensée binaire de L.S. se présente sur un mode paradigmatique et que lorsqu'il met en évidence quelques innovations de notre temps, il prend consciemment des risques pour nous ouvrir à un avenir encore indéterminé. Notre réponse ne devrait pas oublier cette part de jeu que L.S. a introduite dans sa parabole que nous voudrions interroger à plusieurs niveaux.

1/ D'abord est-il possible de tenter une échappée hors des media ? L'enfant qui prend un bain avec sa mère, les nouveaux rites californiens, le salon de bain, se sont sans doute des réalités naissantes mais ce sont aussi au premier chef des images que la T.V. ou les magazines nous transmettent. Donc à l'opposition Schéérienne : réseau de canalisations, media, douche/autonomie, stade pré-langagé, bain ; il faudrait substituer un schéma assez différent

Media

thématique de la douche	thématique du bain
masculin	féminin
Energie	abandon

nous ne prendrons pas tout à fait cette objection à notre compte dans la mesure où nous aurions tendance à minimiser la prégnance des media. Mais pour qui ne sousestime pas l'omni-présence des réseaux, elle paraîtra fondamentale puisqu'elle revient à se demander si, les media étant condition de possibilité de toute création, de toute initiative, de toute communication, il est possible de déroger à ces conditions de possibilité et si par exemple la transgression ne s'inscrit pas encore comme une ultime illusion de liberté à l'intérieur de ce territoire mass - médiatisé et non hors de ses limites.

2/ En second lieu, comment penser une échappée des media et si elle devait se produire sous quelle forme aurait-elle quelque chance de s'instituer ? Devrions-nous nous en remettre à un processus de désymbolisation, à un lien social pré-langagier ? Il nous semble bien au contraire qu'il faudrait aller au-delà d'un certain état fusionnel et recharger la symbolisation d'une plénitude, d'une polysémie inventive et joyeuse qu'elle a peu à peu abandonnée. L'homme des réseaux ou des mass media est rejeté dans sa solitude et il ne connaît plus les ^{attachements} attachements d'une présence vivante : ceci admis, par la vertu de l'image ou des rythmes, par le berce-ment répétitif des stéréotypes, il nous paraît plus proche de l'état fusionnel que de l'état dialogal qui suppose esprit critique, remise en question vivacité dans la riposte, allacrité dans le va-et-vient, maîtrise d'un langage indocile. A la limite les mass media si elles ne nous reconduisent pas à l'état foetal, nous acheminent aux parages de l'âge de la bouillie ou d'une communication de type oral. Ce qui prouverait encore que "le stade du bain" et l'âge des mass media ne sont pas si antinomiques que L.S. nous le dit, c'est que tous deux conduisent, comme Michel MAFFESOLI le remarquait à un repli sur soi. Cette langueur complaisante à son corps et à celui des autres, cet attendrissement féminin, cette vacuité ne signifient pas nécessairement que l'on existe sur le mode de la communauté. Nous sommes en présence de moi mal déterminés, mal définis, mais ce sont encore des égo. Et, en présence d'un univers de l'humide, de la mousse et des vapeurs, comment s'assurer que les autres existent pour de bon! Le seul principe indubitable

même s'il est fragile, n'est-ce pas encore ce moi sentant , consentant, source et récepteur de sensations ponctuelles ?

3/ Par rapport à l'univers de l'information il y aurait donc plusieurs manières de restituer un lien social plus authentique. L'attitude de plaisir, de relâchement qui adopterait à l'égard de la contrainte des réseaux une résistance passive et cette tactique de dissolution des contraintes a pu faire ses preuves dans l'histoire : En se situant ailleurs dans le rêve, dans un plaisir sans énervement, dans une feinte de sommeil, elle ne risque pas de constituer un front commun avec l'adversaire et de lui prêter le flanc. Mais il existe heureusement un monde de la parole qui, lui aussi, se soustrait à des réseaux dont il ne soucie pas . Ce qui le suscite c'est cet univers généreux, multiple dans ses saisons, dans ses visages d'hommes et de femmes qui ne cessent de nous provoquer. Une parole éclatée non point parce que héroïquement, superbement elle ferait exploser la syntaxe et les codes, mais parce qu'aux fragments et aux hasards de l'existence, correspondent des hasards, des commencements, des fragments inauguraux de discours. Il en serait ainsi des fontaines, celles de Rome mais pourquoi pas celles de la Place Grenette, au mois de juin à Grenoble. La cascade se brise sous l'effet de la lumière et des ricochets et de passants qui l'occultent un moment. Elle n'est pas un unique murmure mais un chuintement de bruits, de gouttes d'eau et de bruits de la ville et de bribes de conversation. Une sorte de vision héraclitéenne qui ne renvoie pas au philosophe du devenir mais à celui qui pensait par aphorismes. Les promeneurs, les jeunes gens, se parlent sans illusions de tenir un discours sensé, mais pour ajouter leurs gouttes de paroles, leurs ricochets de mots ; mais il y a aussi des éclats de regards, des éclats de mains des éclats de rires. Le lecteur voudra bien ne pas s'arrêter au mot à mot de la description (même si elle lui a plu) mais en percevoir l'enjeu. Emportés dans le tourniquet de l'univers, à l'antrecroisement d'évènements qui adviennent les uns par les autres et dont la parole est partie prenante, nous ne sommes pas condamnés à choisir entre des réseaux d'informations et un état fusionnel pré-langagier.

4/ Nous voudrions maintenant revenir à la symbolique même de la douche . Le support d'un paradigme parle au-delà de sa figuration mondaine, mais nous avons tout à gagner à penser ou à rêver autour d'un support

matériel qui se distingue des autres supports matériels et qui retarde les élans d'un symbolisme qui nous ramènerait trop vite du côté des grandes instances psychiques. C'est le matérialisme qui est poétique en ce sens qu'il possède un vis-à-vis rebelle, mal contournable, peu malléable à travailler. La douche et le bain semblent faire convenablement opposition mais il se trouve que très souvent ils sont détournés de leur usage et de leur posture symbolique propre. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que la salle de bains constitue pour un certain nombre de ménages un débarras, un coin de rangement, l'équivalent d'une cave blanche. Le passage peut s'opérer acrobatiquement par la médiation du linge sale ou encore des produits d'entretien. Ceux-ci visent à nettoyer mais ils relèvent aussi de la droguerie, d'une chimie un peu revêche et corrosive. Les WC-douches à la turque constituent un magnifique exemple de bâtardise. Il y a bien cette douche fonctionnelle quia pour office de nettoyer et , en même temps, elle a été instituée dans un lieu dont on ne peut oublier les odeurs nauséabondes et qui contient ce grand trou noir dans lequel on va faire ses besoins. En-haut la paume de la douche, mais aussi la chasse ; donc la pluie, un peu traumatisante, aigrette qui réveille et qui asperge , mais aussi les grondements d'une cuvette qui s'emplit et régurgite avec quelques borborygmes . On songera à l'ambiance des douches d'un vestiaire sportif (Y. CHALAS). On prend la douche après un match particulièrement difficile et avec la joie d'avoir gagné. C'est un brouhaha dans la bonne humeur et l'on refait le match ; on évoque les coups heureux, les coups durs, les coups bas, l'arbitrage comme si le véritable match se jouait maintenant pour de bon dans une légende dorée qui permet de choisir , d'omettre les périodes languissantes, de recommencer mille fois l'exploit. Ainsi, la douche médiatise un imaginaire collectif qui s'adresse à l'équipe puisque les étrangers (comme les journalistes pressés d'obtenir un interview ou les notabilités locales) sont reçus à contre-cœur et comme avec quelque suspicion.

Quel sens donner à ces quelques notations ? Certes, elles concernent des couches particulières de la population : des immigrés pour la salle-de-bains-débarras, des ruraux ou des laissés -pour-compte du progrès, pour les WC-douches à la turque, des jeunes et des sportifs pour les douches collectives. Tout ceci ne disqualifie pas de telles pratiques et ne leur donne pas pour autant valeur exemplaire. Dans la première hypothèse, on supposerait que nous sommes en présence d'individus peu ou mal acculturés et que notre société industrielle ou post-industrielle va peu à peu intégrer.

Mais le système actuel de la production s'est enrayé et une partie de plus en plus grande de la population rejoint les laissés-pour-compte de la nouvelle société. Dans la seconde hypothèse, la marginalité, l'excentricité seraient à même de mieux manifester l'essence du social comme si ces couches soumises à la violence et remises à elles-mêmes avaient échappé à la normalisation et vivaient une socialité plus vive. Cette thèse sans être invraisemblable nous paraît de l'ordre de l'hypothétique tout comme la première et nous ne pouvons dire si "les classes marginales" dévoilent à leur façon la socialité ou s'il s'agit d'une contre-culture réductible à la culture dominante. Mais la réponse que nous pourrions donner au statut de ces populations ne détermine pas le sens que nous entendons donner à nos descriptions. Nous cherchons plutôt à montrer que le support (même s'il est la manifestation d'un réseau contraignant) s'exhibe dans des usages bien différents les uns des autres et si l'on nous rétorque que nous avons toujours affaire à des usages socialement déterminés, il faudra convenir que la culture invente dans le bizarre, l'extravagant, l'irréductible aux déterminations rationnelles. Quel artiste délirant aurait donc su imaginer l'accointance du chyle et de l'eau bienfaisante comme c'est le cas dans les WC-douches à la turque ! Nous ne sommes pas en présence de quelques esprits originaux qui ne se conformeraient pas aux us et coutumes de leur société. Les choses, une fois jetées au monde, subissent toutes sortes de torsions, de contorsions. Il est vrai que le débat pourrait rebondir sous une nouvelle forme interrogative. Ce que nous disons vaut-il pour un homme qui par sa condition humaine n'arriverait jamais à marcher droit, à dire juste, à penser simple, toujours en proie à l'errance, à l'oubli, au travestissement, au mésusage, sur qui l'imposition fondrait comme neige au soleil ou bien nos analyses à peu près pertinentes en ce qui concerne les sociétés traditionnelles ou industrielles cesseraient-elles d'avoir valeur dans une société de l'information ? Nous parions sur la première vision de l'homme.

5/ Le réseau dijuncte, disjoint, renvoie à des terminaux distincts et il laisse chaque individu dans la solitude. Cela est, sans doute, vrai. Mais n'y-a-t-il pas possibilité d'une rêverie collective et d'un resserrement du lien social autour de cela même qui disjoint, comme le réseau ? L'imaginaire collectif aurait enfin trouvé une réalité omniprésente, omnipuissante qui serait à la mesure de ces grandes peurs et de son goût des catastrophes. Ainsi, il suffit d'une fuite de gaz et d'une explosion pour que les individus, dans les cafés, dans les loges de concierge, chez les coiffeuses, mêlent à grands coups de canons et de discours leurs rêves paniques de destruction. C'est le quartier tout entier qui risque de "péter"

ce sont les entrailles de la ville qui vont vider, sans coup férir, leurs gaz -le Métro propage la même hantise toujours réprimée mais qui s'exprime en sourdine par des conduites hystériques, des évanouissements, de légers malaises : celle d'un embouteillage universel. Il suffirait par un jour de travail , du retard d'une rame pour que la masse des usagers coagule en une seule chair et vienne obturer cette fois les entrailles du Métro : une sorte d'occlusion généralisée de la cité. Il est vrai qu'il s'agit de réseaux encore matériels qui persistent en aval de l'informatisation de la société, mais 1/ tant qu'il existe des hommes incarnés dans une présence physique, il leur faut acheminer leurs corps à travers de tels canaux eux-mêmes physiques, 2/ l'imaginaire du réseau peut-il s'appréhender en dehors d'un substrat matériel, quelle que soit la validité "scientifique" de telles images ? S'il est une réalité fugace et insécurisante, c'est bien celle qui a rapport à la circulation,, signe de notre survie et de notre être-à-plusieurs. Nous emprunterions en sens inverse les cheminements de Léo Scheer en sachant bien que nous ne donnons pas au terme de réseau la même signification. Le réseau \longrightarrow ne peut s'imaginer que par des conduits figurables donc matériels -

\longrightarrow ces conduits par leur importance et leur précarité excitent les grandes peurs collectives. Et s'il est bien vrai que les hommes communiquent entre eux dans l'imaginaire collectif de leur temps, \longrightarrow C'est le réseau qui demeure le lien social le plus authentique et le plus indéracinable.

6/ Nous terminerons par une double légende / Utopie. La première peut exhiber des références historiques, la seconde a davantage les apparences d'une fiction. Mais dans l'un et l'autre cas, passé et futur , non-être et imaginaire vont donner sens à un présent qui par lui-même ne comporte pas de significations propres.

La légende concernerait les Fontaines et elle aurait le mérite de nous confronter à la "manie informative" de certains aménageurs. De cette eau impalpable, presque immatérielle, omniprésente, originelle comme le feu et la terre et l'air, ils en mésusent pour cerner des territoires les disjoindre, les réunir, les isoler, les ponctuer. C'est ce que l'on appellera pudiquement "la création d'espaces enrichis par l'eau". En fait, on risque de déterminer strictement la perception du flâneur ou de l'habitant. L'eau cesse d'être un facteur de liberté, de rêverie, un moyen d'inventer ou de déchiffrer l'invisible. Elle devient l'élément le plus déterminant de nos contraintes, celui qui pèse sur notre appréhension "immédiate" des choses -et l'on songe à ce que A. Cauquelin a pu dire sur le rôle de la lumière dans la nuit de nos villes modernes . Il y aura donc un stockage

une distribution, une régulation des canaux et ce vocabulaire nous fait songer à celui de l'information . Nous serions soumis à un déterminisme plat et unique. Or l'existence de fontaines, comme celle de Rome, par exemple, nous assure qu'il n'en est rien pour la raison essentielle qu'il y a pluralité de niveaux d'être et que jamais la fontaine ou les fontaines ne se situent à un même et unique niveau.

Nous songerions aux trois fontaines de la Piazza Navonne, à la fontaine des Tortues de la Piazza Colonna, à la Barcaccia de la Piazza d'Espagne.

1°) En un sens elles sont à elles-mêmes , un paysage qui se suffit à lui-même, puisqu'elles arborent un nom glorieux qui les dit elles et non point un autre élément du monde, puisqu'elles se perpétuent dans un cycle qui ne doit rien à personne ? .

2°) Mais on doit également les rapporter à la place dans laquelle elles sont, pour la plupart insérées. La fontaine du Triton venant contrarier et stopper "la glissade" de la place Barberini, la Barcaccia s'offrant comme la scène d'un amphithéâtre sans laquelle l'escalier serait moins attirant et aboutirait bêtement à une place trouée par la circulation, les trois fontaines de la Piazza Navonne ponctuant et scandant la Place? En outre, toutes ces fontaines ne jaillissent-elles pas d'un même mouvement à la gloire éternelle de cette cité éternelle qui a su mêler, dans son savoir vivre, l'eau et la pierre et qui rit ainsi de tous les malheurs qu'elle a connus ? Ville qui s'épanche de ses fontaines mais aussi de ses façades baroques, de ses sept collines. Fontaines ininterrompues qui nous assurent que Rome est bien la Ville-éternelle, la seule qui mérite de résister au temps. Enfin il existe à coup sûr une "Poétique de la Fontaine" qui attend son Bachelard pour découvrir en quoi elle est le support d'une même rêverie : celle d'une mort perpétuelle en beauté, dans la beauté, celle de l' alliance de la vie ruisselante, bruyante et du "calme", de la verticalité et de l'horizontale.

On voit donc à quel point la fontaine , les fontaines se situent hors de l'opposition douche/bain. Par leur étagement, par le décrochement de leurs niveaux et leurs empiètements réciproques, elles ne se réduisent pas à la cohérence horizontale et plane du réseau. Publiques, ouvertes, éternelles ou du moins renvoyant à un temps qui n'a jamais commencé, elles ne s'apparentent pas à l'intimisme quiet du Bain.

Sur un mode fictif inventons une autre ritualisation de la douche. Un jeune homme. Il vient de prendre une douche, chez lui, chez ses parents, ou dans un établissement public et ceci avant de revêtir un costume léger, un pantalon de flanelle. Nous sommes au mois de mai, dans une journée de loisirs. Ainsi vêtu de frais, ainsi lavé, il part à l'aventure ou du moins il a endossé un cœur en vacances. Il siffle quelques amis : en compagnie de leurs "fiancées" ou entre eux, ils dînent de peu, ils chahutent avec gentillesse et ils vont déranger d'autres amis. On aperçoit quelle séquence imaginaire la douche a pu déclancher. Evidemment cette fiction suppose des conditions qui ne sont pas exactement remplies : une jeunesse insouciant dans sa précarité, un bonheur transparent au seul plaisir de rôder, de siffler une romance, d'aller de l'un à l'autre, la joie d'être entre garçons ou avec des fiancées rieuses ; un joli mai, un joli juin, sans doute possibilité maintenant disparue des autobus que l'on peut prendre au vol. Nous n'en découvrons pas moins une séquence qui possède, dans son registre, une extrême cohérence, une sorte de nécessité intérieure et dont l'embrayeur a été la douche.

Une douche à la Pavèse, une douche en quelque sorte pavésienne comme il existe, comme il a existé une peinture flamande, une passion andalouse, une philosophie allemande, des banques suisses, la ratatouille niçoise .

Au-delà de nos interrogations demeure l'essentiel des propos tenus par Léo SCHEER, à savoir que ce qui menace l'humanité dans son intégrité, ce n'est pas quoi qu'en disent les prophètes de malheur écologiques, la rareté de l'eau biologique mais le tarissement d'un imaginaire de l'eau.

JUSQUE DANS SES ARTIFICES ET SES MALEFICES

I

SES MALEFICES

Nous voudrions maintenant user d'une preuve à contrario, en l'occurrence montrer que les maux qu'on attribue à la culture sont ceux-là mêmes que l'on considère comme consubstantiels à la ville. Nous nous attacherons essentiellement à la violence dont il est difficile de parler après tant d'ouvrages remarquables et d'analyses différentes : mais après tout cette diversité ne devrait pas trop nous gêner dans la mesure où nous ne cherchons pas à distinguer le "réel" (le soi-disant réel) et l'imaginaire, ce qu'une description objective révélerait et ce qui serait l'effet du mythe : encore : puisque nous tentons de préciser l'image de la ville, en décrivant une forme imaginaire, nous aurons encore affaire à l'objet qui nous préoccupe.

La violence apparaît comme omniprésente et c'est même ce caractère qui la constitue comme un phénomène panique, terrible. Elle n'a pas connu de commencement, elle ne s'inscrit pas dans un lieu et quand on lui assigne un territoire déterminé, c'est pour la circonscrire et la rendre moins effrayante. Aux yeux d'un anthropologue comme GIRARD, elle prend l'allure d'une réalité originelle, omnicirculante et que l'on canalise faute de pouvoir la réduire. D'ailleurs dans les mythes archaïques, n'est-elle pas d'une façon indistincte la nature et la conscience, le divin et l'animal et l'homme, en deçà d'une définition rationnelle incapable, par principe, de la penser ? Pour notre part nous ne pouvons ignorer les grandes peurs rurales, les mises à sac, les crimes qui ont dévasté la campagne et qui étaient le fait soit de campagnards, parfois d'esprits simples, de bergers, soit de cheminots que l'on ne peut pas assimiler à des hommes venus de la ville.

Toutes ces remarques nous détourneront de confondre la ville et la violence. Il reste toutefois légitime de parler d'une violence de la ville ou encore de manifester quelles formes adopte la violence urbaine par rapport à d'autres valeurs possibles. En outre nous assistons à une double pente de l'esprit, D'une part nous pensons une violence illocalisable par principe et d'autre part (peut-être pour des raisons morales, sociales, parce que nous avons besoin de responsables) nous cherchons à savoir où cela a commencé et par qui.

Nous ne pourrions nous déprendre de cette idée forte : à savoir que les hommes ne peuvent s'assembler (et singulièrement dans les villes) que pour le mal. Celui-ci ne serait pas inscrit dans la conscience ou dans la psyche des individus. Il deviendrait la tentation des hommes mis en commun les uns avec les autres. Ce serait la distinction déjà opérée par Rousseau entre l'amour de soi (fort légitime et qui pourrait aimer convenablement les autres s'il ne savait s'aimer, s'il se prenait en haine!) et l'amour propre haïssable, source d'infinies querelles et qui lui naît d'une comparaison entre notre propre moi et celui des autres. Or la ville, plus que toute autre réalité culturelle aiguë et multiplie les miroirs. Cette proposition concerne bien autre chose que les conduites de prestige, lesquelles s'appliquent seulement à une partie de la population urbaine. Elles vaudraient pour l'enfant ou pour l'homme le plus innocent d'un quartier populaire. Dans une culture plus traditionnelle, la conscience de l'individu se forme, elle aussi, par un jeu d'identifications et de comparaisons mais le statut, l'image sont plus déterminés. Il n'y a donc pas ce vertige proche dans son indétermination de la folie ou du meurtre. Pour redire ce thème d'une façon plus théorique, comment expliquer la repression, la peur, la domination, l'exploitation, les sévices, sans cette déchéance, sans ce goût du mal qui surgirait de la conjonction des hommes entre eux, comme si tout contact signifiait infâme prostitution, naissante bâtardise. La collusion de la victime et du bourreau, du dominé et du dominant demeurera encore plus énigmatique - à moins de supposer un désir ambigu de souffrir, de jouir par la souffrance ou encore une habileté diabolique des dominants à brouiller les cartes. Il vaudra mieux penser que l'association, sous le masque de nobles motivations, incite aux trucages, à la corruption et que dans une cité elle prend des allures babyloniennes. Prenons la peine de considérer quelques unes de ces médiations-incitations-facilitations.

La concentration. Il n'est pas question d'adhérer à une fausse sociologie qui se voudrait cautionnée par l'éthologie. Il n'empêche que dans notre culture occidentale pour le moins, chacun d'entre nous se préserve à l'intérieur d'un certain territoire. Quand l'espace alloué devient plus strict et surtout dans

la mesure où il n'existe pas de territoires publics ouverts véritablement à n'importe qui, chacun adopte une attitude défensive qui se traduit par de la méfiance ou de l'agressivité. On a souvent remarqué à quel point le bruit émis par l'autre, dans des constructions mal insonorisées, signifiait une intrusion intolérable dans notre existence. Ou encore pouvons-nous faire l'économie de cette notion de territoire ? Autrui fatigue et n'est supportable qu'à travers des occurrences déterminées ou choisies librement. La multiplicité des visages entrevus, des cris entendus nécessiterait une énergie dont nous ne disposons pas.

La nervosité. On peut certes la réduire à un schéma plus général par rapport auquel elle serait comprise comme un épiphénomène. Ne peut-on pas cependant parler d'une nervosité plus essentielle, qui aurait désappris la lenteur, l'attente, la patience, davantage qui ne pourrait se montrer à son avantage et fidèle à son génie propre que dans l'excitation, la désinvolture, la fièvre. La ville aurait à flamber, à vibrer, à choquer, à connaître d'extraordinaires variations dans son humeur, à surprendre. On pensera d'abord aux rixes entre automobilistes qui ne sont pas une pure invention des faits divers. On en a parlé souvent parce que l'auto et la circulation nous concernaient, parce que par leur banalité, elles semblaient devoir alimenter la prose quotidienne de nos journaux. En outre elles traduisaient bien l'ambiance urbaine, celle des parkings, des points de stationnement, des rues trop étroites, des attroupements de badauds. Les querelles se déclenchaient d'une façon si soudaine qu'il était difficile d'en situer l'origine et parfois elles se terminaient avec autant de rapidité. On songera aussi à la façon dont les autos serpentent la nuit, on songera aux périphériques multicolores, aux clignotements des vitrines, à la façon de boire un café-crème au comptoir, de s'engouffrer dans un taxi, à l'impromptu d'une réponse et d'une manière générale au risque de perturbations : lorsque tant de mobiles s'accélérent, des chocs, des aléas fâcheux apparaissent probables et le pouvoir ressent la tentation d'introduire un ordre qui par son équilibre aurait quelque chose de mortifère.

Les contraintes et la répression. Elles semblaient avoir diminué dans une société libérale ou permissive. Sans évoquer une situation permanente de crise, il devient aisé d'énumérer ces contraintes qui en milieu urbain deviennent démesurées : celles des conditions de travail, d'un travail insignifiant ou exténuant, avec des horaires précis et des trajets déterminés, le minutage des corvées, le rythme des cadences, tout ce qui ressortit à la société industrielle mais qui trouve son expression la plus accomplie dans les villes. Il y a aussi en elles la compétition accrue pour obtenir un emploi ou pour le conserver ou pour gravir un échelon de l'ascension sociale. De telles contraintes peseront d'autant plus qu'elles rencontrent une individualité qui n'est pas préparée à les accepter. Cette dernière ne se reconnaît pas en elles (pour dire bref le travail du paysan, dans une société traditionnelle avait quelque rapport avec ce qu'il avait vu faire quand il était un enfant, avec son paysage natal, avec ce que la terre semblait attendre de lui). Ces contraintes qui n'ont d'autre fondement que la recherche de la survie vont à l'encontre d'un idéal de bonheur ou d'égalité qui soustend la plupart des idéologies ou des discours officiels. Là encore nous avons bien conscience d'avoir affaire à un phénomène général mais il faut avouer que longtemps il a pris une forme aigüe dans la ville. : par exemple par les vitrines, par l'incitation visuelle à la consommation, par la nécessité de conforter l'image que l'on présentait à autrui.

En l'occurrence il faudrait situer plusieurs niveaux de violence. Elle se manifeste dans cette dernière analyse comme un effet, comme l'impossibilité d'intérioriser des contraintes du système urbain ou encore comme l'impossibilité de répondre à des stimulations vives. Lorsque la contradiction devient intolérable, lorsque l'on ne peut la modérer en la nommant, l'individu ou le groupe auront recours à des ripostes qui, sur le plan symbolique, possèdent pour le moins un effet de décharge émotionnelle : de la colère à l'homicide mais aussi bien au suicide, cette violence suprême exercée contre soi-même. Nous pourrions citer d'autres maléfices urbains qui, sous d'autres formes, se situent au même niveau : la monotonie des banlieues, la désagrégation des communautés, l'absence de valeurs et de projets communs exaltants vont engendrer le sentiment d'une solitude désespérée. Et la violence apparaîtra comme un moyen de restaurer une socialité perdue, d'exalter la vie intense d'un mini-groupe.

Sur un mode poétique et quelque peu hypothétique, nous avons pu avancer que la ville, elle-même, était violence. Déjà dans son émergence créatrice parce qu'elle advient à l'être, parce qu'elle défait le visage antérieur de l'univers, parce qu'elle opère une déflagration et qu'ensuite elle ramasse, ressoude les éclats en une masse de monuments, de rues. Ou encore elle corrompt, elle ne met pas impunément en contact tant d'êtres si différents. Le Port apparaîtra comme le paradigme du "louche" : entre mer et terre, entre paquebots et immeubles, lieu de passage, de transit avec des immigrés clandestins et des fugards en sursis. Ville plutôt rêvée que vécue, envahie de tant de fantômes qui quêtent l'impossible et l'illégitime. Or toute ville est à sa manière un port ; elle accueille tant d'émigrés, elle échange les certitudes du passé contre la griserie d'un avenir incertain. Elle vit sur le mode de la dualité et de la duplicité. Elle troque des billets, de l'argent contre des existences, des existences contre des immeubles, des immeubles contre des terrains. Elle donne à voir n'importe quel visage et le plus innocent à n'importe quel regard et le plus avilissant. Elle-même s'ouvre et s'offre à qui veut bien d'elle. Il ne faudrait pas limiter la prostitution à un secteur de la population ou à un territoire de la cité. En abolissant le secret dans sa pudeur et sa sainteté, la ville divulgue, vulgarise, ne fait jamais la part entre ce qui peut être montré et ce qu'il convient de cacher. Elle jubile d'être parcourue, piétinée en tous sens, elle se frotte contre les marins en goguette, les foules aux innombrables mains. Elle ose s'exhiber même quand elle est sale, défaite. Elle devient obscène en juin quand les murs suintent et que les trottoirs s'échauffent. Lors d'une grève des éboueurs, elle en remet pour paraître encore plus débraillée. Elle palpète là où on la touche sans trêve, sur les quais du métro, aux angles des boulevards, à l'entrée des brasseries, à l'intérieur des cabines téléphoniques de téléphone et dans le sous-sol des cafés. On pourrait croire qu'elle suscite tous ces flux pour des raisons économiques et pour le plus grand profit de certains. Si tel était bien le but réel, les hommes et la ville pourraient s'y prendre d'une façon plus efficace, en évitant toute cette peine perdue. Il y aurait donc une motivation plus secrète et inavouable dans toutes ces sortes de frottements, de frictions, d'échauffements, de mélanges.

A titre fictif et en changeant à nouveau d'approche, sur un mode mumfordien, nous pourrions imaginer cette cité antique devenue belliqueuse non par accident mais par vocation. Certes elle se présente comme la fille du négoce, elle tire bénéfice de l'ordre et de la paix mais elle vit dans l'orgueil, dans une certaine image qu'elle a d'elle-même - comme si elle avait à se surpasser et à dépasser les autres cités. De même elle n'a pas intérêt à s'agrandir, à reculer les limites de son territoire comme l'Empire, elle risquerait de perdre son identité originelle mais elle ne dédaigne pas de coloniser, d'annexer des territoires parfois lointains et qui élargissent son réseau de commercialisation. Un signe indiscutable : la religion change de sens.

Les villageois adoraient des forces élémentaires qui, malgré la charge surnaturelle dont elles bénéficiaient, s'inscrivaient dans le monde quotidien - dans la simplicité d'une pierre, d'un morceau de bois. Les dieux épars, génies malveillants ou bienveillants, avaient parfois une allure grotesque, donnaient à rire autant qu'à trembler. De là une double incitation à la violence : pour aller quérir cet or qui leur est dû et aussi le trésor une fois constitué, il suscite l'envie des autres cités. Celles-ci organisaient d'abord des razzias dans leur environnement pour accroître leurs ressources, il paraîtra bientôt plus rentable de les rafler là où elles ont été accumulées, c'est-à-dire dans les temples des villes. Le rempart supporte la même signification : évidemment il a été construit pour protéger des énergies malveillantes du dehors mais en même temps il enferme les citoyens à l'intérieur des murs de la cité, il exprime une clôture soupçonneuse et il s'oppose à l'ouverture du village : quand les villes vivent sur un mode plus pacifique, elles ne donnent pas tout leur soin à l'élaboration de leurs remparts. La citadelle constituera le haut-lieu de la cité et très souvent on y accumule les vivres, les richesses pour tenir bon à l'encontre d'un siège et aussi d'une façon moins innocente pour disposer d'un peuple que l'on peut affamer et donc mieux asservir. On ne reconnaîtra pas l'image habituelle d'Athènes dans ces dernières remarques mais cette cité de la sagesse et de la mesure n'ignora pas l'impérialisme et l'orgueil. Puis certains hommes ont su rendre un culte à l'esprit, souvent impuissant physiquement (un enfant) et admirable dans son dénuement. Si ce culte a été institué par les philosophes, il faut le mettre au crédit de

la ville, s'il vient d'une autre culture, monothéiste et méfiante à l'égard de la ville et du cosmos (tout à la fois), il s'agit d'un autre héritage.

On aperçoit sans peine la multiplicité des approches et des instances et cela alors que l'objet de l'étude demeure le même. Nous avons poursuivi

1. Une approche psycho-sociologique laquelle présente le mérite de dissoudre la violence en comportements singuliers et observables : suicide, bricage de banque, séquestration, enlèvement, vol à main armée et peut-être depression, injures, grèves, effets de la censure, passages à tabac. Cette approche nous dit en quoi la ville joue un rôle original. Elle aggrave les contraintes et en même temps elle abaisse la capacité de les tolérer. Cette approche possède deux entrées, l'une individuelle si elle s'intéresse aux cas particuliers, à la manière dont chacun des habitants de la ville assume ou "encaisse" la situation urbaine qui est la sienne ; l'autre plus structurale quand elle cherche à entendre ce qui constitue le système urbain comme tel ; ou encore à un niveau intermédiaire elle fera comprendre qu'une répression en ville "se doit" d'être immédiate, brutale, exemplaire quand elle quadrille un espace aussi dense et mobile.

2. Une approche "historique" et en partie fictionnelle qui ne manque pas d'intérêt. Elle réexamine la mutation urbaine, elle tente d'en mesurer les conséquences, elle détermine la part de cette révolution qui s'inscrit à l'intérieur d'autres inventions. Elle laisse entendre quelle coupure s'instaure à partir d'un état d'innocence relative, comment la violence s'inscrit ailleurs que dans les actes réputés violents - déjà au niveau d'une autre forme de religion ou d'une autre organisation spatiale du territoire.

3. L'approche "topo-poétique" qui redonne à la ville une singularité que le jeu des structures ou que l'intérêt porté aux individus atténuait très largement. C'est bien la ville qui est violence et cette affirmation supporte deux interprétations possibles. Il existe un être, une virtualité

dans l'être de la ville qui se manifeste comme Prostitution, Trafic , Nervosité, Dérèglement ou bien, et cette interprétation est bien différente, l'homme mal conscient des déterminations socio-économiques, au niveau d'une illusion peu dépassable (même lorsqu'on la connaît) rencontre ou croit rencontrer une réalité hostile, mauvaise, source de sa détresse qu'il nomme la ville. Nous avons tenté de montrer que l'on pouvait donner un sens à la première de ces interprétations.

II

SES ARTIFICES

La ville rejoint la vocation la plus extrême de la culture, dans son goût de l'artifice. En effet elle opère une rupture avec une campagne où les signes ne trompent point, parce qu'ils ne sont pas à proprement parler des signes mais plutôt des indices de cette pluie qui vient de tomber, de cet orage qui menace. La campagne a été longtemps recouverte d'édifices qui ignoraient les ruses de l'esthétique industrielle : l'école, l'église, la mairie ou l'étable ne cherchaient pas à être autre chose que ce qu'elles étaient. C'était même un réconfort pour l'habitant que de reconnaître invinciblement le clocher de son église ou le préau de récréation de son école. La ville se met à signifier et même lorsqu'elle n'utilise pas d'une parole trompeuse, il se produit un écart entre le signe et la chose, entre la signalisation du code de la route et la conduite à adopter. Dans un certain nombre de cas le signe se suffit à lui-même, il supplée à des arbres que l'on vient d'abattre ou à un parc qui encore n'existera pas ou qui n'existera jamais. En deçà de ce que l'on nomme la société de consommation et qui donnerait à consommer des images plus que des choses, le commerçant, l'administrateur, le prêtre, voire l'enseignant apparaissent comme des marchands de signes.

Ou encore la ville prétend à la beauté et il lui faut se composer un visage qui sera à son avantage. La campagne ne s'offusque pas de la laideur ou plutôt ce qualificatif ne peut la concerner. Il lui importe seulement d'être. Une fenêtre fleurie égayera la façade de la ferme mais ce sont les pieds de vigne ou les hectares de blé ou l'ampleur du troupeau et la vigueur des hommes au travail qui constituent essentiellement la ferme, ce lieu à partir duquel on laboure, on plante, on engrange. Une ville qui n'est pas belle, qui, ce jour là, n'a pas su s'apprêter, ne mérite pas d'exister, elle occupe indûment une portion du globe et l'encombre de ciment, de goudron, de ménagères aux mains usées, de capots bruyants. La ville va donc camoufler ou exiler aux alentours ce qui la déparerait hommes et femmes pour sortir vont endosser leur visage, leurs vêtements du dehors. La beauté n'y est pas conçue comme ce qui manifeste la venue d'une chose à son apparaître mais plutôt comme une somme d'apparences que l'on dispose sur le fond de l'univers : la vie, émouvante et précaire,

réapparaîtra, par instants, quand un visage se décompose sous la douleur, quand le maquillage se défait, dans le désordre d'un vêtement et nous serons étonnés que cela soit encore.

L'artifice urbain culmine dans la stérilité. Ce qui caractérisait la nature, c'est qu'elle procède de la vie et qu'elle la perpétue dans sa générosité, c'est qu'elle se veut une descendance. Elle nous émerveille de ne pas encore éprouver de lassitude après tant de siècles et parfois d'échecs. Elle prend encore plaisir à tous ces accouchements qu'elle recommence à peu près dans les mêmes conditions et parfois sous le coup d'un grain de folie ou de talent, elle tente autre chose qui réussit. Un appétit d'être, une impudeur parfaite à jouir et à produire et à forniquer et à reproduire.

La ville fonctionne plus qu'elle ne travaille, elle invente plus qu'elle n'accouche, elle reçoit du mouvement en vertu de mécanismes complexes et d'ingénieurs vigilants beaucoup plus qu'elle ne se met en branle. Sous ses airs de rationalité et de rentabilité, elle gaspille beaucoup d'énergie à la manière d'une folle. En s'agitant jour et nuit, elle échappe aux cycles du labeur. Elle a institué une religion du travail pour que nul ne doute de ses bonnes intentions et pour propulser, de la manière la plus absurde qui soit, véhicules usagés, marchandises. Certains économistes ont cru percevoir là des contradictions systémiques et ont ainsi méconnu ce culte de l'agitation pour rien. Des historiens plus classiques ou des romanciers ou tout simplement des hommes du peuple ne s'y étaient pas trompés et ils ont décrit de phénomène sur le mode poétique ou encore avec les physiocrates ils l'ont indûment rationalisé. Honoré de Balzac a bien restitué ce double processus d'économie, d'épargne lente - et de dépense rapide. Des générations de provinciaux ont en quelque sorte emmagasiné les forces vives de plusieurs siècles et un de leurs descendants "flambe" à Paris en quelques années leurs ressources matérielles et surtout mentales. A l'instant de la plus complète dilapidation, il lui reste à se suicider mais d'autres plus avertis captent d'autres énergies et ils gagnent à ce marché, ils constitueront le beau monde de demain.

Qu'est-ce qu'une passion parisienne sinon le vertige de brûler ce qui avait été accumulé lentement et le plaisir de succomber à ce vertige de la perte! Vivre d'ennui en province, dans la sagesse et l'économie ou mourir de volupté à Paris. Or la volupté apparaît, déjà par elle-même, comme une dépense de soi, comme une perte irréparable de son énergie dans l'ardeur. Elle est cet excès, cette dépense et la grandeur de Balzac par rapport à d'autres écrivains comme Bataille ou Klossowski aura été de montrer que cette perte ne se produit pas n'importe où et qu'il lui faut par exemple une ville consumante comme Paris habile à déclencher toutes sortes d'holocaustes.

La ville peut donc pour le plaisir consumer la matière ; il lui arrivera plus prosaïquement de s'en nourrir. Pour les hommes de la campagne, une ville ne produit pas, il faut donc qu'elle tire sa substance de ce qui n'est pas elle. Le procès deviendra, de nos jours, plus sévère puisqu'on ajoutera que cette même ville rejette dans son environnement les déchets de ce qu'elle a consommé : sans consommation, pas de pollution. Ainsi, dans notre tradition occidentale, Rome aura épousé la grande figure du Parasitisme et ceci à un double niveau : Rome par rapport à son empire et la plèbe par rapport à la cité. Rome avait promis la paix et la concorde : en fait elle limita hors de l'Italie la culture de l'olivier et la vigne et elle s'irrigua des blés, des trésors, des cultures de son empire. Ce procédé avait déjà été en usage dans d'autres systèmes mais d'une manière moins systématique. Quand une ville manquait d'argent ou de vivres, elle faisait une expédition, elle opérait une razzia hors de son enceinte. Il ne s'agissait pas de laver un affront ou même d'agrandir un territoire mais de pourvoir largement à sa subsistance. Patrick Geddes a mis en évidence l'ampleur de ce phénomène. Deux cents mille Romains recevaient quotidiennement leur ration de pain et bénéficiaient gratuitement de l'entrée au cirque, ce qui supposait une importation non négligeable de fauves, d'esclaves et ils accédaient aux bains publics pour une somme symbolique. Sous le règne de Claude, 93 journées étaient consacrées à l'organisation des grands spectacles officiels et en 350 ans ap. J.C. leur nombre s'élevait à 175 journées. Le Colisée pouvait accueillir

quarante cinq mille spectateurs et, dit-on la moitié de la population de Rome pouvait être accueillie dans les différents cirques, théâtres et amphithéâtres de la ville. Il est vrai que l'on a pu nuancer de telles analyses. Paul Veynes a montré que ce jeu de don et de contre-don prenait une forme subtile dans la plupart des municipalités. Le possédant se dépossédait d'une partie de sa fortune par les gratifications auxquelles il ne pouvait se soustraire et ce système maintenait une certaine circulation sociale et mettait un frein à l'accumulation des biens. Ainsi le pouvoir comportait des honneurs que parfois on aurait refusé de bonne grâce et des charges bien réelles. Il nous faut penser dans ces conditions à un rééquilibrage de la hiérarchie et de la dominance. Cette remarque faite, il semble bien que la ville de Rome ait échappé à cette régulation et qu'elle n'ait pas trouvé dans ces phénomènes une véritable socialité. Une dialectique du Maître et de l'Esclave dans laquelle l'esclave tenait aussi le rôle du paresseux et il ne pouvait se façonner au contact d'une matière à oeuvrer ; l'écoeurement de soi et le goût de la mort parce qu'on ne savait plus assumer sa vie.

La ville est plus fondamentalement stérile. Non point en ce sens qu'elle ne produirait pas, non point encore parce qu'elle dilapiderait les ressources produites par d'autres mais dans sa vocation, dans son apparaître sensible. Elle se manifeste en un paysage de pierres, elle exigerait le marbre et les pierres précieuses et l'or et les métaux les plus fins. Elle se révèle dans les statues pensives qui ont conquis l'immortalité et qui ont figé, une fois pour toutes, leurs songes, ces statues que nul ne viendra réveiller, qui demeurent indifférentes aux révolutions et aux cris des enfants, qui perpétuent, anachroniques, les images d'un classicisme disparu, dans le vacarme des boulevards avoisinants, d'une blancheur immaculée qui contraste avec les jeans ou les robes printanières, qui gardent leur nudité quand il neige en hiver et qui jamais ne transpirent au plus chaud de l'été, ces statues qui nous plongeraient dans l'oubli si nous les regardions trop longuement et qui ne se souviennent pas d'avoir un jour aimé ou souffert, qui confondent, dans le vide de leur regard et le convenu de leurs poses, hommes obscurs et

personnages qui eurent leur heure de gloire. Le square bourdonnait d'enfants qui se disputaient un ballon ; quelques ménagères parlaient du repas de midi et se demandaient que donner à manger pour le soir. Le garde, car c'est un homme, achemine vers la sortie ces être jacassants, volubiles, indécents. Demeurent aussi emprisonnées que protégées les statues d'une ville qui se replie sur elle-même.

A l'opposé, on creuse un trou parfois énorme pour exécuter un grand projet qui met du temps à se réaliser. Chaque jour, une foule considérable s'attroupe et nous savons bien que les badauds ont assez de flair pour dénicher le lieu qui vaut l'attente, les commentaires. Les raisons de l'attroupement ne manquent pas. Il y a là une béance et de quoi y jeter, y projeter nos soucis, nos fantasmes. C'est un espace vide autour duquel l'on peut faire cercle et il n'existe pas dans une ville tellement d'espaces de cette sorte. Chaque matin, on vient aux nouvelles et l'on y va d'autant plus volontiers que rien ne se sera produit depuis la veille et que l'on pourra continuer à s'indigner, à s'interroger, Mais le phénomène, selon nous, peut être interprété autrement, comme la stupéfaction que la ville possède des entrailles, un dedans obscène comme tous les dedans. L'étendue stérile de la cité devenait insupportable. On soupçonnait l'existence de tuyaux d'évacuation, d'un réseau souterrain mais il aurait fallu pour les percevoir qu'ils crèvent en un de leurs points. Les citadins se rassurent à l'évidence que la ville, elle aussi, était boueuse, qu'elle pouvait comme chacun d'entre nous avoir une carie, des pustulances, se décomposer et renaître. Donc ce sentiment ou plutôt ce ressentiment n'aurait pas un accent positif, comme l'exaltation du chantier, du devenir, de la rénovation d'une ville qui nous est chère. Les hommes voulaient suspendre une expérience qui devenait intolérable, celle d'un milieu inerte, en coïncidence avec lui-même, soustrait aux humeurs et à la dérive du temps. Les ménagères chassées du square rêvent autour des palissades et songent qu'il serait bon d'y jeter les statues qui ne s'émerveillent pas des jeux de leurs enfants.

Il est vrai que la ville, pas plus que la mer selon le vieil Homère, ne se laboure pas ; qu'elle n'en appelle pas à une profondeur qu'il faudrait ense- mencer, engrosser. Ainsi de cette pluie qui ricoche sur la surface des trottoirs, des vitrines, qui constitue les parois de la ville en un immense miroir bariolé tandis qu'elle pénètre la campagne et la rend odorante. Baudelaire avait déjà montré ce qui constitue l'originalité du paysage urbain et comment il se joue des forces naturelles, comment il emprisonne tout ce qui palpète et s'écoule, à quel point il a en abomination le règne végétal. Et quand il devient impossible de nier la vie, on la canalise, on la domestique, on l'humilie : arbres encapuchonnés dans du ciment ou devenus ombrages colorés, ramenés à l'usage des promeneurs du Luxembourg, bassins qui supportent des semblants de bateaux, des frêles esquifs qu'un enfant guide de sa main malhabile, jets d'une eau éternellement recommencée et qui jamais ne parviendra à l'océan. Ce que l'on admire, ce que l'on prendra en considération dans une ville, ce ne sont jamais les éléments naturels mais la manière d'en user pour satisfaire le caprice des citadins.

La femme de la ville cessera d'être la mère originelle qui porte la création en son sein ou encore la mère de famille qui prépare la soupe pour sa maisonnée, rude à la souffrance, à la peine. Elle possèdera un égo, elle aura des problèmes, régulera ses naissances, demandera à être traitée comme une liberté, elle multipliera les informations. Elle s'indignera qu'on la désire, qu'on puisse voir en elle un être de chair avec des seins, des fesses. Elle voudra pouvoir parcourir les mêmes territoires, les mêmes établissements que les hommes, au nom de l'indistinction et de l'égalité des sexes. Elle revendiquera une ville où il n'y aura plus de nuit, plus de risque, plus de proie et de chasseur, plus de folie dans le regard des hommes. Que l'on entende bien cette description ; elle n'a pas valeur moralisante, elle ne prend pas parti sur les procédés anticonceptionnels, sur l'égalité ou l'inégalité des sexes ! Au même titre que les autres descriptions, elle se situe à un niveau poétique. Elle met en évidence un déplacement dans l'imaginaire féminin qui a précédé notre modernité et auquel un sociologue comme Spengler était déjà sensible : géométrie parfois admirable, intelligence du corps qui contraste avec la rondeur charnelle de la paysanne.

Cette stérilité peut donc s'entendre de multiples façons.

1. Sur un mode perceptif, comme un terme capable de restituer l'apparaître des choses, du paysage ici urbain et en pareil cas la culture, c'est-à-dire la capacité des hommes d'informer leur environnement peut prendre la forme de la stérilité ou ailleurs de la fécondité, si l'on songe à de "riantes et verdoyantes campagnes".

2. Comme un à-priori collectif

a) lequel peut dire simplement l'horreur de la vie, de cette vie qui nous travaille, nous traverse, dispose de nous pendant notre sommeil, s'exprime à travers toutes nos pores qui suent de fatigue ou d'émoi. Donc une suspension du malaise vital, une manière de lui faire la nique ou d'être plus fort que sa bêtise épaisse.

b) lequel à-priori collectif peut élever ses prétentions - viser une alchimie, une métamorphose spirituelle. La ville réalise l'expérience d'une existence plus rare et comme sublime. L'esprit y retrouve une symbolique digne de sa langue natale. Ainsi nuits et jours, dans une ville, se métamorphosent. La nuit n'est plus lourde ou amoureuse ou profonde, toutes qualités trop substantielles mais "pâle" comme si elle n'arrivait pas à sécréter sa noirceur, comme si elle était malade d'une clarté qu'on nous refuse ou elle sera songeuse c'est-à-dire ne trouvant pas le sommeil, ne rencontrant pas les grands rêves qui gardent le sommeil, effleurant du bout de ses lèvres des fantasmes qui ont perdu leur densité harrassante de libido. De son côté le jour n'évoquera plus les soleils qui font germer, pousser, qui réchauffent. Il sera "immense", creusant, par sa venue, le vide, suscitant une étendue vertigineuse ou il sera "dur" c'est-à-dire inflexible, inflexible, d'une beauté impitoyable à l'égard de tout ce qui se traîne dans le médiocre.

L'artifice, le faux-semblant, la stérilité se réalisent à merveille dans la ville baroque. Là encore il ne faut pas sousestimer des considérations plus globales comme le rôle de la contre-réforme, l'avènement d'une monarchie fastueuse, une mutation dans l'ordre des styles. Surtout on peut ajouter

que l'extravagance et le goût du spectacle atteignent le comble dans les cours, avec leurs jeux, leurs masques, leur cérémonial théâtral, leurs artifices dispendieux, leurs intrigues. Exister c'est paraître. Il s'agit d'un fîlot princier préservé des servitudes et de la banalité quotidienne, ce qui permet un raffinement extrême dans le décor. Il faut gagner les faveurs par une belle apparence (les perruques, les parures masculines, les fraises), il faut se sentir justifié par l'admiration ou l'envie, verser dans la mélancolie lorsque l'on se sent dédaigné. Le roi lui-même, cependant au-dessus de tout jugement, se donne à voir quand il prie et tous les regards de la chapelle sont tournés vers lui, quand il dîne, quand il se lève. Les énergies féodales ont été domestiquées et se canalisent dans ce cérémonial purement gratuit. Chacun doit s'avancer masqué dans les grandes occasions comme dans l'ordinaire de la vie. Les énergies des féodaux ont été domestiquées et canalisées dans ce cérémonial comme la désoccupation incite au caprice, au libertinage qui, seul, peuvent chasser l'ennui. Le décor ingénieux aura pour rôle de surprendre, d'imiter la nature ou de la décomposer avant de la reproduire. Lewis Mumford rappelle que les inventions techniques ne furent pas d'abord utilisées par la seule industrie mais à des fins de divertissement, comme ces turbines hydrauliques qui servaient à la propulsion des jets d'eau et à la gloire des fontaines du parc de Versailles.

A coup sûr la ville ne sera jamais aussi tournée vers le spectacle : il faut bien que la plupart de ses habitants travaillent, il ne s'agit pas d'un lieu préservé qui a la chance de pouvoir dilapider les ressources d'une nation. Ceci reconnu, une ville a plus de mérite à se travestir en un délire pour l'oeil. Car les avenues, les rues viennent se sublimer en des perspectives auxquelles elles rendent hommage et à l'inverse à partir de ces points de vue privilégiés, on a prise sur l'enfilade des avenues. L'eau encore étonne par son abondance. Elle a souvent été mêlée à la ville mais elle occupait en général un rôle subalterne. Dans cette ville elle vient irriguer toute la cité par ses fontaines, ses canaux, ses écluses, à l'intérieur des places. Venise ne fait que porter à l'éminence un mouvement plus général : la terre se mettra à manquer, la gondole deviendra plus usuelle que la calèche ou que le chariot. Les galeries, les fontaines, les placettes avouent ostensiblement

ce désir de parader. Si l'eau abonde, c'est qu'elle réfléchit le spectacle ou encore qu'elle constitue un point de rassemblement inévitable ou encore parce qu'elle irrigue la réalité, les choses deviennent moins nettes, s'auréolent de brume et elles permettent au ciel et à la terre d'échanger leurs paysages réciproques. Sa fluidité donne à la fête plus de prestige : glisser, caresser et ne jamais labourer ou enfoncer : courses de régates joutes navales, processions à même les bateaux. Les pierres se mettent à couler, à s'écheveler comme des folles, en escalier, en vasques, en statues.

Ou encore par un processus aussi extravagant, elle pétrifie la liane, le végétal, la barbe des hommes. On ne se rend pas seulement à un lieu de travail ou à une affaire mais, semble-t-il à cette statue, cette obélisque qui semble vous avoir donné rendez-vous. Par une ultime métamorphose qui devait être visible aux hommes de ce temps éblouis par tant de richesses, l'or se mue en soieries, en draperies, en nobles façades, en pourpre, en prostituées avenantes : au lieu de demeurer capital ou de se muer en instrument de production, il se panache en étoffes douces, en velours, en vices, en tentations, en corruptions. Les faux-semblants, le trompe-l'oeil apparaissent parfois comme issus d'une nécessité triviale (paraître plus riche que l'on est et cette ville baroque a été bien négligée, e bien sale) mais plus profondément ils viennent brouiller les apparences, nous avertir que le réel et l'imaginaire ne sont pas aussi différents qu'on l'affirme, que la vie est un rêve, l'amour une forme de libertinage, le cabotinage un sentiment authentique, que celui qui n'a pas emprunter de masque est un fou ou un hypocrite et aussi et il y a toute une éthique, une manière de vivre à exercer l'oeil, à le "délurer" dans ce jeu de l'illusion, à lui apprendre le bonheur de chercher, de trouver et enfin de renoncer à ce que l'on a trouvé.

La ville baroque n'est qu'une forme de ville et l'on pourra nous reprocher de lui avoir accordé, à ce moment de notre travail, autant d'importance. En fait nous pourrions nous cantonner dans une "prudente réserve". La ville contient un certain nombre de virtualités ; l'une de celles-ci (la dimension artificieuse) a été illustrée par la forme baroque de la ville tout comme

la cité grecque a pu signifier une autre virtualité mais nous préférons nous engager davantage et le parti que nous prenons nous demande de poser en toute clarté deux hypothèses possibles. Si la ville baroque est celle d'un moment de notre culture occidentale et si elle fut rendue possible par un afflux de richesses (monopolisées par les princes mais il est d'autres dominants qui firent un plus mauvais usage de ce surplus) il était bon de rendre gloire à cette épiphanie culturelle mais là s'arrête le pouvoir de notre évocation. En revanche si comme Burckart et Duvignaud le croient, le baroque naît à l'intersection de deux cultures, le phénomène nous concerne encore de très près. Le baroque aurait surgi, surgirait au moment où les antiques valeurs perdent de leur crédibilité et où les nouvelles valeurs sont à peine pressenties : de là une liberté plus grande, un abandon à la spontanéité qui se met à faire trembler les pierres, à les rendre mouvantes, émouvantes. Et cette spontanéité a pu apparaître par d'autres canaux, dans d'autres cultures que les civilisations occidentales. Nous pouvons donc nous poser la question suivante : nous autres hommes du XXe siècle finissant ne sommes-nous pas dans cette même situation, détachés des anciennes valeurs et n'ayant pas encore adhéré à de nouveaux modes de vie (nous en avons bien essayés quelques uns mais ils ont fait faillite). N'avons-nous pas le choix entre l'angoisse et une spontanéité délirante : ne sommes-nous pas sommés d'aller vers le sensible, ce qui est tout le contraire de l'attitude "spectaculaire" véhiculée par les mass-media ?

PAROLE ERRANTE, PAROLE URBAINE

La cité serait signe de culture mais n'est-ce pas sous-entendre qu'elle nous a détournés d'autres possibles - comme Jean DUVIGNAUD l'écrit dans "Le Don du rien" ? Au fond deux instances ont nourri, nourrissent l'imaginaire collectif et elles ne viennent pas de la ville - parfois habile à les récupérer, parfois décidée à les stériliser. La première consiste en une énergie sauvage qui traverse le cosmos et qui apparaît plus particulièrement dans les fonds, les océans en fureur, dans la concrétude de la pierre. Elle se trouve éparsée dans les choses mais elle éclate dans quelques hauts lieux, comme en ce rocher battu par les eaux, ou dans le cratère d'un volcan ou dans le jaillissement de l'eau. Ainsi, quand on parle ou quand on analyse le "mana" on recherche trop vite des transcriptions symboliques, et en voyant en lui une marque du sacré, une auto-idolâtrie du social, on édulcore son épiphane sensible, celle d'une force vive, brûlante, omnicirculante.

Il faut savoir percevoir dans la pierre la concrétion d'une énergie folle jusqu'à se durcir, jusqu'à s'épaissir. Que l'on songe aussi, à la suite de Jean DUVIGNAUD, à toutes les croix : "celles des calvaires bretons, celles que l'on plante dans le Morbihan, sur les menhirs, celles que l'on trouve au carrefour des chemins en Auvergne, celles qui parsèment l'Irlande ou le Tyrol. Croix de granit, de basalte, de fer ou de bois. Croix des cimetières catholiques, croix perdues sur le clocher des églises... Croix vendéennes plantées sur l'emplacement des massacrés de la guerre civiles... Croix plantées bizarrement dans un pré et qui furent sans doute érigées par le vainqueur d'un duel judiciaire sur l'emplacement où la victime est tombée..." (Le Don du Rien, p.82-83). On ne les rapportera pas trop vite à l'église, même si celle-ci voulait ainsi prendre possession d'un territoire. On essaiera de penser la croix sans le crucifié, l'élément matériel sans l'évènement qu'il est censé représenter. On le réactivera dans son enracinement au sol, dans la pluie, dans le vent aigre de novembre, dans sa durée, en train de se fendre au gel du temps ou de se rouiller ou

d'emprunter le visage des siècles. En Irlande et en Bretagne, (mais n'avons nous pas la liberté de choisir le paysage où elle s'exhibe dans toute sa vigueur) "elles émergent dans un lieu où les pierres, chargées de force, condensent une vision du monde dans une forme matérielle". D'une part ces croix transmettent une énergétique dont elles ne sont que les dépositaires ; d'autre part, elles vont, avec plus ou moins de bonheur, immobiliser une étendue confuse, instable, en proie aux convulsions de forces peu contrôlables.

Cette analyse possède une valeur significative puisqu'elle concerne un phénomène semble-t-il, hautement acculturé (religieux). En fait, l'élémentaire n'avait pas disparu. Les croix (de pierre, de bronze) parsemant des routes, des landes, se situent en deçà des monastères, des cathédrales, des enceintes, des cérémonies institutionnelles qui ont davantage attiré l'attention des historiens ou des sociologues. A la limite de la fiction, nous pouvons concevoir un autre rapport de la ville et de la campagne que celui que nous connaissons : le monastère, la ville apparaissent alors comme des îlots perdus dans une étendue indéterminée, marécageuse, et à l'inverse, la croix quand elle se dresse en ville, "est comme l'envahissement de la campagne dans le lieu clos par des remparts".

Une telle énergie déliée, surrectante, folle, va demeurer dans notre culture plus longement qu'on ne l'a affirmé. A la suite de M. WEBER, nous avons tous parlé d'une nature désacralisée, désenchantée. Certes GALILEE, les ingénieurs italiens comme Giovanni BRANCA, Filippo TERZI, les académies savantes, DESCARTES, VAUCANSON, PASCAL apprirent aux hommes à penser le monde mécaniquement, en termes de chaos, d'action et de réaction, comme une étendue plate, inerte, partes extra partes. Mais ce renversement épistémologique ne touche pas les mentalités qui continuent à vivre la relation de l'homme à l'univers sur un mode confiant, quasi immédiat. Davantage la machine qui devrait signifier l'expulsion de cette vision

amicale, se mettra longtemps à son service, tout un jeu de machineries, de simulacres cherche alors à créer un monde merveilleux de métamorphoses où les êtres et les objets échangent leur statut, leurs formes.

Jean DUVIGNAUD porte l'accent sur une seconde instance qui a longtemps contrecarré notre volonté de maîtriser les phénomènes. Il s'agit d'une parole nomade, d'une humeur vagabonde qui s'exprime souvent dans l'histoire. Elle a trouvé, par exemple, son expression (écrite) dans les romans de la Table ronde, les aventures de Parsifal, de Merlin, dans la quête du Graal, dans le roman de la chevalerie, le Don Quichotte, mais il y eut aussi les routes des pèlerinages les plus fameux comme celle de Saint-Jacques de Compostelle, les révoltes populaires, les croisades. Certes ces exemples peuvent être remis en question ou plutôt on en limitera la portée ; ils ne concerneraient qu'un fragment assez court de notre histoire, liés à une recherche de l'absent, de l'aimée, d'un dieu, d'un trésor qui, par principe, nous échappaient ; on reconnaîtrait là les éléments d'une vision chrétienne. Ce serait oublier la permanence d'un mouvement qui a su prendre bien des formes. Ainsi la valeur exemplaire de l'Odyssée, des "nostoi", de ces voyages qui valent par leurs tempêtes, leur affrontement au merveilleux et à l'imprévisible, qui ne cessent de différer un retour au foyer dont on a perdu de vue la nécessité. L'homme sur la mer et qui devient semblable à un Dieu à force de barrer, de ruser avec les éléments, de se jouer d'une passe difficile, de déchiffrer les énigmes de la création, à force d'aborder de nouveaux rivages et de descendre sous terre, et de remonter à la surface glauque de l'eau, à force de blondir ou de brunir aux soleils de sa navigation. Un homme qui ne peut trouver l'équilibre que par des éléments instables, qui n'aperçoit clairement les choses que reverbérées à la surface de la mer, un navigateur que le soleil ou la mort ne font pas ciller, qui ne parle que lorsqu'il fait mentir ou persuader ou raconter des fables. Un homme qui ne discerne plus très bien l'imaginaire et le réel, tant ce qui lui arrive possède des allures étonnantes et parce qu'il dénie le statut de réalité à ce qui

est plat ou prévisible. Selon PLATON nous nous rendons semblables à Dieu par la contemplation et en quittant ce monde-ci au plus vite. Notre matelot grec ne se sent un Dieu que parce qu'il a épuisé les rythmes les plus agiles du devenir, et parce qu'il vit, hors des citadelles, des villes, toujours à portée du soleil, de la mer, des monstres, des jeunes filles - algues, des êtres infernaux.

Il faut encore évoquer les condottières, les marchands, les hommes de sac et de corde, les trimardeurs, tous les grands capitaines et leurs armées. Là encore évitons de les évaluer en termes négatifs, comme s'ils étaient en marge de la culture. Pensons-les comme des témoins inconscients de la mobilité. Une marchandise ne devient ce qu'elle est que portée, transportée, échangée, vendue, déballée. Elle n'était auparavant qu'un produit de la terre ou de l'industrie. Le marchand ne doit sa dignité que par la marchandise qu'il transporte et au fait qu'il connaît plus de villes que son éventuel acheteur, même s'il arrive d'une ville voisine, c'est encore de l'Orient qu'il achemine ses trésors. Quand il s'agira du phénomène colonial, les choses seront encore plus évidentes. Nous ne justifions pas la pratique mercantiliste. Nous nous demandons quelle était sa charge symbolique : la venue étrange d'un homme de couleur blanche dans un comptoir ou dans un village de la brousse, et cette "pacotille" sans grande valeur qui avait un air fabuleux quand elle était portée par de jeunes corps ou qu'elle était illuminée par d'autres regards, la conjonction d'un objet fabriqué dans le Cantal et d'une pirogue ou d'un corps tatoué.

Le condottière chevauche, pille, brûle et s'en va ou bien s'installe dans le palais qu'il a conquis. Il lui arrive de devenir prince, il demeure un prince maudit. Quand il possède une âme de condottière, il ne cesse d'interpeler le lointain de son coup d'oeil aquilin, il fond sur les collines, il s'en empare, il dépense ce qu'il pille et en pillant

il saccage, il éventre beaucoup plus qu'il ne thésaurise et qu'il n'accumule. Son horizon indépassable et jamais atteint, ce n'est pas une quelconque Ithaque mais une nouvelle guerre. Il aime conquérir et il aime ce qu'il conquiert, laissant à d'autres le soin d'exploiter et de coloniser. Condiottières et pirates sont de la même race parce que tous deux chevauchent leur élément propre, les uns la terre, les autres la mer. Parce qu'ils pressentent leur imminence, les hommes cessent de vivre dans le repos. L'équipage d'un navire de commerce venu de Bordeaux sillonne les océans à travers mille courbures, augmente la portée de son regard parce qu'il épie un pavillon noir encore invisible.

La race humaine n'est donc pas exempte de cette destinée qui semblait réservée à quelques témoins exceptionnels. Il suffit d'une rumeur pour que la grande peur jette sur les routes, paysans et valets, ne sachant plus s'ils échappent au feu, au vol ou s'ils les propagent. Pendant la "débâcle" de 40, les somniers, les vieillards, les perclus, les petites filles et leurs poupées, les communiants, les prêtres, les chevaux et leurs attelages, les bicyclettes, les réformés et aussi les automitrailleuses, les blindés, les véhicules de la Croix-rouge, les chapeaux tricolores et les croix gammées se mirent à sillonner allègrement les routes et même les chemins vicinaux de la France. Par un effet cocasse de l'histoire qui se permet des collusions, des jeux d'évènements, telle zone se trouvant à l'écart de l'exode et continuait à vivre à l'heure de la 3e République; tandis que les armées allemandes défilaient sur les Champs Elysées, une école de Moselle gardait sur son tableau noir "les mots difficiles" d'une dictée de la veille.

De ces deux instances, on peut dire à la fois qu'elles travaillent sourdement la cité et que cette cité se préoccupe d'en diminuer les effets. La parole errante vient battre la ville. Ce sera en Grèce le culte de Dionisos, source de transes, de visions extatiques et qui

raconte l'aventure d'un dieu écartelé, d'un corps démembré. D'une façon générale, que nous dit la tragédie grecque, sur laquelle nous reviendrons par la suite ? Elle donne à entendre les noms d'Oedipe, d'Oreste, d'Antigone, de Prométhée. Or les deux premiers sont des voyageurs. Tout le malheur d'Oedipe vient de ce qu'il a changé de lieu et qu'en voulant emprunter un chemin, il a tué un autre voyageur (son père) qui refusa de lui céder la voie étroite ; puis il aura à remonter douloureusement le cours du temps. De même l'histoire d'Oreste se confond avec celle d'un homme qui est de retour chez lui et qui s'aperçoit qu'en son absence bien des choses ont changé et qu'il faudra les remettre en ordre. En outre, comme on l'a souvent remarqué depuis HEGEL, ils représentent la loi du sang, l'attachement à d'antiques valeurs patriarcales qui exigent la vengeance et qui ne sauraient se plier aux lois récentes de la cité. Ils font entendre la voix d'une nature indocile à ces règles nouvelles, et, sur ce point, l'attitude de ce spectacle urbain (puisque la tragédie succède à autre chose qui était une cérémonie religieuse, à une fable sacrée) demeure ambigüe. D'une façon incontestable, elle condamne les héros qu'elle voue à la mort ou auquel on demande, pour le moins, d'expiation. Mais, en même temps, ils fascinent précisément parce qu'ils constituent l'exception, parce qu'ils assument un destin de grandeur, parce qu'ils perpétuent un archaïque auquel nous n'avons pas renoncé ; et dans ce mélange d'admiration et de pitié, il y a chez le spectateur une complicité certaine ou encore il fait que la nature n'ait pas tout à fait disparue en nous puisque la société éprouve le besoin de la représenter.

Autre resurgence évoquée par J. DUVIGNAUD, ce sont les fêtes urbaines de la Renaissance qui se produisent à l'occasion de noces royales, ou de la visite d'un roi, du Lord maire. On maquille, on transforme la ville, on enjolive les portes, on se livre à des dépenses considérables. Il ne saurait être question de sous-estimer la portée stratégique de ces fêtes. Elles accroissent le lustre des plus grands, les notables espèrent, par leur générosité, conquérir les faveurs du prince, peut-être de la

population qui participe à ces journées de liesse. Mais il se passe encore quelque chose d'autre dans cette consommation effrénée de symboles, par le jeu des foules, grâce à la part laissée au hasard, même si la cérémonie est bien réglée. J. DUVIGNAUD propose "La fête ouvre un monde de virtualités infinies : l'image sauvage d'une nature pleine d'énergie pénètre la niche écologique de la ville. Tout peut être détruit" (p.138). Le goût de la mythologie, des grandes figures mythiques telles CIRCE, TANCREDE, JASON, l'évocation complaisante des métamorphoses peut signifier non point une simple commémoration de la culture antique mais un retour à cette part sauvage, cosmique que l'existence urbaine camouflait mais qu'elle n'avait pas abolie. "Le baroque", si l'on ose employer ce terme vague, impliquera ce même amour de la surcharge, de l'exubérance, de l'indéfinissable.

Mais la ville réprime la nature, entendez par là non pas la campagne, la verdure, mais quelque chose de plus originel comme la parole errante ou un imaginaire vagabond. Tout ce que la cité a inventé et propagé, ne vise-t-il pas à cette répression, même si nous avons affaire à des productions culturelles nobles et admirables !

La Philosophie, dit-on est, fut une affaire de Grecs, de citoyens grecs ; or, à l'évidence, en disant le pourquoi et en cherchant le comment, en portant notre attention sur l'homme et non sur le cosmos, en reposant des problèmes de choix, de conscience, en élaborant des systèmes qui devraient posséder quelque cohérence, elle fait honte à la confusion archaïque, elle la renvoie aux contes de grand'mère ou de nourrice.

L'Histoire, avec THUCYDIDE reçoit ses lettres de noblesse. Elle retracera d'abord la lutte d'Athènes contre l'empire Perse, la rivalité funeste des cités grecques entre elles. Elle se veut explicative, elle croit pouvoir constituer "un trésor pour toujours". Elle agence des discours, (beaucoup

de discours dans l'oeuvre de THUCYDIDE) et elle les relie à des actes ou à des conditions plus générales et déterminantes. Elles vont rendre commensurables le passé, le présent et parfois l'avenir, écrasant ainsi la durée. Elle suppute les hypothèses, elle considère documents et sources comme si elle n'était pas concernée ; comme si elle n'était pas partie prenante dans l'agon. Surtout elle met fin à la parole orale, vivante, au conte, à la fable qui avait, pour seul but, d'enchanter, de rassembler quelques hommes autour de récits merveilleux ; elle nous détourne de la légende qui étonnait. Le conteur ne rend de compte à personne : il faut le croire sur parole, sur sa seule parole. Demain il sera trop tard pour invoquer une invraisemblance puisqu'il aura déjà quitté le village et qu'est-ce qu'une invraisemblance dans cet espace où il y a des paroles nobles et d'autres honteuses, et non certaines vraisemblables et d'autres invraisemblables.

La Politique paraît en même temps que ses autres consœurs. Affaire d'hommes libres qui avancent dans la carrière par habilité, obstination, capacité d'endosser les camouflets, "sens psychologique" d'autrui, flair aiguisé de ses faiblesses. L'excellence ce ne sera plus d'être brave devant le monstre, de naviguer sur des mers déchainées, de voler le feu ou les pommes d'or au jardin des Hespérides, de regarder en face ce que nul autre n'a osé voir, mais de mettre bout à bout des raisonnements, des applaudissements, de jaillir aux plus forts du moment, de se détacher d'eux à l'instant opportun, ou encore si l'on endosse l'habit jusqu'au grotesque, d'adopter une vertu sans la grâce et la vista, d'être conforme jusqu'au bout (jusqu'à la catastrophe) aux principes que l'on a énoncés publiquement. Dans ce nouveau monde tourné vers la cité, le héros dérange et n'a plus sa place.

La Littérature n'échappe pas à cette malédiction. Car elle signifie encore un isolement de l'homme replié sur lui-même et coupé des forces de l'univers, comme si le travail sur le verbe se suffisait à lui-même.

Ainsi le théâtre, qui est cependant la forme la plus gestuelle de cette littérature, paraît dérisoire quand on le compare à des fables, fiches plus originelles malgré ses égarements, il ne peut égaler la transe d'un homme voué aux énergies cosmiques. Jean DUVIGNAUD nous rappelle la pensée de M. DETIENNE pour lequel le mythe tragique s'institue "comme un discours autonome prélevant dans la réalité des éléments dont il dispose souverainement ..." En d'autres termes, ces arguments tragiques dont on ne peut nier la valeur de fascination, ne sont après tout, que des fragments de représentations collectives et ils brisent la continuité jaillissante d'autre parole plus vaste.

On comprend que ce procès n'est pas d'ordre esthétique. Mais qu'il suppose la nostalgie d'un autre mode d'accès à l'existence. J. DUVIGNAUD n'hésitera pas à affirmer "tout symbole est un acte social de communication manqué et il porte avec lui l'impossibilité d'atteindre la chose désignée ou de parvenir à cette ouverture réciproque des consciences qui lui enleverait tout réalité. C'est dans le discours urbain que s'effectuera cette translation, celle qui conduit à la disjonction de la "chose" et des "termes". La Ville, Ville grecque, Ville italienne, Ville close, Ville matrice, Ville où les mots renvoient à d'autres mots, où la structure du discours suscite un jeu de mémoires auquel n'échappe aucun aspect de la vie quotidienne. Ville où l'existence même devient "discours". Ce dernier texte nous introduit au centre du problème. Il noue la ville et le discours - un discours qui tourne sur lui-même - par opposition à une entente possible avec les forces dissimulées qui nous situent hors de la complicité décevante des signifiants et des signifiés. C'est la "ville elle-même qui est un discours construit". Cette formule ne prend-elle pas une vérité littérale lorsqu'une ville sensible (par la volonté des "aménageurs") se constitue en fonction d'un code et ce à l'aide d'unités premières distinctes - avec quelques transgressions, quelques impropriétés grammaticales déjà programmées à l'intérieur de ce code !

Et voilà que les gamins, les habitants pourtant eux aussi encodés dans leurs pratiques (on l'affirme !) refusent parfois par leurs jambes, par leurs regards et leurs préférences de n'être que les usagers d'une grammaire qui n'a rien d'une langue natale.

Après cette Reprise en sympathie d'une pensée autre ; quelles seraient nos propositions et contre-propositions ?

1) Il est vrai que la ville se donne comme un discours implicite ou explicite, qu'il n'est pas une chose, un évènement qui ne soit happé par un mot, une désignation, une rumeur, que chaque "intervention" risque de se répercuter dans des miroirs qui la réfléchiront. Mais n'est-ce pas retrouver un dynamisme d'une autre espèce, une vivacité incontestable. On accordera que cette agileté un peu démoniaque n'a pas grand rapport avec les flux nomades. Il n'empêche qu'elle fait obstacle au principe d'inertie et de clôture qui paraît accompagner l'existence sédentaire de la cité.

2) Mais en même temps, le discours urbain est moins déconnecté, moins irréel qu'il ne paraît. A sa manière, il dit l'être des choses, nos squares, nos peines, nos montées d'escalier, nos banlieues. Ce peut être une parole lourde : elle ne puise pas sa densité dans un rapport au cosmos mais à nos légendes urbaines, à notre tradition d'enfant ou d'adolescents des villes.

3) Le symbole qui surmonte et médiatise les convulsions étrangères à toute représentation, demeurerait inadéquat à ce qu'il entend embrasser ; mais n'est-ce pas là le propre de tout symbole urbain ou non urbain - et surtout ce négatif ne doit-il pas, en un sens, nous réjouir, nous donner la preuve que, par le symbole, nous nous tendons vers une réalité si riche qu'elle est in-compréhensible, in-saisissable.

4) La ville ne développe-t-elle pas une errance qui lui est propre ? Jean DUVIGNAUD a bien montré à quel point le théâtre avait été écrit par toutes sortes d'individus en marge de la société et à quel point il présentait, à nos regards, des monstres, des individualités atypiques et ô combien fascinants. Le crime de Richard III, de Lady Macbeth, le destin de Faust ne ressemble pas à nos banales anomalies, lesquelles se pensent en termes d'intégration ou de non-intégration à la société. Ce sont des êtres de fureur, de démence qui nous aveuglent par le dévoilement d'une vérité à laquelle nous aurions aimé nous soustraire.

5) L'errance oui mais n'est-elle pas déclenchée ou motivée par la recherche et l'instauration de quelques points forts qui, eux, sont stables. Ainsi, le Pillard, le Pèlerin, le chevalier en quête d'une ville, d'un sanctuaire, d'un trésor visible/invisible. Il existerait bien un nomadisme sans projet et sans terme - mais aussi des parcours, des "nostoi" qui vont quelque part dont on n'est vraiment jamais parti et à quoi l'on ne reviendra jamais. Une Jérusalem ou une Rome qui ne sont pas purement célestes. Ce mouvement peut s'inscrire à l'intérieur d'une ville dont les trajets se comprennent par la répulsion ou l'impulsion de certains lieux déterminés. D'autre part, au-delà de l'errance, ce qui importait, c'était surtout l'existence sauvage de certaines énergies. Nous avons vu qu'elles se précipitaient (donc s'immobilisaient) en quelques éléments majeurs : forte densité magnétique de certaines pierres, qui peut affecter certains lieux urbains, leur relative clôture ou détermination n'exclue pas, loin de là, une charge énergétique éminente.

6) A un niveau collectif, les foules font et défont une ville, et elles l'imaginent non pas exactement par leurs fantasmes mais par leurs mouvements tourbillonnants, le remuement de leurs pas, leurs chants sourds. C'est là une forme authentique d'imaginaire collectif peu saisissable

mais qui relève de ce que J. DUVIGNAUD délègue à une parole errante, elle aussi informulable, toujours en acte, donc non susceptible de s'exhiber en thématiques repérables. Emergent quelques figures exemplaires dont nous avons parlé dans notre "Poétique de la Ville", comme la Prostituée, le Criminel, tout comme nous avons cru déceler le Chevalier Errant, le Prince Pillard, le Pelerin. Le ville rejoint la steppe beaucoup plus que la campagne, dans son indétermination, dans son désert de visages, dans le recommencement de ses boulevards et de ses avenues, dans l'angoisse qui point, dans un danger qui sourd à l'improviste, elle suscite une marche sans fin.

7) L'élémentaire, c'était, bien sûr, la folie sauvage des éléments qui se "précipitent" en une pierre, une croix, un rocher au milieu d'une passe marine. Mais ce sont aussi des sentiments primordiaux qui convulsent l'homme face au cosmos comme la peur, la faim, le désir, la mort. Il n'est pas prouvé que la ville ait tout à fait éliminé ces quelques émotions fortes et nous avons cru montrer, dans un autre travail ("La ville symbolique") sa perdurance dans les villes que l'on dit nouvelles.

8) Nous ne sommes pas inconscients de ce qu'il y a de typique, d'utopique dans ces dernières remarques qui ne semblent pas s'appliquer tout à fait aux villes que nous habitons. On admettra que la parole urbaine a droit à une telle utilisation, tout autant que la parole errante. Quand J. DUVIGNAUD évoque "cet excès d'être et de désir qui se manifeste à travers le bouleversement des formes établies", il ne songe pas à une réalité nomadique existante laquelle se structure d'une manière assez forte.

Il existerait donc deux sortes de parole, l'une errante, l'autre plus tournoyante sur elle-même (et non close). Elles sont en affinité avec telle forme de culture plutôt qu'avec telle autre mais elles persistent

en toutes ; en deça des institutions quelles qu'elles soient, se joue une autre vie sociale plus mouvementée et moins assagie, affadie. Ce que nous pouvons tenter d'appréhender, c'est le passage d'un type de parole (et de culture) à une autre, par exemple, le moment où l'Europe s'en est allée "vers la tristesse et la rationalisation du pouvoir comme du capital". A nous de saisir, si l'histoire et l'observation ne nous contredisent pas, les signes possibles d'une autre inversion.¹

COMMENT RECITER LA VILLE ?

Nos remarques précédentes demeurent nécessairement de l'ordre du vraisemblable. Nous pressentons sans mal que la thèse et l'antithèse sont assez fortes pour faire sourdre un débat interminable. Il y a donc lieu de déplacer notre enquête à un niveau plus concret en étudiant l'oeuvre d'un sociologue qui a été habité par ce problème et qui a tenté de le résoudre à sa manière mais aussi d'une manière exemplaire. Dès lors nous quittons le terrain des conditions de possibilité pour nous intéresser à la production réelle d'un savoir sur la vie sociale. Nous avons choisi Alain MEDAM pour bien des raisons et en particulier parce que sa recherche n'a pas au pour point de départ des effusions lyriques : bien au contraire des livres comme la "ville censure" et comme "conscience de la ville" laissaient apparaître un esprit positif pénétré de marxisme et de freudisme. Certes les premières oeuvres manifestaient déjà un sens de la singularité des villes qui ne pouvait tout à fait s'expliquer par le jeu des déterminations socio-économiques ; il n'empêche que la procédure employée avait des allures classiques. Or c'est en voulant comprendre le phénomène des villes et c'est parce qu'il se heurtait à un résidu non-liquidable, qu'il a en partie abandonné sa première démarche et qu'il a rencontré le problème de l'écriture, c'est-à-dire de la mise en scène de l'observation comme quelque chose de fondamental. L'oeuvre d'Alain MEDAM est déjà importante. D'une façon un peu arbitraire nous emprunterons les éléments de notre démonstration à un ouvrage particulier : Les arcanes de Naples.

Le lecteur sera tout de suite frappé par la place tenue dans l'analyse et dans le récit par le narrateur. Certes d'autres sociologues n'avaient pas hésité à parler d'eux, à indiquer leur situation socio-culturelle mais il s'agissait plutôt d'ethnologues ou encore on tenait leur mémorial pour un avant-propos à des ouvrages plus sérieux, les "tristes tropiques" n'étant ainsi qu'une autobiographie agréable, savoureuse avant la constitution d'une anthropologie structurale. Mais si la sociologie devait toujours par quelque côté voisiner l'ethnologie, si les "tristes tropiques" étaient à leur manière un préalable indépas-

sable auquel il faudrait toujours revenir avant d'affiner l'appareil théorique, alors cette intervention de la subjectivité paraîtrait moins offensante ou provoquante.

Comment se présente-t-elle dans "Les arcanes de Naples" ? Comme une subjectivité engagée dans une mobilité incessante et qui serait toujours en situation. "Je découvrais l'abri d'une pizzeria" ou encore "j'étais assis et c'était un samedi matin, à la terrasse d'un des cafés de la galerie Umberto Primo. Des hommes et des groupes d'hommes marchaient ou restaient immobiles dans la galerie... je marchais des jours dans Naples pour la voir, avec terreur, devenir évidente. Seuls restaient alors de moi deux bras appuyés au parapet de la via Partenope, sur la mer. Je devenais de pierre... Je monte sur les hauteurs de San Martino. Grande plaque de soleil sur l'eau et avancée de la ville à la rencontre de la terre, un seul bloc d'ombre silencieuse, argentée". Donc cette subjectivité n'est jamais une intériorité ; elle ne se traduit pas par l'exploration d'un monde privé. Les émotions, les sentiments ne montent pas mais d'une façon sans doute délibérée, ils apparaissent sous la forme d'un unique verbe ou d'un substantif. Légère ponctuation qui vient heurter le fil du récit comme si l'objet (la ville) était tellement immense que tout effort d'introspection devait paraître futile ; comme aussi si le sentiment devait demeurer dans un suspens pour devenir émotion pure destinée à nous heurter, choc qui n'offrira pas de prise au bavardage éventuel du lecteur. Ce serait ce que j'appellerais volontiers l'expérience ontologique de la ville d'Alain MEDAM. Il saura bien qualifier telle ou telle ville, lui appliquer son discernement des singularités mais avant tout il veut nous rappeler qu'une ville ça existe au-delà de toutes les misérables raisons que nous pouvons donner de son surgissement. Une subjectivité agissante qui a l'épaisseur du corps et qui pourtant se vide à chaque instant pour faire apparaître le plein de la ville.

En outre A. MEDAM n'escamote jamais le moment de l'errance, les incertitudes dans le dévoilement de l'objet : par une sorte d'honnêteté foncière il veut nous associer à la mise en scène de la ville dans laquelle il est en question. Donc il ne s'agit pas d'une coquetterie ou du clin d'oeil malicieux d'un auteur qui ne voudrait pas se laisser oublier mais bien davantage d'une pensée selon laquelle l'objet n'existe pas en soi à l'état brut mais doit être produit en relation avec la démarche qui permet de l'exhiber. La vérité consiste en un rapport, dans cette procédure qui nous parle à la fois et de l'objet et des conditions dans lesquelles il a été dévoilé.

Une pensée plus classique voudrait en finir avec les préambules une fois qu'ils ont été dépassés, comme on repousse l'échelle lorsqu'on a atteint le livre désiré sur le rayon d'une bibliothèque ou encore comme l'on gomme les premières esquisses, les ratures imparfaites par respect et politesse pour le lecteur, par goût de l'économie et de la sobriété. En fait il est impossible d'opérer cette coupure entre l'avant et l'après. Tout se joue dans cette avancée du chercheur en quête de son objet. Dans un livre comme "New-York terminal", nous pouvions encore distinguer des étapes, la première faisant droit à l'expérience du vécu, du perçu ; la seconde cherchant à prendre ses distances et à dominer théoriquement le sujet. A. MEDAM ne sortira jamais des arcanes de Naples car alors il sortirait tout bonnement de Naples. Ainsi au dernier tiers de l'ouvrage, il nous indique encore qu'il marche dans une zone à proximité d'une usine, d'un cimetière, d'un marché de frites, de la prison centrale. Et quelques lignes plus haut, comble d'indécence, il nous avertit qu'il avait oublié dans un taxi sa casquette (et non point un béret ou un chapeau!). L'anecdote ou du moins ce qui était censé relever de l'anecdote avait un sens puisque le chauffeur de taxi a recherché notre auteur pour lui restituer l'objet oublié, jouant l'honnêteté, faisant d'elle une sorte de défi "on est honnête lorsqu'il n'y a pas lieu nécessairement de l'être, malhonnête lorsqu'il y a lieu de l'être aussi pour son plaisir". Quelle conclusion tirer de cette

longue déambulation dans Naples ? C'est que l'être humain récolte des informations en bougeant. Il serait vain de rêver à une sérénité du chercheur qui enfin dans le calme revenu collecterait ce qu'il a recueilli. Il n'est assuré de l'existence de son objet (la ville) que pour autant il continue à le parcourir. Nous voilà donc loin de la méthode attribuée à Claude BERNARD avec une observation des phénomènes, une production de l'hypothèse, une vérification et qui ici n'est plus recevable.

Cette ville d'Alain MEDAM possède des caractères et des prétentions bien reconnaissables et à nouveau la question de la légitimité d'une telle approche qui ne désavoue pas la subjectivité se repose. S'agit-il bien de Naples ou d'une ville idéale qu'Alain MEDAM transporterait avec lui et qui réapparaîtrait métamorphosée dans les autres villes qu'il a déjà étudiées ? Et si c'était Naples dans sa singularité, ne se propose-t-elle pas insidieusement comme le paradigme de toute ville authentique ? Comment passe-t-on du singulier à l'universel à moins que l'on ne procède subrepticement du général au singulier ?

Nous avons affaire à une ville bien particulière, semble-t-il, puisqu'elle a échappé aux affres de l'industrialisation si par ailleurs elle a succombé à d'autres maux. Ainsi sur un banc, l'on risque encore de recevoir un ballon tandis que l'on écrit. Les enfants vivent libres et n'ont besoin d'aucune insolence pour se prouver leur liberté "la beauté des jeunes gens italiens des quartiers pauvres est comme habitée toujours d'une violence lyrique, cette fureur qui s'exprime dans un regard emporté, dans les moindres gestes d'une dramatisation instinctive. Tout ce décor si séduisant ne doit-il pas faire naître en nous le soupçon ? N'est-ce pas là l'antique nostalgie d'une autre vie ou d'une existence qui n'était pas entièrement soumise au profit, au travail, à la consommation. L'auteur qui venait à Naples pour être surpris par l'Autre, ne nous raconte-t-il pas ses fantasmes. Alors était-il bien nécessaire et honnête de nous transporter si loin... A quoi l'on peut répondre :

1) Le narrateur a le choix de la ville et ce n'est pas par hasard s'il a choisi Naples. Un travail de recherche, une observation en longue durée exigent de la sympathie pour être fructueuses ; nous ne devons pas nous plaindre qu'il existe une connivence certaine entre l'objet et le sujet ou plutôt entre deux sujets.

2) Cette nostalgie de l'Autre apparaît comme actuelle, elle existe et continue à nous tourmenter à travers nos attentes, nos frustrations, nos impossibles espoirs. La nostalgie d'une confuse tradition qualifie notre génération tout autant que son goût de la modernité. Alors Alain MEDAM trouve en la circonstance les plus beaux accents "l'homme d'ici est sauvage, indomptable, indisciplinable. Pas question d'émettre dans cette ville une règle de vie qui ne vienne pas de ce peuple sauvage. Grande ville volcanique des indiens d'Italie, elle me faisait inexplicablement penser à cette Mexico décrite de façon maléfique par KEROUAC." Nous portons tous un Indien en nous et l'Indien de MEDAM est napolitain. Seulement nous sommes loin d'une rhétorique de l'exotisme ; Alain MEDAM par la force des choses et de ses interlocuteurs nous réintroduit au coeur d'un débat qui touche au sort de l'homme, à sa relation à l'autre, au statut de la raison et de l'irrationnel. Un intellectuel de gauche lui avoue "en fait toute notre structure de consommation, alors même qu'elle reste toujours au seuil de la pauvreté objective, est d'ordre symbolique, les économistes diraient irrationnel" ce qui compte ce n'est pas tant l'objet mais d'où il vient et qui le possède déjà. Allons plus loin, nous portons tous en nous cette "africanité", cette orientalité et peut-être nous dirigeons-nous vers une époque où cohabitera pacifiquement ce que l'on croyait incompatible : la superstition, la science, la folie, la conscience de classe, l'ordinateur, les petites combines, le délire.

3) EN outre ne parlons pas trop vite d'une ville pré-industrielle puisque l'industrie n'est pas absente, loin de là, de Naples. Seulement

elle s'y gauchit, elle produit des effets inattendus. Déjà dans son "New-York terminal" Alain MEDAM avait montré que la technique dans ses résultats les plus sophistiqués, dans sa technologie de pointe peut atteindre à une dimension inégalée, baroque qui n'entretient pas beaucoup de rapports avec le fonctionnalisme auquel nous sommes habitués.

Toutes les villes d'Alain MEDAM bruissent et singulièrement sa Naples. Ainsi "gémissements très continus d'une scierie. Linges qui sèchent. Seul ce cri MAââma AAA." Et encore à la page 34 "je pouvais discerner des séries plus discontinues de bruits métalliques : pieds de chaises raclés sur le carrelage de marbre, klaxons en chaîne ponctués par à-coups, depuis la via Roma toute proche." Comment entendre cette importance presque exorbitante accordée à l'ouïe ?

1e) aller à l'encontre de la plupart de nos descriptions qui s'attachent surtout aux formes, aux surfaces, au visible (et ce fut bien le cas aussi de notre "Poétique de la ville") et montrer que quelque chose de plus profond sourd des entrailles d'une ville, qui est sa respiration, son rythme, ses convulsions. La pensée urbanistique a toujours réfléchi en termes de volumes, de mètres carrés, fussent-ils sociaux et parce qu'elle usait de cette procédure, elle oubliait qu'une ville existe. Alain MEDAM n'est pas d'abord sensible à la beauté des sons ; il s'agit souvent de bruits rugueux, d'une sorte d'ahanement des existences d'une cité. Là encore plus de subjectivité chez le sociologue se traduit par plus d'objectivité du côté de l'objet. Nous étions devenus étrangement sourd aux cris de la cité. Or une ville réelle comme celle de Naples reprend la parole.

2e) le sociologue n'est pas seulement un homme qui a beaucoup lu, qui a rassemblé de nombreuses notes et qui retranscrit fidèlement ce qu'il a pu observer. C'est d'abord quelqu'un qui sait restituer ce qu'il entend et nous apprend par exemple que SALVATORE se lance ici SALVAtooo ou ou ou ou! ou encore qui déchiffre une interjection comme bai-ouh qui n'est pas tout à

fait l'équivalent du peuh parce qu'il implique une nuance de doute plus accentuée, un "c'est à voir" ou "ça se peut bien mais..."

3e) en même temps Alain MEDAM parlant de cette ville immémoriale s'affirme comme un enfant du siècle tenté par le dessin animé, par ses bulles, par ses onomatopées. Insatisfait du langage dont nous sommes héritiers et tente de le fragmenter

Epo

Pa! interjection

Va AAA A! NI!

Abri AA! Amum

Là se situe l'extrême de son langage, la tentation de briser le discours mais penser, théoriser, c'est toujours s'absenter du bruissement du monde et son ouvrage dans sa texture d'ensemble en arrive à maîtriser l'incontrôlable. Nous verrons dans cette hésitation la feinte de tout chercheur : presque s'abolir, être à deux doigts de perdre conscience pour ramener à la connaissance et à la clarté les impressions les plus sous-terraines.

Une certaine subjectivité n'est là que pour nourrir une ambition plus théorique, à visée de communication et donc par quelque côté empreinte d'objectivité. Un artiste pour "toucher" comme l'on dit son public chercherait à répercuter la chair de son expérience sans passer par le concept. Alain MEDAM comme tout sociologue est bien contraint de discourir et tire l'une de ses oeuvres de la cohésion de l'ensemble du discours et d'un réseau de significations qui convergent en un foyer idéal.

Nous avons donc dit que c'est une ville lyrique, spontanée - une ville qui s'exprime et qui bruisse ; nous ajouterons que c'est une ville qui se présente comme une totalité. Cette dernière qualification ne nous étonnera pas outre mesure. Elle apparaît dans bien des cultures ; la cité comme centre ou comme réplique du monde. Ce rappel historique éveille la réflexion. Alain MEDAM retrouve-t-il dans cette ville particulière qu'il a habité une constante de la tradition urbaine ou encore n'a-t-il pas plutôt perçu Naples à travers un a-priori culturel qui avait fasciné son

esprit comme celui de bien d'autres hommes ? S'il était possible de donner une réponse à cette interrogation, bien des phénomènes s'en trouveraient éclairés. Nous saurions si les a-priori constituent et structurent naturellement le donné urbain ou si au contraire nous appréhendons ce donné avec des a-priori propres à notre culture. Il est vrai que l'on pourrait percevoir cette question comme indécidable et affirmer par exemple qu'une même culture (ou une même condition humaine) a façonné et les villes et les esprits.

Ce qui est remarquable, c'est que ce sens de la totalité apparaîtra aussi bien à un niveau très humble comme celui de l'alimentaire, en l'occurrence de la pizza quatre gusti, séparée selon quatre compartiments : champignons et thym, mozzarella, jambon et olives, tomates et anchois "le végétal donc. Puis ce qui vient du lait. Puis la viande, puis le poisson. Tous les éléments sont-ils là ? Il y manque pourtant l'oiseau et le ciel mais la pâte de la pizza n'est-elle pas, par elle-même, un "ciel de lit", "hom de Dieu" qui tiendrait ainsi tous les goûts de la nature, rassemblés ?" En un autre sens, le marché ou la crèche offrent le même spectacle d'une surabondance qui comblerait tous les désirs, qui épuiserait les champs de l'imaginable, combattant ainsi la dernière béance, l'ultime manque. Dans ce marché "le marchand de santons, de liège, de fruits, de vierges en stuc, de vins, de pâtes, de fromages, d'abats, de poissons..." "dans cette crèche tout le peuple de Naples est représenté "les métiers, les âges, les classes, les sexes à des places entendues : une harmonie urbaine".

La tentation est grande pour Alain MEDAM d'abandonner le domaine même élargi de la sociologie et d'avoir recours à une autre forme d'écriture comme l'opéra, si parent du mythe puisqu'il suit un cheminement circulaire et qu'il joint la fin au commencement "à ce prix, ce prix inappréciable, le récit d'une ville parviendrait, me semble-t-il, à ne rompre aucune des cordes qui la suturent, cordes à linge, cordes vocales, cordes sensibles, ceintures rouges ou noires, agrafes sur une blessure" alors le vrai se

dissoudrait dans la forme de l'admirable. Choisir cette voie reviendrait à abandonner toute forme de connaissance, même la moins académique. En effet une étude théorique se conçoit toujours dans la linéarité d'un discours, elle va quelque part ; le rapport de principe à conséquence ou de cause à effet ou d'indice à réalité vient ordonner le temps en quoi elle se distingue de la poésie ou de l'opéra. Est-il donc possible de faire sa part à la subjectivité sans la trahir ou sans s'abandonner à son lyrisme anti-discursif ?

L'oeuvre d'Alain MEDAM devrait nous rassurer puisqu'elle nous paraît essentiellement de l'ordre du discible et du communicable. Elle ne se confond pas avec une somme d'impressions. Elle nous paraît relever du savoir. Par quelle habileté ou par quelle procédure ou par quel choix méthodologique si du moins il est possible d'énoncer une méthodologie de l'imaginaire ? On parlera déjà d'"approche" ce qui a l'avantage d'impliquer pluralisme et tolérance. On peut s'approcher d'un même point par des cheminements différents. Il faudrait aussi ajouter la notion de "distance" : à quelle distance le phénomène est-il susceptible de nous apparaître avec la plus grande clarté ? Une sociologie positive ignorera ce terme : selon elle une métaphore illégitime qui emporte avec elle les stigmates du visible alors que le savoir est de nulle part. Au contraire aux yeux d'une sociologie soucieuse de ne pas se défier du perçu le problème se pose : ne pas s'écraser dans le concret et non plus ne pas prendre inconsidérément le large. La "tentation littéraire" constitue en pareil cas un danger : ou bien se laisser happer par l'impression, se noyer, se dilater, se fondre en elle mais c'est l'inconscience de la vie immédiate ou bien la transmuier à travers l'alchimie précieuse des mots mais le rapport au référent cesse d'avoir un sens. Il faudrait donc avec Alain MEDAM apprendre à définir un intervalle de distances "ni trop proche ni trop lointain d'où tu sauras à la fois ressentir et percevoir. Se maintenir pourtant dans cet intervalle incertain tient autant d'une gestuelle presque celle d'un funambule que d'une simple opération mentale. Un art de légende".

En fait Alain MEDAM se montre extrêmement habile à trouver ses marques. Pour se donner l'espace propre au regard ou à la perception, il ne s'installe pas immédiatement dans le concept, il ne prend pas une position en surplomb ; il préfère tisser un réseau de relations entre les villes et ainsi se situer à la fois en elles et hors d'elles. Nous voudrions montrer qu'il ne s'agit pas simplement de l'effet d'une condition marginale mais d'un parti pris fructueux de méthode. Le réseau ; en ce qui concerne les villes, il a la partie belle. Nous avons la faiblesse de penser la ville au singulier, que ce soit cette ville particulière ou la ville dans sa généralité. Or en pareil cas ni les particuliers ni le général ne répondent à la vérité. Il faut plutôt apercevoir des villes qui se correspondent et qui se reflètent à l'infini : dans l'émulation religieuse (le culte d'Apollon pour les cités grecques), dans une rivalité mortelle (Rome et Carthage), dans l'émulation et la coopération (les villes flammandes, lombardes), dans la duplication (les villes romaines, gothiques aux Etats-Unis), dans l'expansion (les cités-dortoirs par rapport au noyau urbain), dans l'éclatement (les villes néo-coloniales avec leurs gares qui reproduisent celles de Deauville ou avec des sortes de sous-préfectures normandes). Alain MEDAM va jouer à merveille de ces résurgences urbaines : une ville "attardée" comme Naples a pressenti très tôt le problème posé par la modernité et en revanche il faudrait relever ce qu'il y a d'archaïque ou de classique ou de naïvement romantique dans le Nouveau Monde. Naples et New-York malgré toutes les différences qui les séparent se jumellent étrangement : des communautés italiennes ont reconstitué à New-York leur religion, leur dialecte, leur troc et à l'inverse des Napolitains de New-York vont finir leurs jours à Naples. Ou encore New-York qui s'affirme comme la capitale du XXe siècle, rejoint par quelque côté Jérusalem, la cité de l'éternel - par sa communauté juive mais plus profondément parce qu'elle est à la fois la Babylone et la Jérusalem des temps modernes.

A son tour la ville comme moment d'un réseau se dédouble elle-même en plusieurs cités. Il est donc possible de parcourir l'objet dans

plusieurs directions et en s'installant à plusieurs niveaux. Nous n'avons pas affaire à une relation externe que le sociologue introduirait arbitrairement. Il existe une réalité des mélanges, des partitions, des intersections qui par exemple se découvrira au niveau de la langue comme à New-York le parler du spenglisch qui mêle l'espagnol et l'anglais ou à Montréal l'usage coutumier de trois langues.

Or ce réseau, nous avons le sentiment qu'il a été tissé par l'histoire ou encore par la mémoire d'Alain MEDAM mais nous pressentons aussi que chacun de nous pourrait dévoiler d'autres relations qui ne seraient pas arbitraires, comme si chaque pan de la réalité urbaine invoquait d'antiques résurgences et annonçait de nouvelles alliances. Cette remarque si elle était fondée 1) réitérerait la mort de l'universel. Il n'existe pas de ville modèle, de paradigme essentiel, de structure universellement explicable, de centre du monde ou du savoir et 2) en appellerait à une tâche transversale et sans fin. Les suites que nous sommes à même de découvrir ne constituent qu'une infime partie de celles que d'autres pourront mettre en évidence. Bref le savoir total n'était qu'un rêve, une aspiration illégitime au repos ou au dogmatisme. De là un sentiment d'exaltation et de découragement puisque l'horizon est plus découvert que jamais et que jamais aussi nous ne pourrons l'atteindre. Remarquons qu'une fois de plus le perçu, en l'occurrence la notion d'horizon, s'impose comme un paradigme éclairant de la recherche sociologique. En outre tout au long de ce chapitre consacré à Alain MEDAM nous procédons dans l'esprit de ses suites, ajoutant nos commentaires, nos appendices à son oeuvre, éclairant un aspect de celles-ci, laissant dans l'ombre d'autres fragments de l'ensemble, prolongeant telle direction virtuelle plutôt que telle autre.

L'oeuvre et la recherche d'Alain MEDAM nous apprennent encore autre chose, à savoir qu'il travaille tangentiellement sur un objet lui-même excentré. Avant d'éclaircir cette proposition, nous voudrions faire remarquer qu'elle a son importance sur un plan méthodologique. On pense trop souvent

qu'une recherche sur l'imaginaire se mène selon le bon plaisir, selon le caprice, qu'elle échappe un peu trop facilement aux contraintes et aux règles. Nous voudrions montrer qu'il n'en est rien et que l'approche de ce genre se concerte, qu'elle opère en fonction de quelques préalables essentiels.

Donc une double excentricité. Les villes étudiées sont souvent des ports ou des portes ou des ponts, des villes écartelées entre ce qu'elles sont et ce qu'elles cherchent confusément à être ; en proie au doute, au désarroi, fusse dans l'exubérance ; des villes qui ne voulurent pas ignorer le dehors et qui par conséquent se laissèrent interroger par lui. Il s'agit d'un choix qui en fin de compte se révèle en réelle consonnance avec l'objet social qui ne cesse lui aussi de s'interroger sur lui-même. Une étude plus systématique devrait se demander si tel est le cas de toute ville, s'il n'existe pas aussi des villes continentales, dominatrices, nullement inquiètes, qui vivent dans la superbe et dans l'adéquation de soi avec soi. Ainsi Rome dans l'antiquité qui ignora la philosophie ou qui la considéra comme supplément de luxe, cité plus portée à une réflexion de bon sens qu'au vertige du doute, pleinement assurée de sa mission et de son excellence. Mais peut-être toute grande ville moderne est-elle cosmopolite, ouverte à l'afflux des idées, des émotions, de manières de croire, de vivre étranges parce que venues d'ailleurs. Ou selon une hypothèse inverse peut-être la mondialisation de la culture a-t-elle entraîné une telle homogénéité que les villes intègrent sans mal tous les apports dans un code des différences. Alors l'espace perdrait toute importance et il deviendrait indifférent d'habiter ici plutôt qu'ailleurs. Mais les travaux d'Alain MEDAM nous persuaderaient plutôt que les villes majeures sont si peu semblables entre elles qu'elle déconcertent le nouveau venu, qu'elles le mettent en péril d'incompréhension, en état de détresse intellectuelle.

La seconde excentricité tient beaucoup plus à sa manière d'écrire qu'à sa condition et à la multitude de ses appartenances spirituelles (juif

et ayant vécu en Afrique du Nord, Français et de mère italienne). En effet Alain MEDAM entreprend d'écrire sur une ville lorsqu'il l'a quittée. Même s'il note le plus grand nombre d'événements qui l'affectent, il ne commence le travail de réflexion et d'ordonnement que dans l'exil : procédure propre à éliminer les surprises et les naïvetés d'une première expérience ? Il semble que de l'aveu de l'auteur ce ne soit pas le cas et qu'il tienne souvent à restituer ce qui a été senti même confusément lors d'une première rencontre. Manière de voir les choses d'un peu plus haut, de ne plus être tout à fait partie prenante et surtout de si loin on embrasse nécessairement une plus longue durée : ce changement dans la périodisation fait surgir ce qui n'apparaissait pas très clairement : ainsi le fait divers cesse d'être insignifiant ou sensationnel, il donne à entendre des fantasmes collectifs, des valeurs dominantes ou dominées. D'une façon plus positive encore il fallait que dans une sorte d'échange symbolique de l'intellect, la perte vienne compenser le gain, que le deuil accompagne l'accouchement. Dans un premier temps le sociologue devait s'incorporer l'objet : il introduisait en lui quelque chose de Naples qu'il sache mastiquer : des poulpes, une pizza, des mandarines... surtout des poulpes gluants, presque vivants, encore immergés dans la mer. Mais le chercheur doit abandonner ce qu'il a conquis de haute lutte pour opérer cette transubstantiation sans laquelle il n'est pas de savoir. Ne pensons pas à une ascèse ambiguë, à une peur de la vie qui le pousserait à se réfugier dans la théorie. En l'occurrence il ne renie pas l'allégresse de l'entreprise et de son côté l'écriture apportera d'autres jouissances. Enfin s'il écrit après coup et ailleurs c'est pour jumeler en actes deux villes : sans cette vision bi-urbaine, il serait aveugle ; il lui faut cette alternance pour que la réalité sociale garde son authentique relief ; il ne se trouve jamais en repos puisqu'il doit accommoder d'une ville à l'autre et accorder leurs partitions.

Nous pouvons nous demander à nouveau si l'oeuvre ne souffre pas inévitablement d'une brisure, si elle ne laisse pas entrevoir deux

démarches assez dissemblables, l'une plus proche du vécu, l'autre de l'élaboration théorique. Nous avons le sentiment de percevoir un certain changement de ton et d'approche dans le "New-York terminal". Le dernier tiers de l'ouvrage consacré aux problèmes politiques, raciaux, administratifs, financiers de la ville ne nous paraissait pas homogène aux premières pages qui confrontaient la cité à un existant. En revanche Alain MEDAM échappe à cette disparité dans ses "Arcanes de Naples". Quand il donne la parole aux théoriciens, une certaine vérité sauvage de Naples ne s'évanouit pas pour autant. AU-delà du cas particulier nous apercevons sans peine les difficultés d'une approche qui ne veut pas perdre le bénéfique du sensible mais qui croit indispensable de s'informer, de multiplier et de comparer les documents sans lesquels la réalité sociale demeure énigmatique. Comment dire à la fois la ville spectacle, la théâtralité urbaine et d'autre part les mécanismes impersonnels du pouvoir ? Il existe deux manières de surmonter cette "dispersion". On affirmera qu'il se déroule une comédie du pouvoir, que les catégories de la théâtralité valent encore pour son exercice ou en revanche le spectacle de la vie sociale sera considéré comme une manière d'illusion entretenue par la classe dominante, comme un effet super-structurel auquel il ne faut pas attribuer une importance excessive. Nous devons avoir le courage de refuser l'une et l'autre de ces réductions. La vie quotidienne ne doit pas être ignorée mais elle ne suffit pas à expliquer le poids des structures. Et mettre en évidence l'importance de ces dernières, ce n'est pas tenir pour dérisoire le jeu minuscule des instants d'une existence banale.

Nous pouvons maintenant tirer quelques enseignements de l'itinéraire réel parcouru par Alain MEDAM. Nous disons réel car une fois de plus c'est le réel qui nous instruit du possible. Nous ne savons pas comment on peut approcher le social avant d'examiner comment certains chercheurs s'y prennent dans leurs recherches effectives. A la lumière de ces "Arcanes de Naples", il nous paraît possible de briser une écriture et une procédure plus classiques pour restituer le sens d'une ville qui ne se livrerait pas

sans cette révolution dans la forme et le protocole. Il ne suffit pas de constater le caractère irrationnel, fascinant d'une réalité sociale et en l'occurrence de la réalité urbaine. Il faut encore montrer que la raison discursive ne saurait rendre compte de cet irrationnel et d'autre part il ne faut pas se laisser emporter par un bouillonnement incandescent au point de perdre toute lucidité.

Une telle approche ne peut se conduire que dans l'ambiguïté. Elle use de la raison mais pour en montrer les limites, elle rend hommage à un certain noyau obscur de la réalité sociale mais c'est pour le retranscrire dans un registre qui comporte des zones de lumière. Cette entreprise témoigne d'une difficulté plus fondamentale : issue de la culture et de ce qu'il y a d'énigmatique dans toute culture, elle voudrait éclairer cette culture sans lui échapper. L'important est alors de trouver la bonne distance ; le réseau qui met en relation la ville avec d'autres villes, la marge théorique qui permet d'opérer une redistribution des valeurs, une écriture qui à la fois fasse entendre et comprendre. Le problème n'est pas insoluble puisque, semble-t-il, Alain MEDAM l'a pour son propre compte résolu.

LA VILLE EST UN REVE

I

Toute ville est imaginée, rêvée, conçue (et ce n'est pas la même chose) avant de venir à l'existence. Elle a été rêvée dans l'inconscient d'une culture et il s'est trouvé que les circonstances ont permis à ce rêve de se réaliser - ou encore, les hommes ont été émus par le spectacle d'autres villes réelles et ont voulu en produire une réplique aussi belle et aussi grande. Nous irions donc de la culture à la culture et non de la nature à la culture. Mais ce processus, lorsqu'il est purement notionnel, risque d'aboutir à une contre-çon. Les conditions socio-économiques ne suffiraient pas à rendre compte de l'émergence d'une cité mais le projet, lui aussi, dans sa pure idéalité, se solderait souvent par un échec. C'est l'imaginaire qui serait le plus réaliste, c'est-à-dire un pouvoir ambigu, mixte de sensible et d'intelligible - qui ne se réduit ni aux mécanismes de l'univers ni à l'activité consciente de l'homme.

Il y aurait un acte démesuré dans la fondation d'une ville - qu'elle qu'elle soit. Rien, même des conditions extrêmement favorables, ne la motive absolument ; il lui faut faire effraction dans l'être, assumer une part de contingence. Et en même temps, une fois bâtie, elle voudrait nous dispenser du reste de la création la rédire toute entière, établir un passage entre le fini et l'infini. Que l'on songe à la Civilisation de Sumer. Chaque cité symbolise l'univers et matérialise l'avènement d'un Dieu. Uruk sera la résidence d'Innana, Reine du ciel. Elle aura des

murailles de cinq mètres d'épaisseur et de 9 km de long. Elle comportera, dit-on, 800 tours, des fabriques, des écoles, un marché, des bâtiments administratifs. Les villes se sont donc construites en fonction d'une conception du cosmos et bien auxiliairement en rapport avec les données climatiques ou géologiques. Elles ont souvent été un hommage rendu aux morts plus qu'une protection instituée en faveur des vivants. Elles ont cherché à tisser des liens avec l'invisible beaucoup plus qu'elles n'ont voulu multiplier les réseaux du visible. S'il est dit avec les Chinois que la terre est carrée, les villes le seront, elles aussi. M. RAGON restitue le tracé des villes de l'Inde construites avant l'invasion mongole. Il fallait qu'elles reproduisent le carré magique de Vastu Turuscha "construire c'est remporter une victoire sur la dislocation. Construire une ville, c'est soutenir l'ordre cosmique"(M. RAGON). Les quatre portes monumentales s'ouvrent aux quatre points cardinaux. "Au moment du tracé des villes, les Brahmanes allaient jusqu'à étudier la couleur, le parfum et la consistance du sol pour désigner la caste qui devait y prendre place" (M. RAGON). Le sol blanc et sacré pour les Brahmanes, le sol rouge et astringent pour les Kshatriya, le sol jaune et piquant aux Vaïçya, le sol noir et amer pour les Shudra. Il est vrai que nous avons affaire à des sociétés traditionnelles et que cette prégnance de la culture affecte les autres pratiques spatiales tout autant que l'espace urbain. La thèse possède au moins une valeur minimale : elle nous rappelle les insuffisances d'un matérialisme grossier.

Ce qui serait à l'origine de tant de grandeur et aussi de tant de variété dans le détail, ce ne serait pas au premier chef un état plus avancé de la technique ou une ingéniosité plus subtile de ces peuples ou même l'ambition de leurs princes, mais la folie insensée d'un rêve. Une cité, de par son origine et sa destination religieuse ne peut être que la plus grande et l'unique. Uruh peut à peine tolérer que d'autres cités comme Mari, Lagash existent. De même la lutte contre les éléments, en l'occurrence l'inondation et la sécheresse, n'a pas seulement une allure vitale ou

technologique. Il s'agit plutôt de domestiquer cette grande force fougueuse qu'est un fleuve, de l'assagir comme un fauve ou un animal sauvage. Il est également l'Autre qui jamais ne désarme, assèche les canaux ou s'insinue dans la Ville. A sa démente, il faut répondre par une autre folie obstinée. Ce rêve de grandeur se réalise dans le fantasme d'une ville imprenable, soustraite à un ennemi particulier mais plus encore au temps, à la condition mortelle de l'homme. De là cette épaisseur étonnante des remparts qui barrent l'accès de la ville au dehors, aux sortilèges de la nature, aux mauvais esprits. Les remparts se redoublent à l'intérieur de la cité comme pour donner une totale garantie au prince. Il y fait disposer des vivres considérables et il achève ainsi son assimilation au divin. Comme lui, il répand, selon son bon vouloir, la manne aux mortels et il assure sa propre auto-suffisance. Dans la vastitude et la sérénité (parfois cruelle), de ce palais-tombeau, il échappe aux aleas de notre temporalité.

Les villes sont souvent nées, le regard fixé sur d'autres villes déjà existantes. Cette constatation ne nous incitera pas à faire des concessions au réalisme. Car c'est à nouveau souligner que la culture naît de la culture, qu'une culture rêve de s'épandre pour des raisons qui ne sont pas toujours d'ordre mercantile (car l'impérialisme comporte déjà une dimension extra-mondaine; Alexandre, Dieu parce que fondateur de villes), que des groupes d'hommes tentent de s'identifier à d'autres sociétés qui les fascinent et qu'enfin cette profusion de cités autour d'un bassin, dans une contrée a quelque chose de panique, d'onirique. Les villes s'engendrent donc d'elles-mêmes comme si elles n'avaient pas besoin de la nature pour venir au monde - tout comme les peintres s'imitent et jettent un regard distrait sur le monde des choses. Dans l'Antiquité, Athènes, Carthage, Rome essaimèrent sur le pourtour de la Méditerranée et, dans ces cités-satellite, l'on retrouve le marché, le forum ou l'agora qui caractérisaient la cité-mère. A coup sûr, la chose peut s'expliquer à l'aide des facteurs d'intérêt et de dominance : une imposition d'un

certain système de valeurs et de modes de vie contribue à parachever la domination. Et quand les migrants venaient de la terre natale, avec leurs dieux, leurs outils matériels et mentaux, on voit mal comment ils auraient pu changer dans leur pratique de l'espace ou dans leur représentation de la vie quotidienne. Mais il nous est possible d'oublier ces mécanismes (qui d'ailleurs comportent leur propre poésie : le départ, un demi-exil, la terre étrangère) et d'appréhender le phénomène à travers une vision panique : celle d'un modèle qui se multiplie, se réfléchit, se recommence. Le rêveur (qui est aussi un observateur) s'émerveille de toutes ces citadelles qui s'allument autour d'un même bassin et qui ajoutent à la cité mère un charme qu'elle ne possédait pas à l'état originel. Ainsi la Grèce se reproduit fantastiquement : sur le Bassin méditerranéen, sur les bords de la Mer noire, du Sud de la Russie au Sud de l'Espagne ; elle donne naissance à Alicante, Valence, Barcelone en Espagne, à Agrigente en Sicile, à Antibes, Nice, Marseille, Agde, en Gaule. Le phénomène de reproduction peut être plus fou, mêler tous les genres, admettre tous les styles pourvu qu'il y ait un modèle et une copie. Aux Etats-Unis, les villes se mettent à copier de l'oriental, de la vieille Angleterre, du gothique, du romain, à recommencer sur ces terres vierges, incultes des villes islamiques, des palais baroques, des villages de l'ancien continent. Cette reduplication ne doit pas être pensée comme un manque d'originalité : ne fallait-il pas, en vertu d'une obligation mal définissable, recommencer Rome, Agrigente, Cambridge, Londres et les rejouer sous un autre ciel, à l'horizon d'une technologie et d'une mentalité tout à fait différentes. Le même phénomène s'est produit avec moins d'ampleur, tout au long de l'histoire. VAUBAN que l'on devait imiter, prenait la relève d'autres dessinateurs (aussi savants qu'artistes) comme Léonard de VINCI ou Michel ANGE. Parce qu'HAUSSMAN avait séduit et répondait, nous en convenons, à certaines nécessités du système socio-économique, on cherche à l'étranger à tracer (par exemple, à Bruxelles) des avenues haussmaniennes. A Mexico, le Paseo de la réforme reproduit les Champs-Élysées de Paris.

Ou encore, c'est la ville qui renaît incessamment d'elle-même, se métamorphosant, poursuivant le même rêve insensé, malgré la contrariété des hommes et les infortunes de l'histoire. L'on sera tenté de déléguer à certaines portions de la terre un pouvoir d'élection, un privilège du ciel - ce qui serait revenir à une pensée cosmogonique. Il y aurait des hauts lieux urbains comme il existe des points forts naturels : cimes, cratères, défilés, passes de l'océan. On nuancera cette thèse ou bien l'on adoucira notre propre affirmation. Dans le premier cas, l'on dira que la nature se rêve elle-même, qu'elle se féconde en certaines villes et qu'ainsi elle libère en elle certains besoins. Dans la seconde éventualité, On fera valoir que ces lieux ont été, surtout, sanctifiés par l'histoire de l'homme. Ce serait donc une tradition tout aussi historique et humaine que cosmique. Cet héritage est presque toujours utilisé d'une manière ambiguë : on voudrait le nier, s'en débarrasser, et on le perpétue dans de nouvelles formes urbaines. Les vestiges de la Rome païenne encombrant les papes et ils ne savent trop que faire de cette abondance de signifiants - signifiés d'une autre culture. Que de marbres antiques furent transformés en ruines et Bramante ne fut-il pas appelé Ruinant ! Mais le Pont Sixte s'élabore avec les pierres du Colisée et les travertins du Capitole serviront à d'autres palais. Nul ne pourra mesurer pertes et gains, les unes réelles, les autres hypothétiques. En revanche, il y a bien là, un reensemencement de la ville par elle-même.

II

On irait toujours à une ville à travers un rêve. Notre ville d'enfance plus rêvée que sue et connue, habitée de nos chagrins, de notre timidité, entraperçue de nos escapades, de nos sorties bruyantes de l'école, de nos premières pleurs de la maternelle. Ville traversée clopint-clopant, le coeur en écharpe, les mains dans les poches tenant quelque trésor inconnu, avec des Noël's froids et des matins de Pâques. Ainsi, pour nous, la ville de Nice pendant la guerre, étrangement calme, avec parfois des avions qui scintillaient et flambaient dans le ciel d'azur. Et tout le bruit insensé de la vie et l'affairisme des promoteurs n'a pu recouvrir "ce calme" qui se situe, heureusement, hors de leur portée, en arrière, bien en arrière, dans un passé sur lequel continuent à claquer les drapeaux allemands et les croix de Lorraine. Toutes les autres villes, si "belles" soient-elles, souffrent de cette faiblesse essentielle de ne pas avoir été connues durant ces années éprouvantes/émouvantes. Villes martyres, villes glorieuses, villes rasées puis reconstruites, villes géniales, villes tendres comme de jeunes pousses, villes graves mais que je n'ai pas traversées à l'âge où elles auraient pu m'atteindre.

Nous n'avons qu'une enfance (et qu'aurait-elle été sans une ville ou sans un village pour la fixer !) - alors que nous avons lu beaucoup de livres et vu beaucoup de tableaux. Les villes rêvées à travers les poètes, les peintres, les romanciers seront donc les plus nombreuses. S'il s'agit d'une ville évoquée dans une version grecque ou latine, les deux effets se cumulent. Rencontrerais-je, un jour, Ithaque : il me faudrait alors en prime Ulysse, Pénélope (si elle n'est pas trop austère), les prétendants. Et rencontrerais-je Troie et Carthage qui devait être détruite (Carthago delenda est) ; il faudrait que le monde s'écrive dans la langue de TITE-LIVE, que l'on entrouvre les portes abolies du collège et de l'étude où je traduais mes versions, émerveillé que des déclinaisons, des

règles syntaxiques et l'usage du Gaffiot me permettent de comprendre les discours de ces généraux bavards.

On voit donc les effets d'un texte ou, d'une manière plus générale, d'une quelconque médiation. Il peut nous introduire à ce qu'il chante ou encore ses caractères d'or peuvent suffire à combler notre imagination. Notre humeur déterminera notre posture dans cette histoire d'amour assez compliquée qui se trame entre une ville, un artiste et un lecteur, par ailleurs usager de ce monde sensible. Qu'est ce qui aura le plus donné et le plus reçu de la ville et de son poète ? et de notre côté, notre affection la plus vive va-t-elle à la ville ou à l'écrivain ? Sur le terrain nous ne chercherons pas nécessairement la ville mais les traces de celui qui sut parler d'elle : non pas Dublin, car, après tout, l'Irlande, ses prairies, ses catholiques frileux, ses cathédrales, en quoi nous importent-elles ! Mais, JOYCE, un écrivain fabuleux, capable de parler toutes les langues, d'inventer, sans pédantisme, tous les romans dans le roman. Et, au mieux, que retrouverons-nous, une maison qu'il habita, quelques signes qui lui étaient familiers. Nous en voudrions plutôt à Dublin de n'être pas aussi légendaire que nous pouvions l'espérer, aux habitants de Dublin de ne pas ressembler à Léopold Bloom, nous en voudrions à Dublin de s'être perpétué après la mort de JOYCE, de ne pas avoir retenu son souffle après sa disparition. Il n'est pas difficile d'imaginer les tourments d'une âme sensible qui chercherait en vain, à Londres, Prague, Vienne les traces d'écrivain recouvertes par les villes qui n'étaient pas dignes d'eux et qui n'ont pas voulu mourir avec eux. Le voilà donc notre homme aussi désespéré que le prisonnier de guerre qui retrouve dans son foyer un autre homme et des enfants qu'il ne connaissait pas. La culture nous permet de quitter cette terre et il faudrait être assez sage pour ne pas revenir à elle ou pour nous avancer, les yeux tournés ailleurs, pour ne plus percevoir la médiocrité du spectacle qui nous est offert. Alors accepter son deuil : prendre le large, éviter Athènes à cause des Athéniens, Paris à cause du parisianisme, l'Atlantique à cause du mur de l'Atlantique et de ses nouveaux Merlin. Les plus malins (ceux aussi qui ne furent jamais touchés dans leur être mondain) se réfugieront derrière l'écriture -

derrière le non-dit, l'inter-dit ; le monde n'a jamais été qu'un prétexte, une occasion offerte au dire.

Il est vrai que cette suspicion à l'égard de l'empirique devrait toucher les écrivains tout aussi décevants dans leur existence de chair : souvent vaniteux, susceptibles, préoccupés de leur moi, de leur carrière littéraire, au service inavoué du pouvoir ou des masses. Mais on idéalise plus facilement les tares d'un homme, elles deviennent d'aimables manies tandis que les villes, pour demeurer au-dessus de tout soupçon, devraient s'abolir, devenir idéales, inaccessibles.

Mais quoi, le monde existe et nous avons le droit de collaborer avec lui, tel qu'il s'offre à nous. Nous pouvons adopter plusieurs tactiques à cet effet. Il est possible de croire en une pureté absolue, en une fidélité sans failles, quelles que soient les évidences contraires et un amour se mesure, peut-être, à cette sorte d'aveuglement. Rechercher les saintes reliques, nier le temps, avec quelques éléments préservés, continuer "à vivre comme avant", avant la perte, avant la trahison. Ainsi, à Nice, quelques fragments de l'époque victorienne, quelques survivances du carnaval populaire, des "Mais niçois", ici ou là une villa au charme suranné, des mimosas, tout ceci contre les parkings, les grands hôtels disparus, les maisons de maître du Boulevard Dubouchage anéanties, et malgré les grands immeubles aux baies en aluminium, dans l'arrière pays flotte parfois un parfum de la douceur de vivre de Jules ROMAINS. A Paris, tant d'immeubles du début du siècle, avec les mêmes escaliers de bois, les marches qu'il faut gravir, une loge de concierge, une cour silencieuse ; la nuit venue, entreprendre la "ballade des copains", s'enfoncer, rue du Faubourg Saint-Denis, dans les impasses chères aux surréalistes, surprendre sur un square un soleil baudelairien ; autour des gares, des brasseries mousseuses avec des foules qui ne craignent pas de s'entretoucher. Agir avec tact, ne jamais se laisser dénoncer par une allure de veuf ou d'orphelin, ne jamais prendre une démarche de pèlerin sentimental, ne pas non plus

céder au vain orgueil d'avoir surpris ce qui échappe au regard des autres.

Les villes où les poètes, écrivains, peintres permettent plus ou moins cette collusion ou ce truquage. Il arrive que malencontreusement, les artistes en aient trop dit : ainsi de la décadence, du pourrissement de Venise, de l'alternance indécise de ses eaux et de son ciel et de la terre. Ce n'est pas seulement l'éloignement dans le temps qui rendrait cette complicité plus ou moins praticable. Il est des ciels ou des squares encore baudelairiens. Il s'agit de vibrations, d'emanescences qui n'exigent pas le support d'une permanence matérielle. La veulerie d'une brasserie des boulevards ne dément pas le climat du Paris de SIMENON. Mais quand nous jetons un coup d'oeil sur les habitués, nous ne reconnaissons pas les petits bourgeois (ils sont devenus autres), ses amateurs de filles faciles. (Ils les "levaient", maintenant on drague). L'arrivée, le soir, dans une gare parisienne, avait quelque chose d'épique, d'unanimiste mais le roman de Jules ROMAIN nous précise que l'on avait allumé les becs de gaz. Les romans noirs français les plus récents collent assez bien à notre univers urbain en mouvement, à ses drugstores, à ses courses sur les périphériques, mais déjà, nous avons perdu le fantastique gris du cinéma policier américain de l'avant-guerre : tout s'y passait dans une pénombre inquiétante, dans un noir et blanc qui évacuait astucieusement le jeu des couleurs et du quotidien. Les nuits de nos villes font alterner le noir et le giclement des lumières-pilote. Il serait donc nécessaire d'établir une typologie des villes, des lieux, des artistes - et de leur rapport à notre modernité et à travers elles, de leurs collusions possibles.

Alors Venise chantée, recouverte par tant d'oeuvres, par tant de noms, Venise toujours rêvée et jamais rencontrée ! La tentation est grande de chercher à retrouver un oeil innocent, à feindre d'oublier ce que nous avons lu, à vouloir buter non sur une trouvaille stylistique mais sur une pierre. Mais, comme BACHELARD aimait le répéter, il faut être bien

instruit pour savoir regarder. Nous acceptons d'apprendre à marcher, à parler, à tenir une fourchette, pourquoi refuser l'apprentissage quand il s'agit d'exercices plus délicats ? Ce serait supposer que l'on peut nous aider à penser, à nous mouvoir mais que l'authenticité est requise dans "le sentir". Or celui-ci procède à la fois et indistinctement des autres et de nous-même, et nous ne saurons jamais avec exactitude quelle est la part de l'intime et du social. Une telle recherche risquerait de nous jeter dans le désarroi. Il existe cependant quelques indices discrets : avec un effort de sincérité, je m'aperçois que je feins l'affection plus qu'elle ne m'ébranle, que je mets tous mes soins à l'entretenir - et c'est seulement lorsqu'une authentique émotion me submergera, que je découvrirai, ce qu'il y avait d'emprunté dans ma première approche. Donc nous pourrions proposer à titre d'hygiène mentale et comme un art de vivre la ville - ce double conseil : ne jamais, à coup d'épurations successives, rechercher une pureté originelle sans compromis avec l'apport des autres sensibilités, et en même temps, être méfiant à l'égard de nos émois, de notre capacité à théâtraliser, à inventer des rencontres qui n'ont pas eu lieu.

Mais on peut adopter une attitude plus culturaliste et plus confiante. Nous avons à refaire pour notre propre compte tous ces parcours illustres ; ainsi nous avons la chance de pouvoir aborder Naples, Tolède, Jérusalem de mille façons, et nous choiserons celle qui est la plus conforme à notre génie. Nous connaissons la félicité d'"étoiler" une ville qui, sans le secours de nos intercessions, aurait été bien compacte et nous aurait livré immédiatement l'une de ses faces et souvent la plus pauvre. Nous nous introduirons, avec politesse et sans bruit superflu, dans un cortège que nous nous garderons de bouleverser, ayant la sagesse de savoir que nous ne sommes que l'un de ses membres et l'un des plus obscurs, apercevant dans cette multitude non point un élément de vulgarité, mais un air de fête.

III

La ville est un rêve, c'est-à-dire qu'elle nous déconcerterait, qu'elle ne ressemblerait à rien de ce que nous avons pu connaître ou pressentir, qu'elle s'apparente à l'univers du fantastique, du merveilleux plutôt qu'à notre monde réel, qu'en l'apercevant, nous doutons de la validité de notre perception. Toutes propositions invraisemblables : la ville n'est-elle pas notre horizon quotidien, une réalité banale ! Il faut donc suspendre notre expérience commune égarante, suspecte à force d'être évidente et répandue, advenir à la ville avec une innocence retrouvée mais à partir de quoi ? Par exemple, à partir du désert et d'une longue pérégrination dans la soif, dans le sable toujours recommencé, fatigué par le vent et le sable, dans l'attente de quelque chose qui ne ressemble pas à ces dunes hagardes, à cette piste interminable. Alors le salut ne peut venir que du ciel ou de la ville. Le ciel permet de s'orienter, d'échapper peu à peu aux tempêtes, il se structure en des constellations froides, sereines, stables. La ville introduirait une pause dans la traversée. Seulement elle a été mille fois entrevue et c'est miracle que, cette fois-ci, elle ne soit pas un mirage.

Etonnement qu'elle ne tourbillonne pas, qu'elle ne s'enroule ni ne se déroule, qu'elle comporte des zones d'ombre, des fontaines et autour d'elles des servantes, des cruches, une place souveraine, que le soleil s'y apprivoise, s'y distribue, y devienne tolérable, que les saisons s'abattent sur elle avec une certaine tempérance, que les yeux, le visage, le corps trouvent protection, que les chemins tracés demeurent les mêmes d'heure en heure - et aussi et sûrement de cet éventaire de légumes et de fruits qui repose de tant de blancheur. L'homme du désert ne s'y démettra pas de sa noblesse mais seulement de sa lassitude.

Toutefois, cette expérience ne saurait être la nôtre. Alors pourquoi tant d'artifice ? Ce retour à l'ingénuité et à la rudesse était-il bien indispensable ? Ne prêchons-nous pas le Sahara comme d'autres se sont faits les apôtres de la Lozère ou de l'Aubrac ! A quoi nous remarquerons :

Ce jeu du lointain et du familier n'est-il pas l'exercice phénoménologique le plus nécessaire ? Notre familiarité avec les choses en vient à cacher l'énigmatique complicité que nous entretenons avec elles et nous cessons de voir l'assiette vibrer sur elle-même et produire sa propre circularité. Nous nous conduisons comme des héritiers geignards, attentifs à la limite de nos privilèges beaucoup plus qu'à la richesse qui nous est léguée. La vie, la douceur ou du moins l'éminente dignité de la vie n'apparaît qu'à celui qui se sait mortel et qui, de sa mort possible, inspecte son existence. A nous qui, croyons-nous, aurions-su nous émerveiller de Jérusalem, de Babylone, de Rome mieux que les Juifs, les Babyloniens, les Romains, il nous reste à prouver que nous sommes capables de voir nos capitales du XXe siècle.

De plus cette distance à laquelle nous semblons tenir pour aborder au mieux les rivages de nos villes, existe. Ce n'est pas nécessairement un retour à la campagne. Ce fut, pour certains, la captivité, la prison, les camps de concentration, la guerre, et maintenant, pour nous, un exil intérieur, une période de grande solitude, le sentiment poignant d'une mort possible, une convalescence, un moment de véritable attention. Ce peuvent être les autoroutes dévoreuses d'espace, qui fuient et allument, au loin, les cités devenues invisibles, immenses torches nocturnes, formes vivantes, gigantesques le long d'une terre abandonnée.

Alors il nous est possible de percevoir à nouveau les richesses et les subtilités de la ville. Alors nous allons accorder créance à ce qui nous paraissait encore de l'ordre d'un parti-pris risqué. Des ensembles

ont pu être construits pour permettre le commerce, la reproduction des forces de travail ou du capital mais seul mérite le nom de ville ce qui étonne, déconcerte et emplit d'admiration. C'est le sentiment qui transparaît avec beaucoup d'évidence dans la relation des "voyageurs" et des conquérants : non point d'abord surpris par les "merveilles de la nature" mais par la beauté fabuleuse des villes dans lesquelles ils pénètrent. Rappelons-nous la narration des "géographes" grecs ou des conquérants espagnols. Hérodote, sans doute moins blagueur qu'on ne l'a dit, ne peut exprimer tout son émerveillement à la vue de Babylone, de ses six cents portes d'airain (dont la porte monumentale d'Ishter), de ses innombrables temples (dont cinquante six consacrés au seul Marduk), de ses canaux qui circulent dans la ville, des terrasses des ziggourats. Bien des siècles après, Cortez et ses rudes compagnons sont frappés de stupeur à la vue des villes qu'ils découvrent. Cortez ne cherche pas à cacher son admiration à son empereur Charles QUINT et à lui écrire qu'il n'a rien trouvé de semblable dans l'Espagne, que Constantinople, les villes arabes, Salamanque, les cités italiennes n'offrent pas au regard de tels bâtiments ou de telles places. Mexico, Asmal, Tenochtitlan excitèrent leur admiration puis leur brutale rapacité par leurs temples, par l'ordonnement de leurs rues, par leurs immenses pyramides.

IV

L'utopie apparaîtra comme une autre manière de rêver la ville. Mais sur un mode négatif, elle nous enseignera qu'il vaut mieux l'imaginer que la penser. Elle a, toutefois, les apparences de l'imaginaire : sa liberté à l'égard des contraintes matérielles, on dote la cité idéale d'un climat bienveillant, d'une humanité apte à se reconcilier, d'une existence transparente; son irréalité avouée puisque souvent elle procède à coups de négations, avec une capitale qui n'est pas une capitale, un espace qui

n'est plus de l'espace, un fleuve qui ne coule pas; son détachement du reste de l'univers. Exister pour de bon, c'est coexister avec toutes les autres choses dont on ne saurait se détacher. Or cette île, cette cité idéale étaient ignorées parce qu'elles vivaient à l'écart, parce qu'il fallait s'y rendre comme sur une autre planète.

En fait, elle entretient des rapports ambigus avec l'imaginaire et par le contenu qu'elle procède et surtout, ce qui a été moins remarqué, par le processus qui l'instaure. Son contenu : elle gèle le temps, elle le spatialise et le pétrifie. Il ne se passera plus rien de remarquable dans une société sans contradictions, donc sans histoire. Elle promulgue une régularité, une transparence qui semblent être le contraire de la vie, elle substitue la perfection des règlements et la bonne volonté absolue de ses habitants aux microdramas, aux luttes d'influence, aux partages hargneux, aux paroles perfides qui trament notre existence quotidienne. On voudra bien nous accorder ces remarques générales mais ne prouvent-elles pas le contraire de ce que nous entendions montrer puisque l'imaginaire se reconnaît, semble-t-il, à cette même indifférence au temps, à son goût de la perfection, à son oubli des petites misères existentielles. Nous aimerions donc considérer notre visée au temps et dans l'utopie et dans l'imaginaire. Ce dernier, tout comme l'inconscient, dédaigne la linéarité, la rigueur et la succession des séquences, il puise dans des archétypes souvent archaïques. Tout ceci n'empêche pas qu'il se produit un travail considérable avec des condensations, déplacements, des latéralisations, des retours en force d'une thématique, que l'on y charrie, module, refaçonne des blocs de mots ou d'images. C'est tout ce travail souterrain que l'utopie refuse et qui lui paraît encore plus dangereux que la temporalité institutionnelle. Il nous semble donc peut pertinent d'inscrire l'utopie sur le registre de l'imaginaire.

En outre, les processus sont, en tous points, dissemblables. L'utopie opère du concept au réel ou à l'image. Elle croit avoir trouvé des solutions à des difficultés sociales, politiques, sexuelles, urbaines et elle cherche, avec beaucoup de logique, à leur donner forme et précision dans le concret.

L'imaginaire, tel que nous l'entendons, s'essaye à dire ou à mimer ou à restituer figuralemment ce qui se refuse au concept. Nos villes légendaires et réelles (Babylone, Jérusalem, Rome, Venise, New-York) se sont faites, avec le temps, dans un rêve de grandeur et de démesure qui prennent corps d'une façon énigmatique. Le mythe parfois mais jamais la théorisation ne précéda leur réalisation ou alors elle joua son rôle dans une histoire beaucoup plus large qui comportait bien d'autres dimensions.

Ce n'est pas, pour autant, discréditer l'utopie mais si elle a quelque rapport avec l'imaginaire, c'est hors des villes qu'elle nous intime de réaliser, peut-être dans "une pratique littéraire" - il a bien fallu écrire ces textes utopiques, en avancer la trame, dans une déchirure du silence et du sens, et à cette instance qui met entre parenthèses l'existence d'un référent nous accorderions, sans doute, une initiative figurale, imageante. Ou encore si l'on replace tel ou tel discours utopique dans l'effervescence d'une crise, il sera entendu comme un cri, il apparaîtra comme l'une des manifestations d'une époque qui se convulse, qui cherche avec peine à accoucher d'une certaine société.

Mais alors, le discours utopique cesse d'être considéré comme instaurateur, il devient, au contraire, un effet, un produit et il possède moins de positivité que les révoltes, repressions, rires et coups de mains cruels, saccages, cortèges. Même à un niveau verbal, son efficace est bien mince par rapport aux discours populaires des tribuns, aux mises en garde révolutionnaires ou par rapport à la Loi, à la sainte Loi, laquelle se soucie fort peu de décrire. Cette dernière ordonne, consacre, assermente, réquisitionne, décapite, sans cesse recommencée par le serment de tous, prise dans une inauguration incessante, elle s'oppose à la parole calme, délayée, étalée du discours utopique.

V

La ville peut être aussi assimilée à un immense test projectif (le sens du mot "rêve" s'affadit, prend un accent fâcheusement psychologique). Elle apparaît comme un support possible de nos fantasmes - et ceci en vertu de sa pauvreté ou de sa richesse. Si nous la considérons comme un bric à brac invraisemblable, comme une pâte urbaine molle et sans vigueur, comme une matière encombrée mais vide de sens, nous pouvons nous emparer de tel élément ou de tel autre, le majorer, le gauchir selon notre humeur et ainsi nous connaissons nos affects - si, du moins, une telle connaissance nous importe. Dans sa mobilité, dans la fugacité des événements qui la traversent, dans la variété indécise de ses visages, elle s'apparentera aux nuages auxquels nous prêtons aussi nos espoirs ou nos angoisses. La répétitivité (dont on se plaint habituellement) des blocs d'immeuble, des parkings, des pelouses rythmera une promenade un peu vacante et suscitera la rêverie puisqu'aucun détail véritablement digne d'intérêt, n'accrochera le regard. Seulement, il s'agit d'une expérience décevante, d'un retour à soi, à nos pensées, à nos soucis les plus habituels et cet imaginaire manque d'une matière à informer, d'un corps à corps avec une altérité qui nous découvrirait d'autres territoires de notre existence.

La richesse d'une ville (et sans doute, n'avons-nous plus affaire au même type de villes) peut tout aussi bien stimuler notre activité imageante. En principe, une telle ville devrait nous acheminer à un état de plénitude et de bonheur, combler nos sens, donc stopper en nous la tentation de décoller du spectacle perçu. Il n'en est pas exactement ainsi pour deux raisons. D'une part, nous sommes en présence de plusieurs sédimentations, de plusieurs lignes symboliques qui nous déséquilibreront. Nous ne tiendrons pas la gageure de nous maintenir dans l'antique ou même dans le baroque quand nous nous promènerons dans Rome. Et même aborderions nous une ville qui posséderait une certaine unité de style,

elle vibrera selon des accords multiples. En un mot, il se produit des décrochements, des failles, des ruptures de niveaux d'intention, et, d'une façon acrobatique, nous nous avancerons à la fois ici et ailleurs, nous devons marcher d'un pas agile sur des sols inégaux.

D'autre part, la gloire sensible d'une telle ville, loin de nous intimider ou après nous avoir intimidés, nous incitera à oser, nous fera honte de nous installer dans la platitude, nous assure que le monde est à rêver autant qu'à transformer ou à contempler, que le bonheur est dans l'hyperbole, la parabole, la fable , que ce qui fut permis à une ville et qui lui a si bien réussi, ne peut nous être refusé tout à fait.

Il est vite décevant de rencontrer inlassablement les images que l'on a projetées devant soi. On se lasse de rêver la ville dans ses inachèvements, dans ses soupirs , ou plutôt il faudrait matérialiser la rêverie, fut-elle active, en un travail. C'est la joie d'un CANALETTO qui, à travers rues exactes ou idéales (caprices) modèle et refaçonne Venise. Car il n'est pas exact de distinguer dans son oeuvre, des productions presque photographiques et des fictions fantasques. CANALETTO revient à sa ville natale, l'observe, la modifie par toutes sortes de déplacements, de substitutions, d'émissions, de métaphores - non seulement par jeu et parce que là réside le talent d'un peintre mais sans doute pour mieux connaître son terrain d'élection. A. CORBOZ, avec toute sa science du CANNAL, le montre tableau après tableau. L'omission : on restitue le bâtiment d'une façon fidèle "mais l'environnement réel " est supprimé et remplacé par un autre. Ainsi "les prisons" subissent deux fois ce traitement : les voici dans un parc in C. 374/P 227, hors de la ville ou du moins rejetées en périphérie dans DI. Et, en pareil cas, comme le suggère A. CORBOZ, cette idée ne lui serait-elle pas venue à l'occasion de quelque inondations(acqua alta) ? Encore CANALETTO "déplace les pièces du jeu urbain comme celle d'un jeu d'échec : certaines latéralement,

d'autres frontalement, d'autres obliquement". Quand il s'agit d'un décor extrêmement familier, il suffit d'une légère modification pour que celui-ci semble prendre une toute autre allure "ainsi les chevaux de St Marc placés sur des piédestaux devant la façade (C.451/P 221) et les mats sur le môle (C.453/P.223). Dans certaines oeuvres, il est plus difficile de statuer sur l'objet de la translation. Ainsi dans (C.455/P 238) le campanile s'est-il porté du côté de St Zaccaria ou faut-il penser que c'est la cour des Doges qui a été changée d'axe ? CANALETTO éloigne - parfois rapproche des éléments qui appartiennent à des villes différentes - éléments romains et vénitiens, éléments vénitiens et anglais : "les Dioscures juxtent un St Giacometto largement remanié, les prisons s'adossent à la pyramide de Cestius : St Giorgio Maggiore voisine avec le clocher de St Danstun-in-the-East" ou encore un bâtiment illustre se dédouble, se montre de face et de dos. Certes il n'est pas question de nier le jeu plastique : ces coupoles, ces obélisques, ces places de Venise il les perçoit et il les assemble comme des rectangles, des demi-sphères, des parallélépipèdes. Et le CANAL n'était sans doute pas dupe de ces signes dont il usait et qui disaient la "Venesité" de Venise : pontons, gondoles, toits à faible pente, quais avec escalier, barènes. Il est même possible qu'il ait réintroduit avec amusement ces églises, ces monuments si célèbres comme d'autres truffent leurs romans ou leurs films de citations, de références. Ces remarques, même si elles sont justes, ne remettent pas en cause le sens que nous accordons, après A. CORBOZ, à l'oeuvre du CANAL : perturber le rendu le plus immédiat des lieux et de Venise par ces variations, omissions, déplacements, renversements, substitutions, pour en intensifier l'existence et pour acquérir avec une ville la plus grande familiarité qui ne se résoudra jamais en désinvolture ou en habitude paresseuse, c'est-à-dire en ces deux défauts contraires qui menacent toute forme de tendresse.

Cette rêverie est celle d'un peintre et l'on risque d'en souligner le caractère exceptionnel. Gérard LABROT dans "La Revue d'Esthétique" de 1977 s'attache aux images de Rome illustres de 1550 à 1650. Il s'agit d'un matériel libre et divers composé de gravures, de dessins, de peintures, de plans. Leur nombre nous assure que la ville est, en l'occurrence, inspirante - pour avoir suscité tant d'hommages (et certains d'entre eux ont été exécutés par des hommes qui n'ont jamais vu Rome). Comme nous avons affaire à des oeuvres d'une qualité inégale, leur amateur ne sera pas retenu par le respect dû à l'oeuvre d'art et il a plus de chance de s'associer à l'entreprise. Bref, nous sommes bien en présence d'une rêverie commune, affectueuse, parfois délirante provoquée par une ville. Une révélation de l'homme par Rome et de Rome par qui l'illustre. Les copistes - dans leur prétendue exactitude - sont loin d'être les plus fidèles. En s'oubliant ils manquent la ville. "Rome possède en effet l'étrange pouvoir de révéler la véritable envergure de qui l'interroge, sa "philosophie" de Rome... les meilleurs dessins, et les peintures les plus convaincantes, ne se limitent jamais à la restitution inerte des apparences, mais proposent toujours un riche faisceau de valeurs imaginaires, héritées et paisiblement acceptées ou largement inédites". La plupart des illustreurs ne peuvent s'empêcher de magnifier les monuments qui leur tiennent à coeur, de leur donner encore plus de grandeur - en quoi ils éclairent et rejoignent notre mémoire ou notre pratique quotidienne. Ce mieux, ce "plus grand" ne sont pas d'abord des effets de l'art ou des truquages, mais des manifestations de gratitude, des actions de grâce". Les gravures de C.B. FALDA recourent à de savants jeux de perspective qui allongent sensiblement les nefs d'églises et donne à la Scala Regia de Bernin les dimensions de la légende. Les dessins de Lieven CRUYL soumettent palais ou églises à un isolement grossissant, inséparable d'un élargissement considérable des cheminements. Devant Santa Maria in Via Lata, la Via Del Corso s'enfle en un véritable largo qui permet d'admirer la façade avec un

recul qui n'existe pas, cependant que la Via Lata, sur le flanc droit de l'église, n'évoque en rien la rue étroite que nous connaissons". Peu importe que ces plans aient eu une fonction politique, et que d'une façon inavouée, ils nous disent ce qui est à voir, ce que vous devez voir et admirer. La Romanité, c'est encore une invention de Rome, l'imagerie devient l'affaire de tout homme qui perçoit et qui cerne le visible, et chacun de ces plans vous confère une dignité éminente que la pratique déambulatoire ou quotidienne vous refusait "n'êtes-vous pas le seul piéton de ces rues si vides et si accueillantes ? Le seul visiteur et habitant de ces églises et de ces palais toujours ouverts ? Vous pouvez jouer, ajuster son espace, infiniment rétrécissable ou dilatable, aux caprices de votre désir".

Nous apercevons après ces lignes de G. LABROT, à quel point il serait jpauvre de considérer la ville comme un immense test projectif. Ce serait la comparer à ces misérables villages dont on dispose les éléments et qui voudraient mesurer, l'intelligence, l'affectivité supposée de malades en puissance. Mais il ne faut pas pour autant se fier à sa propre sensibilité, à son génie des lieux. Nous rêvons toujours avec d'autres, tous ces autres que la ville a déjà fait rêver.

VI

La ville détruite entremêle d'une façon exemplaire, le réel et l'imaginaire, et nous réintroduit à un univers onirique. D'une part c'est un thème littéraire, une thématique permanente qui parle à la sensibilité populaire, une constante de la pensée philosophique, un élément de la tradition religieuse : la ville engloutie, la ville disparue dans une faille de la terre, réduite en cendres par le feu. D'autre part, il s'agit de faits historiques incontestable : dans l'Antiquité comme au Moyen-Age, comme

à l'âge moderne, les hommes se sont acharnés sur les villes, les ont démantelées, ont voulu en effacer les traces.

En présence de ce double constat, on peut jouer le rôle de la raison, éliminer ce qu'il y a d'étrange dans cette collusion ; on mettra en évidence des linéarités constantes qui concernent, les unes une tradition culturelle, les autres le cours positif de l'histoire et on montrera qu'elles entretiennent, entre elles, des relations externes, mécaniques. Si les hommes ont si souvent raconté la destruction des villes, c'est qu'ils en avaient eu l'expérience réelle, tout comme le Déluge redit à sa manière des crues, des inondations qui avaient désolé des régions entières. Puisque la ville constituait un domaine bâti précieux, élevé à grand labeur et à grands sacrifices, leur anéantissement devait frapper de stupeur les habitants qui en réchappaient. A quoi il faudrait ajouter une raison plus culturaliste. Puisque la fondation d'une ville constituait un acte risqué, un bouleversement dans l'ordre des choses qui pouvait passer pour une profanation, les hommes allaient naturellement considérer le phénomène comme une punition du ciel et il prenait des allures sacrales. Quant aux destructions, cruelles et assignables dans le temps, de villes, il était possible, semble-t-il, de les expliquer sans faire intervenir l'imaginaire. Ces villes étaient des capitales. Qui s'en emparait, imposait sa domination, qui les anéantissait, décapitait l'adversaire. Elles contenaient des trésors enfouis dans les palais, les temples, chez quelques grandes familles et leur mise à sac rapportait beaucoup plus que quelques razzias dans les campagnes. Il y avait la joie d'humilier la superbe de l'ennemi, de faire disparaître des cités qui avaient suscité leur envie et leur admiration. Enfin, dans ces villes, se matérialisaient les modes de vie, la culture religieuse, politique, la façon de distribuer l'espace du peuple adverse. En les abolissant on désorientait les ennemis survivants, ainsi mieux disposés à la servitude.

Il se trouve que nous ne pouvons maintenir cette séparation. L'entreprise de destruction des villes frappe l'imagination du lecteur-spectateur. Car elle est sans commune mesure avec que que l'entendement comprend, attend, peut ordonner. En un sens, elle est sublime, au sens kantien du terme. Ajoutons même que les cataclysmes de la nature ne présentent pas cet aspect systématique et délirant. Ce sont les faits dans leur hyperréalisme qui bouleversent l'ordre du vraisemblable. SENNACHERIB, roi d'Assyrie, va jusqu'à combler les canaux de la ville de Babel et il disperse dans le désert la terre arable. Geste dispendieux qui va au-delà de la consummation chère à BATAILLE ou KLOSSOVSKI. "Les conquérants du nouveau monde" conjuguent leurs efforts contre les villes précolombiennes et au bout de quatre vingt treize jours d'effort détruisent toute la ville de Ténochtitlan. Il y a dans cette fureur quelque chose de prométhéen et d'insensé. Faire advenir une cité, déchirer un silence par tant de bruit peut paraître extravagant aux yeux de qui perçoit ce qu'il y a d'improbable dans la création. Mais effacer le temps, abolir la durée la plus parlante qui soit, faire en sorte qu'un fragment important de l'histoire disparaisse de la surface de la terre, manifeste autant et peut-être plus, d'ubris de démesure. Une bonne partie de l'aventure humaine passe par ces mouvements alternés de création et de destruction, l'orgueil des uns annulant l'orgueil des autres. Michel RAGON rappelle qu'Angkor possédait en 1100, un million d'habitants, qu'elle surpassait Rome en superficie, qu'elle l'égalait en beauté et qu'en 1450, il ne restait plus qu'un temple. A peine avons-nous surmonté notre étonnement devant tant de rage à détruire, que nous sommes saisis d'admiration à considérer une autre obstination à recréer, comme si l'histoire ne pouvait émerger qu'en quelques points privilégiés et comme si le destin de l'humanité devait chaque fois, se jouer dans ces quelques lieux - on pensera à Jérusalem. On pourrait encore évoquer la cité de Troie si souvent reconstruite, qui fut d'abord une enceinte d'une centaine de mètres avant d'être détruite par un tremblement de terre,

puis destinée à exciter la convoitise des Grecs, pour enfin devenir la patrie d'Enée sous le nom d'Ilium et être entourée de la vénération des Romains.

L'histoire se plait à brouiller les cartes. Il est maintenant bien difficile de distinguer ce qui fût et ce que nous avons ajouté, par nos récits, à l'originel. Il n'est pas vraisemblable que les contemporains aient été mieux placés que nous pour saisir le phénomène. Il est, en effet, de la nature de la catastrophe d'effacer les frontières du réel et de l'imaginaire, de rendre difficile un récit cohérent, de s'éclater instantanément comme ces bombes qui fusent d'un peu partout, comme ces foyers qui se déclarent au moment inopiné et en des lieux imprévisibles. Dresde, Hiroshima, les retombées d'Hiroshima où en situer les contours, quels effets leur assigner ! Et, plus avant dans l'histoire, qui était Néron, chantait-il en contemplant l'incendie qu'il aurait allumé ? Perversion d'un artiste raté ou "bobards" répandus sur le compte d'un assez bon empereur ?

Nous avons renvoyé le "Réal" à l'imaginaire, la ville détruite à un cauchemar de ville détruite. Il nous faut maintenant ancrer cet imaginaire dans un support qui ne lui est pas indifférent : la ville. Ce fut d'ailleurs la positivité l'hyperréalité de la destruction des villes qui nous contraignait à refuser toute réduction positiviste. Nous allons par quelques remarques, tenter de montrer que l'essentiel de cette rêverie ne se situe pas ailleurs, par exemple du côté de quelques grandes formes archétypales ou de quelques grandes instances psychiques qui, de toute façon, auraient trouvé de quoi s'alimenter.

1) La rêverie de la ville détruite n'est pas pure rêverie, nous voulons signifier qu'elle n'est pas réservée à quelques esthètes, à quelques esprits vagabonds. Elle surgira, d'une façon inavouée, chez les planificateurs, chez les hommes d'action. Quand on prononce les termes de "Rénovation", de "Réhabilitation", sous couvert de conserver et de

moderniser, on organise souvent des formes de destruction d'autant plus efficaces qu'elles touchent les populations autant que les murs. Le barbare n'est pas toujours un homme du dehors. Dans la tendresse affichée, se mêle quelques fois le plaisir de froisser, d'anéantir.

2) Cette rêverie ne se réduit pas aux exigences propres à une matière, comme par exemple le feu, si bien analysé par Gaston BACHELARD. La ville a été affectée par bien d'autres maux, comme l'eau, l'inondation, le tremblement de terre, les éruptions volcaniques, les raz-de-marée, les bombardements, la peste, le typhus, le choléra. Certes, l'on peut très bien ordonner une description, analyse à partir de telle ou telle cause - et de l'imaginaire qu'elle comporte. (le feu, l'eau, la peste développent la peur d'une manière qui leur est propre). On peut aussi bien en vertu d'un parti-pris méthodologique, prendre comme support central la ville, elle-même, qui vient gauchir chacune de ces thématiques.

3) Nous le pouvons d'autant plus qu'une extrême fragilité et une sensibilité très vive caractérisent la ville. Sa fragilité puisqu'elle oublie de répartir les risques, puisqu'elle concentre en un espace limité ses trésors, ses habitants, ses notables, ses oeuvres d'art, ses monuments. Pendant longtemps, elle est apparue dépendante à l'égard des flux naturels, des récoltes, de navires qui n'arrivaient pas, d'un fleuve qui débordait ses limites habituelles. Elle semblait jouer avec le danger, s'établir dans des sites à la fois imprenables et exposés à toutes sortes de catastrophes. Que l'on ne parle pas d'une ère révolue ! puisque l'on songe à installer un certain nombre de centrales thermo-nucléaires, dans les alentours de la région parisienne - c'est-à-dire là où les besoins d'énergie se font sentir de la manière la plus pressente. Cette même concentration a favorisé les épidémies et il suffit de rappeler comment la peste décimait une ville du tiers, de la moitié de sa population.

Athènes évidemment et, beaucoup plus tard, Florence, Milan, Londres, Marseille. D'autres pestes, ayant une autre forme, sont maintenant possibles et la science fiction ne se fait pas faute d'imaginer en ce sens d'horribles scénarios.

4) Cette rêverie ne se réduit pas à une figure archétypale ou à un jeu de rêveries élémentaires parce que la ville s'inscrit dans un contexte culturel et symbolique variable. La combinaison n'aura pas la simplicité d'un couple qui mettrait en rapport la ville/et le feu ou l'eau - ou encore la ville/et un sentiment de culpabilité, un instinct de mort. La ville se pose par rapport à un dieu absent ou présent, par rapport à la nature, à un type de pouvoir, à un modèle de sociabilité, à une vision archéologique et téléologique. Ainsi les relations ambiguës de la ville et du désert, lieu de la Rédemption, de l'ascèse, de l'érémétisme, mais aussi des mauvais génies, des démons, d'une animalité sauvage, mais aussi du zéro d'existence. Quand la ville se confond à nouveau avec le désert, il s'agit d'une mutilation radicale. Sodome et Gomorrhe "les animaux du désert y feront leur gîte". Si l'on se préoccupe de l'incendie (comme du choléra, de la peste) qui ravage - ravagea certaines villes illustres, une rêverie (comme celle de BACHELARD ne suffira pas. On ne pourra se contenter d'une description phénoménologique de l'embrassement, de la combustion par purification et modification de la nature. Car la rumeur autour de l'incendie circule aussi vite que les flammes. Surgit la figure de l'incendiaire. Qui a allumé l'incendie ? Cette question inévitable renvoie à un jeu fantasmatique autour du pouvoir. Incendie de Rome, incendie de Moscou qui embarrasse Napoléon et dont on l'accuse pourtant. Nous retrouvons une circulation fantasmatique qui procède par les mêmes réseaux quand il s'est agi du choléra au 19e siècle (les puits empoisonnés - Casimir PERRIER) - la preuve étant ainsi donnée que l'élémentaire ne constitue pas la seule instance.

5) Cette rêverie s'organisait autour de la destruction de la ville et il faudrait la distinguer d'autres rêveries voisines mais différentes. Elle concerne un processus en train de s'effectuer. En quoi elle bénéficie d'une grande intensité et exige une participation très haute. Nous ne cessons de recommencer la catastrophe, la punition du ciel, l'effondrement du sol, d'être à la fois incendiaire et fuyard. Les ruines ne nous paraissent pas opérer de la même manière ; même s'il s'agit des traces d'une ville qui a succombé à un cataclysme. Nous sommes conscients d'advenir après l'épreuve et même si elles ont donné lieu à bien des méditations affligées, à des accès de mélancolie, elles s'inscrivent, selon nous, dans un climat de réconciliation. Elles ont eu le temps de se renaturer, de se replonger dans les flux cosmiques, de s'exposer bravement à la pluie, au soleil, d'acquérir une matérialité que les cités au présent ne possèdent pas. Au fond, elles nous signifieraient que la destinée des oeuvres humaines et celle du cosmos sont solidaires, qu'après une brève séparation, toutes choses s'avancent d'un rythme égal dans une aventure commune.

Il y aurait lieu de considérer d'autres lieux qui, en revanche, paraissent s'être retirés, de dépit ou par caprice ou d'une façon plus énigmatique, du cours du monde. Ces villes ont été davantage préservées, elles se tiennent à l'écart des territoires peuplés ou encore elles se branchent sur notre horizon culturel qui les soustrait, veut les soustraire au reste de l'histoire. A la limite nous aboutissons à un mythe comme celui de l'Atlantide, déjà énoncé par SOCRATE, repris par de nombreux romans, par les ouvrages de science-fiction de notre avant-guerre. L'homme ne se contente pas alors de songer qu'il existe des "contrées" (terme déjà connoté) plus élémentaires que les nôtres. Il se met à croire que la merveille des merveilles ce serait de rencontrer des villes fabuleuses parce que oubliées et préservées, qui ont commencé et cessé de vivre sans raison apparente. Ainsi la ville de Teotihuacan, avec ses allées processionnelles, ses pyramides sacrées, remplissait déjà les Aztèques

de perplexité. Quand il s'agit de Delos, de Memphis, de Delphes, nous avons quelque réticence à les réintégrer dans le cours du monde et dans la stupeur (au-delà de la mélancolie), nous les contemplons à la fois vacantes, vides, inutiles sous le soleil.

Il doit exister des degrés d'existence qui se situent à mi-chemin de la mort et d'une vie pleine. Un rêveur de ville devrait s'exercer à sentir et à mesurer et à vivre les différences de rythme. Il substituerait des durées locales, multiples à cette sorte d'histoire linéaire que nous idolâtrons. Certaines cités comme Bruges, Venise sont encore habitées et connaissent une existence animée. Cependant le promeneur y ressent comme une sorte de malaise. Il a le sentiment que ces villes ne sont pas exactement contemporaines des autres, que, malgré leur "dynamisme", elles sont comme tirées en arrière par le poids de leur passé, ou encore qu'elles ont connu, autrefois, leurs heures de gloire et qu'elles boudent un siècle où elles se confondent parmi tant d'autres villes. Moins chargées d'honneurs, il leur aurait été possible de vivre dans une demi-médiocrité, l'hommage qu'on leur rend ne saurait tenir lieu de l'éclat politique, économique, vital qui fut le leur. Il semble qu'une ville orgueilleuse comme Venise ait eu assez tôt conscience de ce dérapage ou de ce déclin. Les événements qui lui advenaient encore dans sa pleine maturité, elle les vivait, déjà, au fur et à mesure, sur le mode du déjà passé, sur le mode de la mélancolie. N'aurait-elle pas délégué à tel ou tel de ses enfants, à un peintre comme CANALETTO, le soin de parfaire ce qu'elle ne saurait, elle-même achever.

Villes qui ne cessent de se détruire encore devant nous dans la passion de leur catastrophe, ruines de villes devenues fragments de pierre d'un univers avec lequel elles se sont reconciliées, villes qui ont pris le large et se sont mises à l'abri de l'histoire en ne nous faisant plus parvenir d'informations, villes semi-éteintes ou qui se consomment

doucement dans l'exil. Cette variété de situation nous assure de la richesse d'un imaginaire de la destruction ou de la destructuration des cités.

S'il fallait choisir une ville qui illustre toutes ces remarques, ce n'est pas Rome ou Memphis ou New York ou Venise que nous choisirions mais Saint-Petersbourg. C'est bien elle qui semble assumer toutes les contradictions et toutes les bizarreries de la ville.

1° - Cette ville russe a été construite par un architecte français LEBLOND.

2° - Cet architecte ne se fie pas à son génie propre ou à ce que le terrain pouvait lui suggérer. Il a été le disciple de LE NOTRE, il s'inspire de l'art du jardinage, de l'étoilement des chemins de forêts royales, des carrés de parterres, de leur géométrie : des jardins et des parcs à une ville. C e n'est pas la pierre, l'amour et la considération de belles pierres mais le végétal qui servira de modèle à une ville.

3° - Bien vite on voudra qu'elle rivalise avec d'autres cités comme Venise ou Amsterdam, la Venise du Nord : les "nouveaux canaux" d'Amsterdam, comme si une ville d'importance devait être la réplique d'autres villes, comme si sa gloire ne tenait pas à une effraction brutale et originale dans l'Etre mais à sa capacité de rivaliser avec d'autres cités déjà existantes et à la possibilité de les dépasser. Un peu comme ces peintres stimulés non par la beauté d'un quelconque paysage mais qui sont pris à partie par des tableaux qui les rendent fous de rage et d'admiration.

4° - Cette ville sera construite, comme un défi presque absurde - là où les conditions naturelles étaient les plus défavorables, là où il semblait contre-indiqué même de faire pousser un village. Donc un défi au moins égal à celui de Venise et à celui de tant d'oeuvres de la culture. Ainsi, essentiellement, les marécages qui entourent l'île Emisserie étaient réputés pour leur pestilence.

5° - La ville - dit-on - oeuvre de paix, d'entente, de communion - mais d'abord la ville construite par la violence, au prix de l'exploitation et de l'esclavage. Pierre le Grand rassemblera, sans vergogne, prisonniers suédois et condamnés russes. Ils mourront vite de dysenterie, de froid et ils seront remplacés alors par d'autres prisonniers et d'autres condamnés.

6° - Les caprices du hasard et de l'artifice. Cette ville hollandaise dans ses prétentions originelles va devenir cosmopolite, connaîtra des styles différents et hétéroclites. Carlo ROSSI, RINALDI, de MONTFERRAND et même des architectes russes vont parfaire l'oeuvre de LE BLOND. Saint-Petersbourg assumera son destin de ville cosmopolite au niveau du langage, des moeurs de l'habillement, plus proche culturellement de Paris que de Moscou. Donc une relative indifférence à l'environnement, à ce que nous nommons, de nos jours, l'écosystème.

7° - Enfin une ville - et nous retrouvons peut être la part de la nature - se gauchit malgré ceux qui la gouvernent. Les hommes résistent à un régime absolutiste et à la rigueur de sa politique. La bourgeoisie préférera s'installer sur la rive gauche de la Neva réputée plus clémente et une seconde ville s'érigera qui fera échec à la "volonté planificatrice".

DEUXIEME PARTIE :

INTERSECTION VILLE/MUSIQUE

INTRODUCTION

Point de départ : la diffusion par la télévision française d'un film réalisé pour CBS par Warren Wallace intitulé New-York, New-York (1). Deux parties distinctes dans ce film, confiées à deux journalistes différents, tous deux newyorkais. La première accentue l'image tentaculaire de la métropole, insistant sur l'indifférence, l'anonymat, l'insécurité, le racisme, la seconde présente le citoyen finalement bien intégré à sa ville qui lui offre une vie culturelle d'une exceptionnelle richesse. Au-delà de ce manichéisme américain qui est sensé laisser le choix au spectateur, il est frappant de constater l'homogénéité des images de l'ensemble du film : la première, comme la seconde partie, agglomère des plans d'ensemble traditionnels de Manhattan, des vues classiques de Central Park, des déambulations parmi la foule, dans le métro, décrit les échangeurs d'autoroutes et les ponts, s'arrête sur quelques interviews purement illustratifs du commentaire.

Sans le son, aucun spectateur ne pourrait deviné que la première partie est un portrait en charge de New-York, et que la seconde présente une image de la séduction qu'elle exerce. Bien sûr, il y a le commentaire. Dans le plus pur style des journalistes TV américains, il énonce à la première personne les vérités premières ressenties par l'auteur du reportage. Dès lors, il n'y a plus d'ambiguïté sur le sens à donner aux mêmes images : le premier les lie en un noir tableau, le second les agglomère en en tirant l'âme de la ville. Pourtant, ce contraste exagéré d'un texte sur deux séries d'images voisines n'apparaît pas comme grotesque. Car dans les deux cas, il y a une trame logique qui assure la cohérence du commentaire et de la vue, c'est l'illustration sonore.

(1) Il s'agit ici d'un téléfilm sur la ville et non du film de Martin SCORSESE avec Robert de NIRO et Liza MINELLI qui porte le même titre.

La bande son de la première partie repose sur des musiques de la ville : jazz, pop, rock, qui ne sont pas extérieures aux images, parce qu'elles sont nées en son sein et surtout parce qu'elles habitent la ville. Les boutiques, les clubs, les transistors et les téléviseurs renvoient sans cesse ce même climat sonore. Le parti-pris de l'illustrateur sonore a donc été ici de choisir une musique "authentique" ou au moins crédible dans le rapport à l'espace des images : ce qu'on entend pendant le film est identique à ce qu'on entend sur les lieux mêmes. Rien de comparable au cours de la deuxième partie où la musique est montée à partir d'extraits de comédies musicales américaines, de Gershwin à Singin' in the rain. Là, impossible d'entendre une musique de la ville, mais beaucoup plus un commentaire. Non seulement la référence culturelle joue pleinement, mais même sur un auditeur ne connaissant pas particulièrement ce genre, une telle musique accompagnant ces images de la ville, impose une distance. Le fait même de suivre de plus près le rythme des images accentue celle-ci en diminuant le caractère brut du recueil d'informations sur le terrain.

Et plus encore que le texte du journaliste, un tel accompagnement musical révèle la ville comme spectacle, espace léger duquel on peut s'évader facilement, où les problèmes se relativisent. La ville devient le décor d'un jeu théâtral où l'agitation se transforme en chorégraphie, l'insécurité en aventure et la solitude en mélodrame. Ce passage de la ville en scène est étroitement lié à la nature de la musique additionnelle. Mais il y a autant d'artifice dans le choix de la première partie : en fait, un enregistrement sur les lieux de tournage ne retransmettrait que peu de musique par rapport au bruit des voitures et au bourdonnement général de la ville. Le choix des musiques de la ville apparaît donc bien comme adapté au ton défini pour le film, celui de la véracité crue, alors que le second préfère la déambulation plaisante.

A quel niveau de perception intervient donc l'illustration sonore ? Au delà de cette question se présente tout le problème de la compréhension et du sens de la musique. Ce qui est en cause dans l'exemple de New-York, New-York, c'est le fait que deux types de musiques accolés à des images sensiblement voisines installe le spectateur dans deux types de perception extrêmement éloignés, à défaut d'être radicalement opposés. Constatation : le statut de l'illustration sonore renvoie directement au statut du sens.

On peut penser que tout cela ne concerne que l'illustration sonore et le cinéma, donc ne s'applique qu'au domaine de la représentation, et laisse la ville en dehors de son propos. Si cela était vrai, le détour vaudrait déjà la peine par les informations qu'il présente sur les niveaux du sens et du non-verbal. Mais en fait, la ville est au coeur même de cette interrogation. Dans les deux cas présentés par le téléfilm, il n'y a pas placage d'une musique extérieure ou narrative mais utilisation d'images sonores de la ville elle-même, en comprenant dans ce terme non seulement les sons et bruits perçus dans la ville mais aussi l'ensemble des musiques créées à son propos ou dans son cadre. Il ne s'agit pas de faire une transposition directe entre différents types de musique qui correspondraient chacun à un aspect de la ville : rien de systématique dans tout cela. Entre musique et ville s'interposent le statut de la première et la marque éventuelle que la seconde imprime à l'autre. A partir de là la musique introduit au coeur même d'un rapport imaginaire à la ville, construite dans une globalité. Ce n'est pas tel ou tel aspect de la ville que met en avant une mise en scène musicale particulière, c'est toute la ville qui vient se condenser dans une vision particulière, sacrifie sa polyvocité pour investir complètement le regard imaginaire qui la transfigure pour un temps. Il n'y a guère de compromissions possibles ; la musique est un art de la globalité.

Si donc on examine les multiples statuts possibles d'une musique utilisée pour l'illustration sonore par exemple, on devrait atteindre divers statuts de la ville imaginaire et saisir comment une époque exprime, au sens propre,

les figures de ville qu'elle habite. Pourquoi choisir la musique comme axe d'analyse, plutôt que d'autres domaines ? D'abord pour étendre le champ d'investigation à d'autres arts que ceux du verbe. Il faut sortir du champ hégémonique du discours qui renvoie au discours qui renvoie au discours... De plus, de tous les arts non verbaux, la musique est, avec la danse, une image du temps qui occupe un espace, et à ce titre, se situe sur un mode analogique avec la ville qui, elle, occupe l'histoire avec de l'espace.

x

x x

Nous proposons ici deux approches différentes de l'intersection ville-musique, qui, si elles peuvent surprendre, témoignent du souci d'élaborer des méthodes adaptées au sujet. Peut-être, aura-t-on l'impression d'une insuffisance ou ne verra-t-on pas clairement l'ouverture concrète vers un débouché pratique. Si tel est le cas, il faut accepter ce travail comme le moment d'une recherche qui a droit à ses hésitations et à sa part gratuite, persuadée qu'elle ne s'arrête pas là mais que ce préambule augure bien de la multiplication des tentatives méthodologiques ouvertes sur les autres aspects du terrain abordé ici.

La première partie présente une analyse des relations ville-pop-music, envisagées selon quatre perspectives complémentaires : l'histoire, l'analyse du contenu verbal, l'analyse du contenu sonore et la diffusion. Il ne s'agit pas de mettre en place une nouvelle sémiologie du son mais d'en déceler la part urbaine, de mettre à jour les figures imaginaires courantes telles qu'elles s'enchaînent dans la ronde incessante de la ville musicale. Le regard se porte par priorité sur la pop-music, musique urbaine s'il en est, parce qu'en elle se rassemble la totalité des éléments constitutifs des modes sonores de l'habiter contemporain.

La seconde partie prend prétexte d'un itinéraire d'images particulier (d'une création musicale à sa diffusion et au recueil d'images chez certains auditeurs) pour saisir et évoquer l'ensemble des figures constituant la toile de fond de l'intersection ville-musique. Au fil de ce parcours se rencontrent tant les problèmes de méthode que des éléments forts de la trame imaginaire. C'est sans doute dans la poursuite de cette exploration que s'évacueront les scories nécessaires à toute recherche et dont le présent travail propose une première étape.

Premier temps :

VILLES ET POP-MUSIC

La musique et la ville sont toutes deux tramées des mêmes matériaux, l'espace et le temps. Elles agencent l'une et l'autre des éléments de structures qui appartiennent à ces deux aspects du Cosmos et, si elles ne privilégient pas les mêmes réseaux de forces et de formes, elles se rencontrent au coeur même de la combinatoire imaginaire, là où se fonde le mythe et où se ressourcent ses successives actualisations.

Entre la musique et la ville, l'analogie permet déjà de dresser des passerelles, mais l'étude de la trame imaginaire intermédiaire dévoile directement les homologies, agglomérats ou divergences qui marquent conjointement ces deux domaines de la production. Ainsi dans cette voie, et avec toute la prudence requise par la méthode, la connaissance de l'un des domaines renvoie à la connaissance de l'autre. C'est dans ce trajet que se situe le savoir impressionniste qui peut se mettre à jour ici, intervenant sur un domaine, la pop-music, qui, dans son histoire comme dans ses multiples expressions, naît de la ville au point de la faire être (1).

(1) Nous ne reviendrons pas ici sur une analyse technique des composants sociaux et musicaux de la pop-music, regroupés in : H.S. TORGUE : La pop-music, PUF, 1975. Par ailleurs, une première approche de ces thèmes a été menée in Musique en Jeu n° 24, octobre 1976. H.S. TORGUE : Hauts et Bas Quartiers de la Pop-Music.

Chapitre 1 :

CHRONOLOGIE

La ville nécessaire

La pop-music est apparue vers 1965 à la croisée de deux courants, le rock et le folk, qui ont tous deux suivi parallèlement une évolution continue du rural à l'urbain.

Dès sa naissance, la pop-music pressent la ville nécessaire : HAMBOURG, LIVERPOOL, LONDRES, NEW-YORK ... cristallisent les rencontres et les tentatives qui président à son éclosion. Elle ne peut pas sortir ailleurs que dans la ville, dans une ville du Nord, industrielle, portuaire, parce que toute l'histoire de ses courants fondateurs impose ce rendez-vous.

A l'origine du rock, la musique noire américaine, Blues et Jazz, rencontre de deux cultures, affrontements/asservissements sociaux, rythmes primitifs et cuivres européens, dissonances et harmonies. Du Negro-spiritual des champs de coton aux saxophones des clubs des grandes villes du Nord, se déroulent le chaotique processus de l'urbanisation/prolétarianisation et la puissante élaboration du jazz, cri

et langage à la fois. La rythmique primitive, liée aux traditions tribales va devenir le tempo de la grande ville industrielle, espace exotique pour elle, dans lequel les cultures se chevauchent et se reconnaissent dans cette pulsion des origines, direct rappel de l'organisme vivant. Le trajet ne s'est pas fait sans heurt, car la route est longue de la Nouvelle-Orléans à Chicago et de Chicago à New-York. Le jazz est aussi une musique raciale, parfois même de ghetto, qui ne cesse de hurler sa couleur, même quand l'internationalisation de ses interprètes ou de sa diffusion l'éloigne de ses origines. Son chemin le conduit à devenir une des voix majeures de la ville, en parcourant chaque rue à laquelle il consacre un blues, en visitant dans le détail ses quartiers de prédilection et en demandant à certaines villes de donner leur nom à ses styles.

De plus en plus diversifié géographiquement et qualitativement, le jazz engendre un courant fort dans les années cinquante : le rythm' and blues. Progressivement, ce dernier va s'étendre sous la forme du rock and roll, à certaines couches jeunes américaines blanches et noires comme le mode d'expression privilégié. Ce processus de commercialisation est aussi un processus de réduction musicale : du rythm and blues, le rock and roll ne garde que l'ossature, perd l'expressivité pour la seule puissance et ne retient plus les nuances. Dans cette extension la négritude s'estompe comme référent obligatoire au profit d'une pulsion systématique qui fonde le rock and roll

comme le cri le plus adéquat du monde urbain industrialisé de l'occident. Dans cette évolution, la ville ne s'impose pas seulement comme cadre et décor de la musique, mais surtout comme principe, essence du fait sonore. Quelque soit l'endroit où on le joue, le rock and roll est une clameur de la ville, tant il est vrai qu'il propose la rencontre entre une pulsation primitive - ou primaire selon le cas - avec un espace polymorphe complexe et bigarré culturellement.

Les formes du rock and roll ne varient guère ; l'enchaînement des accords restent quasi constant; ses thèmes abondent en clichés et stéréotypes de toutes sortes, l'instrumentation est assez pauvre, mais malgré (ou à cause de) cela, il peut être l'objet d'une reconnaissance immédiate et d'une identification massive. Tout le rock se résume en quelques mesures, qui sont le manifeste d'une génération. Dans son énergie brute et grâce à une diffusion commerciale internationale il devient le porteur des constats et refus de la jeunesse. Mais avant la lucidité et la conscience, il est surtout un gigantesque acte d'affirmation de l'entrée en scène des jeunes comme entité sociale spécifique. Et le constat de cette existence introduit la ville comme dimension essentielle de l'identité jeune.

Une figure de jeune devient pour un temps l'image dominante , le blouson noir, qui, avec ou sans moto mais en bande, couvre la ville d'un réseau de menaces. Cette image, souvent excessive, va marquer le

rock and roll comme musique subversive, échappant aux cadres traditionnels du spectacle et présentant un danger nocturne pour l'ensemble de la société. Dès l'origine et devant la propagation rapide du phénomène, la canalisation passe parfois par la répression : interdiction de concerts et festivals ou intervention directe de la police. Ainsi, les rockers permettent-ils à tous les autres jeunes de participer aussi à une certaine violence par identité musicale. L'écoute du rock and roll est déjà un acte d'opposition. Les couches sociales qui participent le plus délibérément à ce mouvement sont les couches populaires ou défavorisées. Les musiciens viennent des banlieues, des usines ou de la rue. Et devant l'étendue du genre, des nuances vont s'établir dans l'échelle de l'agressivité pour que chacun puisse s'y reconnaître, y compris d'autres catégories sociales. Mais la dimension de violence demeure constante. Il ne s'agit d'ailleurs pas encore d'une violence orientée dans un sens revendicatif; mais plutôt du spectacle de la violence qui consume l'énergie en une cause sans projet. Dès les débuts du rock, le présent s'affirme comme structure de temps dominante; la musique n'a pas de lendemain et jusqu'à ses composantes de style, elle rappelle sa permanence comme état et non comme histoire..

Dans ses textes, le rock and roll est extrêmement réduit à des stéréotypes de la culture de masse (amour, solitude, états d'âme...) à de rares exceptions près qui annoncent le constat social que fera par la suite la pop-music. Ainsi, au début des années soixante, le monde

urbain populaire possède un instrument d'expression qui privilégie l'énergie musicale brute, qui, violent sur scène, fait croire qu'il peut l'être aussi dans la rue et qui suscite autant de suspicion policière que d'intérêt commercial. Il faut alors que le rock rencontre le folk, pour enrichir son langage, partager son énergie et par là, donner naissance à la pop-music.

Le folk, second courant de formation de la pop-music, procède aussi du trajet entre le rural et l'urbain, mais sur un tout autre mode que le rock. Le mot lui-même vient du passage au singulier du terme "Folks" qui signifie gens, personnes, monde, envisagés sous l'angle de la banalité. Le folk rassemble des rituels de la tradition blanche américaine ou britannique qui trouvent leurs assises dans le monde rural. La musique, essentiellement chantée et dansée, s'organise directement sur les cycles des saisons et ponctue la vie agricole. En plus de ce rôle de calendrier rural, elle rythme aussi la vie quotidienne, ses grandes heures et ses heures répétitives. Le folk assure la chronique sociale aussi bien en perpétuant la mémoire des gens ou événements extraordinaires qu'en reflétant et transmettant la vie ordinaire. Dans tous les cas, les cycles de temporalité qu'il agence, terrestre, individuel ou social, ne rentrent pas en conflit mais marquent d'un mouvement métronomique sans rupture et sans perturbation les rythmes de la vie. En traversant l'Atlantique, les immigrants ont aussi amené leurs couplets et progressivement ceux-ci s'enrichissent et se modèlent à l'échelle du Nouveau Monde.

Au fil de l'évolution du monde rural, des tâches et techniques agricoles, de l'urbanisation croissante, le rôle de la tradition musicale folk va se modifier pour passer de l'état de répéteur à l'état d'éclaireur des consciences. De moins en moins le folk singer se contente des chansons liées aux cycles traditionnels et préfère une chronique sociale référée directement à l'actualité qu'il colporte de ville en bourg, dans une errance solitaire. Dans l'un et l'autre cas, il intervient comme moraliste jusqu'à redoubler parfois le prêcheur ; mais alors que le lieu de son jugement demeure la distance entre les principes moraux et l'individu, de plus en plus, ses thèmes renverront à une mise en perspective des acteurs sociaux liés à des catégories au fur et à mesure que sa chronique deviendra de plus en plus critique. Chronique de l'existence et critique sociale s'alternent, se dominant, selon les chanteurs, les auditoires, les faits et les pays.

Actualité et tradition; le couple est posé comme conflictuel. Par lui, des temporalités différenciées s'affrontent : les cycles, vécus comme " naturels " révèlent leur relativité; l'action sur le temps semble possible; espace et utopie se mesurent. Le chanteur, le conteur, devient témoin, prend parti, dénonce. Et dans cette brèche, vient s'immiscer la ville. Non plus seulement sous la forme du vieux mythe de la Babylone tentatrice et destructrice, telle que la résume souvent le chant campagnard, mais comme l'organisme social de

la nécessité. Sans aller jusqu'à l'assimilation entre social et urbain, la rencontre s'amorce. Quand elle n'était que le cadre de conflits plus violents qu'ailleurs, la ville devient le sujet lui-même, la matière même d'une chanson où de nouveaux cycles s'amorcent, pointillés, esquissés mais que l'on sent déjà forts même si leur apparition se fait presque toujours sur le mode de la peur et de l'avertissement.

Bientôt, la protest-song chanson contestataire, mène campagne contre toutes les formes d'oppression de la civilisation industrielle et urbaine. Au début des années soixante, cette expression du refus va rencontrer une audience/commercialisation de plus en plus large, notamment auprès de la jeunesse étudiante américaine. La forme musicale demeure ancrée dans la tradition folk : une mélodie simple, facile à mémoriser, sur laquelle s'égrennent des couplets qui peuvent évoluer au fil des interprétations. La guitare acoustique (par opposition à la guitare électrique, électro-acoustique) sert souvent d'unique accompagnement, parfois ponctuée par l'harmonica qui dialogue avec le chant. Si la musique joue pleinement son rôle d'accrochage, c'est le texte qui retient l'intérêt et est jugé comme l'essentiel. Par rapport au rock and roll, il y a donc une opposition diagonale, puisque le rock privilégie la pulsation musicale et se contente d'un texte fait de clichés. D'autre part, leurs groupes de références respectifs.

s'ils ne s'affrontent pas et auront tendance à se mélanger par la suite, sont éloignés l'un de l'autre sur le plan de l'origine sociale et donc par rapport à la maîtrise d'une expression culturelle. Le folk est populaire de tradition, mais devenu critique, il filtre ses auditeurs auxquels il demande attention. Le rock est au-delà ou en deça du sens, puisque son constat ne passe pas par un jugement sur le monde mais par une affirmation brute, beaucoup plus immédiate mais en même temps souvent simpliste.

Vers 1964 - 1965, le rock et le folk vont se rencontrer physiquement, esthétiquement et socialement, posant l'acte de naissance de la pop-music. A cette époque l'un et l'autre ont chacun des canevases d'expression quelque peu stéréotypés et l'on sent l'essoufflement de tout genre au bout de quelques années. Les groupes dispersés de la jeunesse ressentent confusément une certaine homogénéité de statut, bientôt exploitée sur un marché spécifique. Le rock apporte sa puissance énergétique musicale et le folk l'acidité de son regard critique : l'un et l'autre s'interpénètrent, permettant une vaste prise de parole reposant sur une ossature musicale à la mesure de l'univers urbain.

X

X

X

Si la rencontre du folk et du rock engendre la pop-music comme courant autonome, il faut noter que ces deux genres se poursuivront chacun de leur côté sous leur forme d'origine. En les dépassant en créativité et en ampleur, la pop-music ne les étouffera pas en tant que tels, puisque bien au contraire, en 1972, à partir de son propre essoufflement, c'est elle qui se fera relayer par une reprise du rock and roll de ses propres origines. Vers 1965, il s'agit néanmoins d'une mise sous le boisseau en faveur de cette rencontre. C'est un phénomène constant de l'évolution des arts que la survivance intégrale d'un courant dans sa forme primitive lorsqu'il a suscité à lui-même son propre dépassement dans une autre forme. La mémoire esthétique est ainsi faite qu'elle conserve dans le présent, même à l'obscurité, les étapes de la génèse des formes, se gardant par là-même la faculté de les réactualiser.

A partir de cet échange entre le rock, halètement de la ville, et le folk, regard et parole sur elle, la pop-music, définitivement marquée du sceau de l'urbain va entreprendre un itinéraire très particulier dans le monde musical. S'appuyant sur des formes originales simples et aisément repérables, principalement au niveau rythmique, qui lui servent de dénominateur commun, elle multiplie ses branches, explore tous les autres espaces musicaux, intègre chacun dans ses propres schémas, entreprend une vaste appropriation du monde sonore occidental, mais aussi asiatique et africain. Cette dérive pop à

la fois géographique et historique dans des courants aussi éloignés d'elle que la musique classique ou romantique européenne ou dans des domaines exotiques dans leur proximité comme le jazz ou la musique contemporaine se fait dans une soif absolue de découverte, d'intégration, de possession ; comme si une frustration de plusieurs siècles prenait fin en permettant l'accès par cette porte au monde réservé jusqu'alors à l'élite savante. Toute la gamme des modes de pénétration ont été pratiqués alors, de la parodie au plagiat en passant par la citation, le recopiage, la traduction, la juxtaposition simultanée. Prudents et barbares se côtoient dans cette quête d'un univers sonore qui ne veut rien laisser en dehors de lui sans essayer la rencontre. La règle du jeu est cependant claire : il s'agit bien d'une intégration d'éléments extérieurs à la musique pop, sans que celle-ci ne se remette elle-même en question.

Cette exploration panoramique s'articule autour de plusieurs courants qui développent des espaces différenciés. Deux axes permettent de mieux saisir cette répartition : l'un décrit le champ ouvert par rapport à la référence musicale de base et l'autre situe les divers lieux d'origine de la pop-music.

Le premier concerne donc l'espace musical. La majeure partie de la musique occidentale, savante ou populaire, peut s'approcher comme trajet entre l'affirmation d'une note fondamentale, permanence du morceau, autour de laquelle tout gravite et au terme de laquelle tout se fond, et d'autre part les dérives et variations que les diverses

pratiques musicales autorisent autour d'elle. Par exemple, la musique classique produit un concerto en ré et guide étroitement les éloignements possibles de cette tonique vers des notes-relais (dominante, tierce ou sous-dominante) en indiquant les types de cadences possibles de l'une à l'autre. On pourrait dire ici que le style musical consiste en un ensemble de règles définissant ce trajet permanence-variations, tant au niveau de l'harmonie/mélodie qu'au niveau du rythme (éloignement par rapport au temps premier). Le jazz a privilégié l'exploration de ce trajet et l'extension de son importance jusqu'à aboutir dans le free-jazz à ne plus exprimer la référence ni les notes-relais mais à se situer seulement dans l'intermédiaire. Une certaine musique contemporaine multiplie au contraire les notes de base qui, de par cette relativité, déconcertent en n'établissant plus que leur fragilité comme fondement. Et ces quelques remarques peuvent s'étendre de manière analogue sur le plan rythmique, et aussi sur le plan de l'acoustique instrumentale.

Dans cette perspective, le rock se présente comme un codage extrêmement rigoureux du trajet base-variations. Sur une pulsation constante, l'enchaînement des accords est rivé une fois pour toutes et décrit sans cesse le même cycle de retour à la tonique. Ce sont d'ailleurs la certitude de ce bouclage et l'homologie d'un morceau à un autre qui ont sans doute permis le mieux d'asseoir une identité et une reconnaissance aisée et largement répandue.

Le folk, quant à lui, dans ses formes les plus anciennes, limite ses écarts de la tonique à quelques autres notes qui apparaissent plus comme des faire-valoir de celle-ci que comme de véritables éloignements. Dans l'expression anglo-américaine, ses mélodies ont acquis un espace plus large et une respiration moins contrainte ; elles gardent néanmoins toujours la mémoire de ce rappel obligatoire de l'existence d'une note de base, qui pourrait aussi s'appeler le destin, la condition ou la loi. Car, sur un mode analogique, une telle configuration musicale repose sur une structure d'ordre, extensible dans le champ imaginaire à d'autres expressions. L'unité de l'univers mental et social décrit est contenue toute entière dans cette structure ; et le destinataire du message ne devient que le lieu d'inscription de l'ordre et non plus le lieu de synthèse ou d'appropriation personnelle du propos. Il va de soi que ces réflexions doivent être largement modulées sur des conditions sociales précises ; mais si l'on veut ne pas assimiler structure d'ordre et pouvoir, il y a là une certaine constance de l'affirmation musicale.

La musique nous fait entendre l'intérieur de notre esprit, coeur de la socio-biologie, dans le double mouvement d'un filtrage d'éléments extérieurs que l'on reconnaît pour siens et d'une participation polymorphe (du praticien à l'auditeur) constitutive de l'acte musical.

Lorsqu'ils se rencontrent pour faire être la pop-music, le rock et le folk sont arrivés au terme de la structure d'ordre ; au

moment où elle ne révèle plus qu'elle-même, que ce soit l'ordre de l'énergie ou l'anti-ordre de la contestation. En s'interpénétrant, ils vont faire éclater ces deux cadres pour partir en quête de nouvelles structures. C'est au cours de cette recherche que se situent l'exploration d'autres espaces musicaux et les tentatives d'annexion de domaines étrangers.

Cette période, de 1965 à 1972 environ, est extrêmement féconde de ce point de vue, à la fois par la grande richesse des matériaux visités et par l'esprit qui présidait à ces échanges. Affirmation forte d'une identité et recherche d'espaces multiples allaient de pair. Et ce double aspect du même propos est directement référé à l'urbain et à la ville.

Le deuxième axe d'explication possible de ce panoramique est en effet l'inscription spatiale de la musique. De la petite bourgade rurale à la métropole américaine, toutes les formes d'agglomérations sont concernées, mais paradoxalement, cette répartition géographique ne recoupe pas exhaustivement une répartition musicologique qui irait de la musique country au hard-rock. Car la pop-music, jusque dans ses formes les plus proches d'une tradition campagnarde, n'étage pas son espace de référence, mais l'impose comme nécessité : elle est urbaine ou elle n'est pas. Ainsi, elle ne rencontre pas la ville comme problème, au sens où la littérature s'y trouve confrontée (1), mais, imbibée d'elle,

(1) Cf. Alain PESSIN, Henry SKOFF-TORGUE : Villes imaginaires, Le Champ Urbain, Paris, 1980. pp. 127 à 179.

elle ne s'en émerge pas et la plupart du temps, n'a même pas recours à un discours sur elle tout en la parlant cependant au plus juste.

C'est l'époque où social et urbain n'ont jamais été aussi proches dans les idéologies. L'opinion sur le système socio-économique, est aussi opinion sur le cadre de vie ; utopies politiques et urbanistiques s'entremêlent et la révolution urbaine devient bientôt la forme la plus contemporaine de révolution. En affirmant la nature urbaine de sa condition, la pop-music développe également les diverses attitudes possibles face à et dans la société : résignations, intégrations, fuites ou révoltes. La multiplicité des formes musicales accompagne la multiplicité des comportements confrontés à la question sociale. Moment du paradoxe, de la transition et de l'ambiguïté : issue totalement de la société de consommation, propagée par elle, et consciente de cet assujettissement, la pop-music se pose comme marge, écart, différence. L'efficace politique atteint son point d'ultime avancée dans le monde occidental et la musique fait largement partie intégrante du mouvement. En donnant un texte à son énergie et en s'adressant à une masse de jeunes de plus en plus politisés, elle jouera souvent le rôle d'appel à la révolte sans pour autant devenir l'hymne d'une ligne de conduite précise. Pour certains groupes, elle épuise d'ailleurs le message contestataire qui n'existe que dans l'acte musical ; pour d'autres, elle est occasion de prise de conscience et véhicule d'idéologie.

Sur le plan de la violence, il faut constater que les groupes qui portent le plus haut la vocifération et le désir de tout

détruire sont aussi ceux des grandes villes de la côte Est des Etats-Unis. Leurs cris dénoncent précisément leur environnement quotidien et les asphyxies de la mégalopolis pour clamer l'oppression sociale et la dérision de ce monde.

✕

✕

✕

Dans les années soixante-dix, la pop music va progressivement quitter l'avant-scène de la critique sociale pour se consacrer à sa propre esthétique. Ce repliement sur soi suit de près la perte d'acuité du discours politique comme formulation obligatoire de l'existence. Le dénominateur commun s'estompe et laisse place à un morcellement de luttes éparpillées, que la pop-music ne connaîtra que comme invitée temporaire et non plus comme héraut. La simultanéité d'une prise de parole totale et d'une musique en pleine recherche d'elle-même a sans doute enrichi l'une et l'autre en les reliant juste assez pour que leurs évolutions demeurent parallèles même après la phase de rencontre et de nourriture mutuelle.

Lorsque la revendication, fatiguée de vouloir tout changer, sélectionne et démultiplie ses terrains, introduit des catégories, des champs secondaires, s'installe dans le long terme ou dans le papillonnage d'une lutte à l'autre, la pop-music est renvoyée à elle-même. Et l'on pourrait croire que, délivrée en quelque sorte du regard critique sur le monde, elle va pouvoir poursuivre sa quête musicale de manière plus approfondie. Certes, l'évolution se poursuit, les courants se succèdent, assurant le renouvellement du marché par leur obsolescence, mais la découverte n'est plus de mise, ni les rencontres avec d'autres musiques ou d'autres traditions comme au cours du panorama. Tout se passe comme si l'exubérance de cette précédente période et les apports qui en avaient résulté devaient être digérés maintenant, avec une certaine lenteur. La pop-music aborde alors sa phase de structuration, clive ses courants, particularise ses genres, cloisonne ses musiciens, affine son auditoire qui, de contestataire, deviendra mélomane. Toujours liée à l'affirmation d'une identité, la musique permettra la consommation de celle-ci sans la part subversive : la distinction sans la coupure.

Dans l'évolution de n'importe quel art, il est possible de déceler plus ou moins clairement les phases de prégnance sociale et les phases d'élaboration d'une esthétique autonome. Sans que leur ordre soit fixe, souvent le moment esthétique suit l'exubérance et les excès liés à une période de découverte, surtout lorsque celle-ci

déborde le seul champ artistique. Vient alors le moment de la réflexion, de la digestion, du raffinement du langage, de l'élaboration de formes seulement pressenties auparavant, en même temps qu'une perte considérable d'implication directe sur le social. Cette seconde phase est aussi phase de la séparation. Plus que beaucoup d'autres formes esthétiques, la pop-music a vécu une imprégnation sociale très forte qu'accompagnait une quête musicale tous azimuts; la décroissance d'acuité immédiate s'est faite plus lentement mais de manière constante, tandis qu'en se particularisant en divers courants, la pop-music se donnait également un terme comme actualité.

Au cours des années soixante-dix, les grands groupes se sont séparés ou épuisés, le langage s'est sophistiqué au point de nécessiter une initiation, tandis qu'à l'opposé, le rock and roll revient sur la scène internationale, dans sa forme brute, mêmes chanteurs, mêmes succès, comme si le monde pop voulait regagner ses propres origines, éduquer ses nouvelles générations ou encore manifester l'obscur désir d'un recommencement. Les disquaires ouvrent des rayons pop-music de plus en plus spécialisés et en gagnant le cercle fermé de l'art séparé, la musique pop se préoccupe davantage de ses propres langages que d'élever la voix. Puis, progressivement, apparaissent des éléments de renouveau, des traces d'énergie brute, mal équilibrée qui se moquent des raffinements de la pop-music et préfèrent l'affirmation violente de la puissance. Le cercle se referme; la pop-music s'estompe devant les punks puis devant d'autres formes (new-wave, reggae) qui annoncent

peut-être une phase nouvelle où la musique et le social seront de nouveau corps à corps.

Ce relatif éloignement d'une prise de parole à l'avant-scène qui déborde d'ailleurs largement la musique, ne relègue pas la ville au rang des objets morts d'une ancienne inspiration. Si le social et l'urbain étaient apparus souvent superposés, la perte du référent politique comme ultime instance ne s'accompagne pas d'une décroissance de la part urbaine des préoccupations. Au contraire, même ; libérée de l'analogie pesante avec le système social tout entier, la ville peut à nouveau retrouver ses nuances, développer d'autres modes du rapport imaginaire. Elle apparaît alors beaucoup plus authentique dans cette déambulation multiple, vécue positivement ou négativement peu importe, que sous les précédents traits caricaturaux de l'urbain. L'idéologie parle de l'urbain, l'imaginaire de la ville ; et sans opposer radicalement ces quatre éléments, ni les enfermer à l'étroit dans les deux périodes évoquées plus haut, ils alternent leur influence de manière généralement croisée.

Le fait que la ville perdure dans les préoccupations et les thèmes au-delà du discours témoigne du jumelage de structures entre elle et cette musique. Plusieurs configurations coexistent : la ville comme cadre naturel pour aménager sa survie, seul espoir désormais après la désillusion, la ville comme négatif premier auquel s'oppose une campagne idéalisée à laquelle il faudrait retourner, la ville comme nécessité non choisie de l'ennui quotidien, ou encore

la ville tentaculaire qui digère lentement ses cellules humaines...
Ces diverses attitudes se sédimentent progressivement dans l'espace,
établissent des réseaux, des échanges et des frontières et s'autono-
misent par l'appropriation d'espaces singuliers, sur lesquels s'ouvre
maintenant l'analyse de contenu.

Chapitre 2 :

LES TEXTES

La ville-nature

Si l'affirmation de la nature urbaine de la pop-music se fonde avant tout sur l'expression musicale elle-même, la ville est souvent présente au coeur des textes. Pour conforter notre dossier, un itinéraire à travers quelques images verbales va permettre de préciser selon quels schèmes et sous quels auspices la ville est convoquée dans l'imaginaire pop lorsqu'elle apparaît en tant que telle. Le guide de ce parcours en forme de dérive est donné par les fluctuations du thème de la ville au cours de l'évolution de la pop-music selon les divers styles, mais plutôt que de reprendre une nouvelle présentation chronologique, on peut adopter un récit plus unitaire qui trahira moins les diverses qualités de la ville .

"Panneaux dans la rue
 Qui t'indiquent ou aller
 Posés quelque part uniquement pour remplir leur rôle.
 Nulle part il n'est de chaleur à trouver
 Parmi ceux qui ont peur de quitter le sol.
 Ville pluvieuse et grise reconnaissable à son bruit.
 Par endroits, des petits visages détachés,
 Autour des jardins publics, entassés sous les orages.
 Quelques-uns rient, d'autres ne sont que des formes sans ombre.
 Spectacles du trottoir et limousines noires
 Quelques-uns sont vivants, d'autres restent seuls. " (1)

(1) Roger Mac GUINN (the Byrds) : Eight Miles High.
 Traduction de Jean-Michel VARENNE in Les poètes du Rock, Seghers,
 1975.
 Sauf exception, ce sont ses traductions qui sont retenues ici.

L'environnement immédiat sert de décor , le cadre de la ville se confond avec celui de la banalité, du quotidien. Au détour de chaque geste, dans chaque activité, la ville vient se loger comme dans une niche naturelle. Elle est l'univers de chaque jour et même monstrueuse, fait partie de l'habitude. Pas de décision dans ce constat, mais le rappel de l'impérieuse nécessité urbaine d'un mode de société. Sans doute, s'agit-il alors beaucoup plus de l'urbain puisque la partie vaut pour le tout et que sur les traces du pop-art ou des hyperréalistes, l'auteur pop évoque la totalité de la ville par quelques signes épars. Une allusion suffit à la saisie du décor.

Ce processus de réduction de la ville est ambigu, puisqu'il renvoie à la fois à un assèchement de la réalité complexe aussi bien qu'à la matière première du poète qui préfère le détail à la synthèse abstraite. Mais par bien des aspects, le détail peut devenir plus abstrait que la totalité. Fascinant pouvoir du signe qui exhaustive le réel - du moins le laisse-t-il croire - au point que l'évocation d'un trait parle pour le dessin tout entier. Même si les images sont voisines des stéréotypes et relativement pauvres, leur efficacité devient grande dans la modification qu'elles imposent au regard. L'hyper-réalisme est au-delà du réel.

" On m'a dit que certains d'entre vous ont des familles
 Qui vivent dans des cages immenses et froides,
 Et que d'autres restent là et tombent en poussière (2) "

(2) Jimi HENDRIX : Up from the skies.

La chronique de la réalité se pigmente des traits de ville. Sans cesse, se déroule le chemin entre le fantastique et le quotidien, car même au ras du réel la pop-music flirte avec l'onirique pur. Ainsi dans les deux exemples précédents, le poète est ailleurs, dans un autre monde, celui de la lucidité et du fantasme réunis.

" Des gens hurlant volent si vite
 Dans leurs voitures de métal luisant,
 A travers les forêts d'acier et de verre " (3)

Ainsi la ville se livre plus comme trajet, intermédiaire, que comme état. Un décalage introduit les éléments concrets à une nouvelle dimension, sur le mode du dessin animé qui va au-delà du possible physique. Lorsque la description se veut réelle, elle choisit des situations de mélange, où l'insolite est à fleur de rue :

" Penny Lane erre dans mes oreilles et dans mes yeux,
 Là-bas sous le ciel bleu des faubourgs,
 Me voici de retour.
 /.../
 Il y a un barbier et l'on peut voir les photographies
 de toutes les têtes qu'il a eu le plaisir de connaître.
 /.../
 Au coin de la rue, il y a un banquier et son automobile, (....)
 il ne porte jamais d'imper sous la pluie battante- c'est
 bizarre
 /.../
 il y a un pompier et son tablier,
 et dans sa poche, il y a un portrait de la reine.
 /.../
 Derrière le refuge, au milieu du carrefour,
 une jolie infirmière vend des coquelicots de papier sur un
 plateau(4).

(3) The ROLLING STONES : Citadel.

(4) The BEATLES : Penny Lane. Cf. Alan ALDRIDGE : Les BEATLES, livre-show des chansons illustrées. Albin-Michel (2 vol.), 1969, 1971.

La nostalgie guide l'évocation de ce carrefour d'autobus de Liverpool, et c'est sur un mode paisible que s'enchevêtrent les images. Le solitaire amoureux des villes n'est pas loin. Mais il est rare. Les caractères musicaux de la pop-music permettent rarement ce mode, plus enclins à véhiculer une imagination fantastique ou des visions apocalyptiques.

A la distance poétique des Beatles, fait pendant le fiel de Bob DYLAN lorsqu'il décrit lui aussi un coin de ville vu du passage de la Désolation :

"Ils vendent des cartes postales de la guillotine
 Ils peignent les passeports en noir
 L'institut de beauté est plein de marins
 Le cirque est en ville
 Voici venir le commissaire aveugle
 Ils ont réussi à le mettre en transe
 D'une main il s'agrippe au funambule
 Il fourre l'autre dans son pantalon
 Et les forces d'intervention ne se lassent jamais
 Elles ont besoin d'activité
 Madame et moi observons cela, ce soir
 De la promenade de la Désolation ". (5)

On peut noter ici l'influence profonde ou du moins les rapprochements saisissants que l'on peut faire avec la littérature américaine de la Beat Generation qui, elle aussi, rêve une ville double, à la fois calme, figée et en proie aux affres de sa destruction :

(5) Bob DYLAN : Desolation Row . Adaptation de Patricia STIEBEL in Le Nouveau Planète n° 21 avril-mai 1971. p 26.

"Rien n'est mort comme la grande rue d'une petite ville,
Là où les ormes vénérables dépérissent,
Raidis de ciment noir, où nulle feuille désormais
Ne naît plus, ne tombe plus, ne dure jusqu'à l'hiver...." (6)

"Grande, horrible et véritable expérience d'une mort flamboyante, cataclysme de fin du monde venant frapper New York et désintégrer tous les buildings et je reste là en attendant que ça arrive et en attendant ce que je ressentirai quand ça arrivera. Cela arrive, en effet, je suis debout dans une cour de New York, toute la ville et tout le monde sont bousculés à droite et comme aplatis et changés en trombe par le vent à perte de vue dans une masse desséchée comme la maison qui s'effondre sur la plaine de Las Vegas - La Catastrophe dans l'air est si terrible, les gens en parlaient depuis plusieurs jours, maintenant tout à coup, grondement, la Visitation survient à New York et tout le monde est en extase - anticipation du vrai coup final de la mort - Tout disparaît, volatilisé, moi avec - mais ma conscience ne semble pas se désintégrer!" (7)

Villes blafardes et villes de ruines ont toutes deux pour contrepois la conscience du poète. Les chemins de cette quête de la lucidité peuvent passer par des voies paradoxales, drogues, délires, folies ou fantasmes avec la ville, il s'agit d'une mise en relief de soi contre la ville, qui peut prendre les couleurs du désespoir :

(6) Robert LOWELL : Pour les morts de l'Union . Christian BOURGOIS
Editeur.

(7) Jack KEROUAC cité par Jean-Jacques LEBEZ : Poésie de la Beat Génération
Denoël 1965

" Nous sommes si petits entre les étoiles
 Si grands contre le ciel
 Et perdu au milieu des foules du métro
 J'essaie de saisir ton regard
 /.../
 Je me penche sur le rebord de la fenêtre,
 Dans ce vieil hôtel que j'ai choisi,
 Une main sur mon suicide
 Une main sur une rose ". (8)

Le caractère individuel de cette mise en situation est ici évident; l'oppression ressentie renvoie à la solitude et ne débouche pas encore sur les mythes communautaires. Avant ce passage au rêve collectif, un long constat d'opposition doit se tenir : la ville rentre dans le rang des formes de domination du " Système " avec le pouvoir, l'argent, la technocratie , la grisaille et l'ennui que les KINKS dénoncent avec humour tout au long de leurs albums.

La vie médiocre et monotone s'habille des apparences de la civilisation du plastique. Ce dernier, qui modèle les formes nouvelles, qui peut-être dur ou mou, enrobe la vie quotidienne de ses mille objets. La pop-music voit en lui un symbole-clé des modes de vie contemporains. Tout peut devenir plastique, par un effet d'osmose généralisée : les objets bien sûr, mais aussi l'environnement construit ou végétal, les corps, les pensées, les relations interpersonnelles, les fonctions sociales, les formes du pouvoir... Il devient le point d'achoppement concret d'une critique du quotidien qui englobe d'ailleurs la musique elle-même et ses multiples manifestations . Franck ZAPPA n'épargne personne dans ses éclats de dérision et surtout pas la pop-music!

(8) Léonard COHEN : Stories of the streets

La ville est elle même plastique, géante machine molle qui respire en asphyxiant, organisme au cancer propre, multipliant ses cellules dans un délire lisse et inexorable. La ville humide et grouillante viendra par la suite, apportant ses images de décomposition charnelle et de pourriture. Mais le plastique relève d'un autre champ imaginaire, dans lequel la mort voisine l'anesthésie, le bien être l'ennui et les contacts humains l'ordre unique de la fonctionnalité.

Lorsqu'ils ne parlent pas d'une ville précise, les auteurs pop se réfèrent plutôt à l'urbain en général, envisagé comme nature essentielle de l'homme contemporain, même si les rapports des habitants à leur cadre " naturel " sont conflictuels et oppressifs. Lieu de la vie journalière, lieu d'aventures singulières ou écrin des divagations sophistiquées de quelques privilégiés, l'urbain se parcourt seul :

" Va travailler pas envie d'y aller
 Me sens mal fichu
 Au retour tu commences à flâner
 Et te voilà en ville
 Chacun sait qu'il n'y a rien à faire
 Tout est fermé. On dirait des ruines
 Tous ceux que tu croises sont à moitié endormis
 Et te voilà seul, te voilà dehors " (9)

(9) The BEATLES : Good Morning

" Bien que je sache que l'empire de la nuit
 Est tombé en poussière
 Disparaissant de mes mains
 Me laissant aveugle ici debout
 Mais pas encore endormi
 Ma fatigue m'ébahit, mes pieds sont meurtris
 Je n'ai personne à voir
 Et la vieille rue morte est trop vide pour rêver " (10)

" Ne plus rien posséder. Pas même un lieu. Pas même un paysage. Etre vécu par le paysage. Se noyer en lui. Etre le paysage". (11).
 Toute la nature urbaine de la pop- music est ici présente. Tout le caractère duel de la ville se retrouve : elle n'est pas seulement l'extérieur, l'au delà de soi avec lequel on peut avoir un rapport positif ou malsain, elle est aussi constitutive de soi, comme si chaque habitant était sa ville, sans désir ni passion forcée, par essence. Nulle fuite possible alors car on n'échappe pas à soi même.

Lorsqu'il consacre l'album Blonde on Blonde à la ville, Bob DYLAN met en scène les souterrains, les prostituées, "parcours d'une ville-piège qui se referme inexorablement, donnant une dimension heurtée, sans issue, aux relations humaines ou amoureuses ". Par exemple "Stuck Inside Mobile /.../ décrit les errances et les divagations d'un homme coincé dans la ville de Mobile, ses aventures hallucinantes, ses rencontres grotesques dans un paysage cauchemardesque, revu et caricaturé " (12). En ce sens, la musique pop est bien une expression contemporaine d'une structure occidentale profonde de la poésie, posant

(10) Bob DYLAN : Mr Tambourine man.

(11) Michel TISSEAU : Quête in Le Nouveau Planète, op. cit., p. 36.

(12) Jean Michel VARENNE : op. cit., p. 44-46.

le moi et le monde dans un rapport d'incommunicabilité ou plus encore d'isolement, facteur d'angoisse. Mais ici, la duplicité de la ville joue pleinement : le couple individu/extérieur ne fait que décrire un état imaginaire souhaité, car l'état imaginaire vécu assouplit considérablement la frontière entre les deux. Je suis mon propre environnement en même temps que je me heurte à lui.

Fascination et répulsion, la ville se symbolise dans l'étrange et le dangereux. Jim MORRISON avait parfaitement su exprimer cette double-face qui prenait pour lui l'image de LOS ANGELES : "Ces verres d'alcool, ces bouteilles garantissaient sa solitude, préservaient de l'usure... Mais la route américaine conduit toujours à la ville ; c'est là qu'il finissait inmanquablement par se retrouver, à la dérive/.../ La ville est une Bête. Un monstre unique, une entité surnaturelle dont les véritables instincts, les buts restent à découvrir" (13). Découvertes de la ville et de soi conjuguées dans la même quête aux multiples attitudes : le goût du sordide, la recherche du réaliste, l'examen minutieux des bas-fonds, la description des expériences de l'underground pour renouveler - ou du moins rendre supportable - la vie à la surface et jusqu'aux imprécations dont GINSBERG avait donné l'exemple :

"Moloch dont les yeux sont mille fenêtres aveugles! Moloch dont les gratte-ciel se dressent dans les longues rues comme des Jéhovahs infinis! Moloch dont les usines rêvent et croassent dans la brume! Moloch dont les cheminées et les antennes couronnent les villes!" (14).

(13) Ibid, pp. 115-6.

(14) Allen GINSBERG : Howl in Poésie de la Beat Generation, op. cit.

Pour d'autres, la prise de conscience de l'environnement passe par l'auto-analyse; la ville devient l'occasion de saisir ses angoisses propres tout en leur donnant formes et parfois contenus. Pour d'autres encore, la réalité urbaine pousse à la fuite, provoquant le recroquevillement sur l'espace singulier du dedans.

Dans l'un et l'autre cas, priorité de la description/dénonciation de la ville ou introspection, se trame le même monde imaginaire, et jamais le dépassement de la solitude n'est présenté comme possible dans la ville. Le moi et le monde, couple de l'existence, n'offre de lui-même aucune issue pour se transcender. Il y a là une quasi complaisance à la stagnation poétique sur un état, quelque soit le bord de perspective, qui confine à un plaisir du destin dominateur, que celui-ci soit de l'ordre de l'universel ou de l'ordre du système social. Ce conformisme de la critique n'est cependant pas une hypocrisie dans la plupart des cas, mais contribue plutôt à faciliter l'adhésion à une parole de l'évidence condamnant la guerre, l'argent, l'oppression, le béton et le pouvoir sous toutes ses formes.

X

X

X

Se profile alors à l'horizon l'utopie de l'anti-ville, la nouvelle communauté enfin séparée des injustices du vieux monde, le sous-marin jaune dans lequel

" Tous nos amis sont à bord
Et la fanfare commence à jouer.
La vie est facile,
Chacun d'entre nous à tout ce qu'il désire " (15)

Dans ce rêve, nouvelle actualisation du mythe de la cité idéale, se concilient enfin les vieux antagonismes : l'individu et son cadre de vie s'harmonisent en se donnant la fête comme pain quotidien. L'extraordinaire doit devenir le banal, le fantastique l'immédiat, l'amour guide les pensées et les actes. Sont alors convoqués, en un glissement de l'idéologique au religieux, les prophètes et les chantres de la vie nouvelle, qui, elle, n'a pas d'âge : Jésus, Bouddha, le Yoga ou le Zen deviennent les inspireurs successifs ou simultanés de la recherche de nouveaux modes de vie. Les hippies porteront plus loin que d'autres ce désir d'absolu présent qui marque toute une partie de la pop-music comme une ombre positive.

Pourtant le rêve ne peut durer. La communauté, sauf exception, est un mode temporaire de survie. Mais d'avoir frôlé le mythe ne laisse pas indemne. Quand la désillusion arrive, le poète se retrouve encore plus seul de s'être approché du soleil. Cet isolement gratifie; sans

(15) The BEATLES : Yellow Submarine.

fusionner, les isolés par le rêve confinent à l'élite, à une avant-garde reconnaissable par la profusion de signes nécessaires à sa distinction :

" Des cols blancs réactionnaires se bousculent dans la rue
me montrant de leurs doigts plastiques,
ils espèrent que ma race dépérira et s'éteindra bientôt...
Va t'en, Mr Businessman,
tu ne peux pas te saper comme moi ! " (16)

Souvent les attributs de l'apparence, liés à la succession des modes seront la seule prise de conscience, mais aussi le franchissement d'un seuil, car l'isolé de la pop-music, même dans la grégarité, est surtout le différent ; non pas tant en ce qu'il s'émerge de la norme publique qu'en présentant à la fois l'image forcée de la décadence d'un monde et les excès possibles indispensables à l'aménagement de la survie. Une partie du mouvement pop, qui aboutira aux punks par la suite, prend ainsi en charge la mise en scène de la dérision sociale; c'est un carnaval de la permanence, qui inverse les signes, joue des images en les retournant et renvoie en un miroir grossissant les pustules et scories de la civilisation. D'un autre côté, la fragilité de la marginalité pousse à bien marquer l'espace des différences, à creuser le fossé des normes en multipliant les seuils visibles; dans cette phase où tout est permis, même les voies les plus sombres sont illustrées et défendues avec passion. Le monde des possibles sociaux paraît démesuré.

Mais cette découverte se heurte sans cesse au cadre urbain qui lui laisse la frange externe de ses espoirs comme champ de conquête.

(16) Jimi HENDRIX : If six was nine.

Et lorsque le constat de cette oppression ne débouche pas sur une sublimation décadente, il reste à tenter la conquête du mythe de la nature. Tout commence par l'imprécation, condamnant sans réserve le monde de la pollution :

" Oh Cancéreuse en raison des cieux enfumés de brouillard,
 en raison des grains gonflés de pesticide...
 Des montagnes irradiées dominent une plaine
 Amérique, Amérique, tes oiseaux sont partis loin de toi;
 tes poissons périssent à cause des rivières empoisonnées
 allant de mer fétide en mer fétide.....
 Amérique, Amérique, tes pêchés préparent ta ruine :
 un nuage de monoxide sera ton linceul
 tes villes seront ton tombeau " (17)

" Dans le schéma classique, c'était la campagne qui copiait la ville, les pauvres qui singeaient les riches. Le sens s'inverse : on identifie le monde urbain au fausses valeurs, à une vie artificielle et " sans âme ". Au travers de la folk-music, la jeunesse américaine crache déjà dans la soupe de l'abondance et cherche ses racines là où lutter donne à l'existence une sève perdue " (18). Progressivement, l' ethnic folk avait cédé la place à l' urban folk , et c'est précisément cette chronique de la ville qui va introduire la nature comme valeur. Sans la ville, le mouvement pop n'aurait sans doute jamais rencontré les thèmes que les courants écologiques porteront comme une nécessité. Il ne les situe d'ailleurs que rarement comme projets réalistes, mais les vit pleinement comme utopies immédiates et tentatives aveugles sur leur lendemain.

(17) PETE SEEGER : America the Beautiful.

(18) Marie-Hélène FRAISSE : Protest-song. Seghers, 1973. pp. 33-34.

Le mythe de la nature primitive et bonne, qui inscrit en creux l'aspiration à d'autres formes de vie, se contruit à la fois sur la critique de l'urbain et sur l'actualisation des schémas culturels refoulés par le machinisme industriel occidental, le corps, le collectif, le cosmos. Cette nouvelle conscience des racines se vit davantage sur le mode sensoriel et émotionnel que sur le mode rationnel et argumenté; les justifications viennent après. D'autant plus qu'il s'agit d'un choix négatif : la Nature est idéalisée parce que le concret quotidien rend l'artifice insupportable. Ici encore, la quête rassemble le moi et le monde dans un même élan : l'environnement doit devenir adéquat à ses désirs et à ses possibles. Le nouvel être prend conscience de ses multiples facettes et du faible nombre d'entre elles qu'en fait il pratique. Cette crise de la fonctionnalité, pour laquelle le possible se plie à l'utile, appelle à un renversement de l'ordre : l'individu rouage de la gigantesque machine revendique son animalité et prétend l'assumer pleinement.

Cette fuite de la ville tentaculaire, vécue imaginativement pour la plupart de ses habitants, s'incarne parfois dans le retour à la campagne. La nature s'assimile alors au monde agraire : cultivons notre jardin, vivons de nos produits, enracinons-nous dans la terre. La haine de la ville, lieu magistral de toutes les frustrations, légitime souvent cet exode, et s'accroît lorsque l'extension de l'industrie fait reculer la nature verte. Neil YOUNG décrit l'asphyxie, la pollution, les lumières, les automobiles et lance : " Regarde la Mère Nature, en fuite dans les

années soixante-dix!" (19).

Sur le plan de la musique et de ses thèmes, la condamnation du monde pollué domine largement la construction de la société de survie; ainsi, le cadre vide laissé par le mythe peut-il se moduler sans réserve et sans guide. Peu d'indications directes, de projets précis ou même de chroniques d'expériences vécues. Le ton est plutôt à la dénonciation:

"La circulation dans la ville me tourne la tête
On se pousse sur la voie publique
On se pousse à l'église
Partout les gens sont sinistres, sinistres.
Agi... Agitation, arrête!" (20)

Pourtant, dans les pratiques de la musique et jusque dans ses choix sonores parfois, la question d'une adéquation avec les idées se pose : bon nombre de communautés se fondent autour de groupes de musiciens, jusqu'à privilégier totalement la musique comme ciment du groupe. Reste le problème de la diffusion : faut-il accepter les impératifs du commerce pour propager ses oeuvres ou se cantonner à une attitude intègre en choisissant l'anonymat ? Sans avancer ici dans la présentation de ce problème, soulignons sa permanence au cours de l'histoire de la pop-music, coincée entre la critique du système et l'usage de ce système (avec profit pour ce dernier) pour véhiculer cette critique. Ce qui importe pour notre propos, c'est de noter l'importance du fait musical dans la quête d'un social différent.

(19) Neil YOUNG : After the Gold Rush.

(20) CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL : Commotion.

Par exemple, toute la musique pop repose sur l'électrification. Lorsque celle-ci s'assimile au monde urbain et à la technologie contraignante, faut-il harmoniser ses pratiques et opinions jusqu'à remettre en vigueur les seuls instruments acoustiques ? Jusqu'où faut-il aller dans le refus de la lutherie électrique ? Bien qu'essentiellement choix d'une couleur sonore, l'usage de la guitare électrique ou de la guitare sèche témoigne aussi d'une position imaginaire différenciée. Lorsque Bob DYLAN, modèle du folk-singer accompagné de sa guitare et de contrechants d'harmonica, apparaît en 1965 au festival de MONTEREY en compagnie du BUTTERFIELD BLUES BAND qui joue de la musique électrifiée, une bonne partie de ses fans l'accuse de trahison sur le fait d'employer une guitare électrique. Sans penser logiquement que, sèche ou amplifiée, la guitare, la voix, l'harmonica et tous les autres sons passent par une sonorisation à la puissance électrique souvent démesurée, et que c'est grâce à elle qu'un vaste public entend Bob DYLAN chanter :

" Maintenant il y a des pavés dans la Grand'Rue
 Bariolée des tiges grimpantes des néons
 Les pavés volent à la perfection
 Tout est si bien programmé " (21)

En fait, ce conflit relatif appartient à ces multiples contradictions qui fondent la pop-music dans un réseau paradoxal où l'affirmation s'ourle de sa négation, où la pureté n'abandonne jamais ses scories.

(21) Bob DYLAN : Memphis Blues Again.

Le mythe de la nature vécu dans ces tentatives de retour aux sources ne se solde pas toujours par une acclimatation sans défaut à un mode de vie anachronique. La recherche de l'authenticité, de rencontres idéalisées avec des personnages vrais tout à l'opposé des citadins pâlots, la confrontation avec la nécessité de survivre dans un milieu identifié illusoirement avec un mythe né dans la négative, ne se déroulent pas sans accroc sur une période plus longue que le feu de paille de la mode.

" Je voudrais être né il y a un millier d'années
 Je voudrais avoir navigué sur les mers assombries,
 Dans un grand voilier de fort tonnage,
 Allant de cette terre à celle-là
 Habillé d'un costume de marin et d'une casquette,
 Loin de la grande ville
 Où un homme ne peut pas se libérer
 De tous les malheurs de cette ville
 Et de lui même et de ceux qui l'entourent " (22)
 Ce désir de fuite prenant la forme, sinon de la mer, du moins
 de la campagne, ne laisse vite qu'amertume et regret :

"Emmène-moi loin de ma campagne,
 Je suis malade des arbres, emmène-moi en ville !
 /.../
 J'ai été à la campagne vraiment trop longtemps,
 essayant de devenir fermier,
 mais rien de ce que je semait ne semblait jamais pousser "(23)

Nombre de Candide mesureront la difficulté de cultiver son jardin au sens propre. Prisonnier de la ville, Lou REED sait qu'il ne peut se libérer en elle, mais aussi se libérer d'elle. Les enfants de la ville ne peuvent en sortir; même l'atmosphère asphyxiante est nécessaire

(22) Lou REED : Heroin.

(23) Lou REED : Train around the Bend.

à leur survie. Alors la perspective du salut fait place au vécu du présent. Dans le champ imaginaire, l'évolution est d'importance car elle touche directement le rapport au temps : la fuite en avant par déplacement d'espace ou quête d'un autre social est remplacée par une certaine stagnation dans le lieu quotidien, considéré comme donné. Le projet s'absente. Aux envolées utopiques succède le détail et le geste sans envergure sinon sans décor : il ne reste qu'à ressasser ses angoisses et ses obsessions dans le cadre surchargé de la déliquescence. Après les leurres de la vie saine, viennent les plaisirs de la vie malsaine et perversie, la ville des dandies et des sophistications, piège duquel on ne peut s'échapper, dans lequel on s'installe, environné de paillettes, de plastique et de cuir.

"Quelquefois tu découvres que tu aspires à une vie paisible,
à l'air de la campagne et à toutes ses joies,
Mais les blaireaux ne sauraient compenser le prix
d'une seule nuit avec les garçons " (24)

✕

✕

✕

La boucle se referme. Le constat d'un monde d'oppression n'a pu déboucher sur la réalisation de nouvelles formes stables; et après

(24) Brian FERRY : Editions of You.

l'attitude de rejet massif et aveugle vient l'accoutumance, le désir d'assumer son état, celui de la chute en lambeaux de la civilisation. L'histoire cède le pas devant le destin et celui-ci prend l'habit de tous les jours. L'harmonie ne peut plus se trouver dans la construction; pour résonner avec son temps, il importe de saisir les évènements propices à détruire, voire de les favoriser. Deux attitudes en découlent : soit le combat politique, soit la rêverie barbare, jusqu'à ce que ces deux termes fusionnent en un refus trouble et total.

La lutte à caractère politique a souvent marqué les ghettos noirs dont les révoltes brutes deviennent les émeutes d'une ville tout entière. Politique ne renvoie pas ici à une stratégie d'accès au pouvoir, mais à la conscience de l'importance de celui-ci et de la nécessité de le miner par tous les moyens jusqu'à l'abattre. Plus d'autre projet que ce rejet viscéral, pas de visée immédiate de ce qui pourra remplacer l'état actuel mais une guerilla en flux.

" Nous vivons à l'heure de la dernière donne, où seront dispensés soit la paix et la liberté, soit le chaos, la confusion et la mort"(25)

La ville est plus que le théâtre de ces affrontements; enjeu véritable, elle devient à la fois le but de la conquête et l'objet à détruire. En traduisant dans la pierre les forces du pouvoir, en cloisonnant

(25) Eldridge CLEAVER in Change. mai 1975, Edition du Seuil, p. 40.

ses quartiers, en découpant socialement son espace jusqu'à l'exclusion et l'étanchéité, la ville apparaît bien comme le domaine réel de l'affrontement : il faut gagner la ville pour la déconstruire et la faire sienne.

" Et le sang dévalera les rues de Harlem ..." (26) prophétisent les "Derniers Poètes" noirs. Phil OCHS reprend ces projections et se veut toujours le fidèle chroniqueur :

" Dans la fournaise de l'été
alors que les pavés brûlaient
l'âme d'une ville fut dévastée dans la nuit
après le coucher du soleil... " (27)

Et en même temps qu'il rapporte les premières émeutes de Harlem en 1964, il consacre aussi ses couplets à la description angoissée de l'insécurité urbaine, à la délinquance :

" Il y avait deux bandes s'approchant
Au quartier espagnol de Harlem;
L'odeur du sang flottait dans l'air,
Le défi était lancé.
Lou Marsh sentit leur haine aveugle
Et voulut leur sauver la vie;
Mais pour toute réponse il reçut
Leurs pieds, leurs poings, leurs couteaux.
Un seul homme n'est pas une armée
Quand une ville tourne le dos.
Et maintenant les rues sont vides,
Maintenant les rues sont noires;
Gardez donc un oeil sur les ombres
Et n'entrez jamais dans le parc;
Car la ville est une jungle
Lorsque la loi est invisible
Et la mort rôde dans El Barrio
Avec les orphelins de la nuit", (28)

(26) The LAST POETS : When the Revolution Comes.

(27) Phil OCHS : In the Heat of the Summer. Traduit par M.H. FRAISSE, op. cit.

(28) Phil OCHS : Lou Marsh in All the News that's fit to sing. Traduit par Jacques VASSAL in Folksong, Albin-Michel, 1971, p. 209.

La violence urbaine, souvent dénoncé dans la folk-music, trouve un écho grandissant dans la pop-music. En elle s'alternent les oppressions du système dans sa logique de domination et les sécrétions de ce même système dans ses franges périphériques.

Déjà Woody GUTHRIE lançait le cri " Pourquoi brûlez-vous mes bourgades et mes villes ? " (29) Le feu n'a plus besoin de s'introduire à la faveur des assiégeants, les pyromanes sont réveillés à l'intérieur de la ville. La ville de la pop-music s'accomplit alors en plein mode barbare; les actes effectifs de la destruction renvoient à cette rêverie plus générale qui marque l'imaginaire contemporain d'une pesanteur mortifère. L'important est de rendre la ville conforme à ses désirs, de la plier tout de suite à une volonté d'accord total avec elle, même si cette aspiration folle entraîne son bouleversement. Cette attitude n'apparaît physiquement que sous des formes larvaires car la société de contrôle veille sur ses villes, mais une expression aussi forte que la pop-music offre un lieu privilégié de délire imaginaire et de vécu symbolique. Les grands concerts ne sont généralement pas indemnes de cette violence sourde qu'un rien peut faire éclater tant elle est à fleur de peau.

La ville imaginaire de la musique pop est souvent ce gigantesque amoncellement de ruines dont la bande dessinée de science-fiction illustre le projet. Point de rationalité pour le vandale mais une logique du tout ou rien :

(29) Woody GUTHRIE : I'd like to know.

"Je vendrai mes mémoires
 Je vais les écrire là.
 Et si personne ne paie,
 Je brûlerai la ville !" (30).

Parfois cependant, la rêverie barbare prend des accents plus doux ; la vision destructrice qu'elle propose se relègue au second plan d'une image de tendresse :

" J'ai goûté le miel d'une fleur
 appelée Bleue là-bas en Californie
 Et New York s'est engloutie
 quand nous nous sommes pris les mains " (31)

Jamais peut-être plus qu'alors, la ville ne se consume dans le rêve intérieur d'une totale harmonie.

(30) Keith REID (PROCOL HARUM) : A rum tale.

(31) Jimi HENDRIX : Voodoo Child.

Chapitre 3 :

LES SONS

La ville projetée

La ville espace sonore et la pop-music temps urbain se fondent sur la même trame imaginaire. En deça du texte et du sens, la rencontre s'opère dans la métaphore musicale. Il faut déceler dans les sons et les structures musicales elles-mêmes les traces de la ville ou plutôt la part imaginaire commune. Non seulement il s'agit de confronter le paysage sonore urbain avec la musique mais aussi avec les structures non acoustiques de la ville, ses rythmes visuels, ses ruptures, ses contrastes et ses harmonies.

La pop-music ne veut pas copier la ville. Même lorsqu'elle utilise des bruits de la rue ou de la foule, elle les considère comme un matériau sonore brut, qu'il est possible de déformer, d'amplifier, de rythmer, d'intégrer à toute autre source sonore. On retrouve bien ici le même souci de marquage des territoires annexes musicaux ou extra-musicaux que la pop-music visite ou s'approprie. De la même manière que la musique classique n'est pas utilisée en tant que telle - et d'ailleurs ne sort pas indemne de la rencontre - les sons bruts de la ville n'apparaissent pas

seulement comme citations liées à l'authenticité du climat recherché mais comme source originale pouvant recevoir transformations et modifications, jusqu'à parfois ne plus pouvoir être reconnus.

Dans la recherche de sa matière sonore propre, la pop-music ne relève pas non plus d'un figuralisme simpliste qui identifierait formes musicales et formes urbaines. Plutôt que d'une illustration, il s'agit en fait d'un dialogue. C'est dans cette perspective que la notion de trame imaginaire intermédiaire à deux modes d'expression prend sens et devient nécessaire au cheminement réflexif et méthodologique. Il s'agit d'une organisation abstraite du champ imaginaire, pertinente pour un temps, autour de laquelle prennent corps mythes et images différenciés selon les arts ou les modèles concrets. En elle se dépasse le débat souvent stérile entre fond et forme; en effet la trame imaginaire intermédiaire ne tient pas lieu de fond puisqu'elle ne dicte pas un contenu précis, ni de forme puisqu'elle se retrouve constante dans des domaines éclatés sur le plan sensoriel. Elle agit plutôt comme structure imaginaire qui, sans être d'emblée anthropologique, se situe dans le trajet entre l'Anthropos et le Socius variable en niveau d'intensité et en lisibilité dans ses multiples formulations.

Notre propos est donc ici de mettre à jour quelques pièces constitutives de la trame imaginaire intermédiaire entre la pop-music et la ville moderne occidentale.

Dans le dialogue entre les deux, l'alternance des voix ne s'établit pas sans heurt, car, sans tenter la copie, la pop-music voudrait égaler la ville, couvrir son bruit, prendre le dessus sur le rythme de la vie stratifié dans le béton. Souvent, dans les grandes agglomérations comme dans les petites bourgades, elle donne l'occasion sinon d'une alternative, du moins d'une revanche : les ball-rooms et les discothèques du samedi soir permettent le débordement de cette énergie prisonnière de la ville. Là, se construit aussi une matière démesurée, dans sa puissance et sa violence, le temps de croire à cette flambée de différence. Il y a là un processus de canalisation de flux difficiles à contrôler, l'établissement de zones réservées, étroitement délimitées, propices au rite de la surenchère. Tout le monde sait que la subversion est loin de ces pratiques hebdomadaires et personne n'est dupe de leur contenu politique. Mais au plan imaginaire, se construit une charge anti-nomique de la ville, un double démesuré qui se dresse furtivement comme le négatif de la ville de surface et de chaque jour.

Lorsque l'espace n'est plus notre ami, le temps devient le refuge imaginaire. Et le temps urbain s'accélère encore dans le temps musical. On aurait pu attendre un contraire paisible, une inversion des valeurs et des rythmes; en fait, le processus conduit une accélération des mêmes éléments, une affirmation jusqu'à l'outrance de la marche répétitive des jours. Ainsi le double musical de la ville est-il aussi la ville grossie et déformée, poussée à la caricature, à l'excès. "Kids

de 1980, vous avez de la chance ! l'aventure commence pour vous dans un environnement semblable à nos plus beaux cauchemars. Le béton et l'acier démultiplient l'énergie électrique qui trouve enfin un cadre à sa démesure." (1)

L'énergie musicale pop ne se développe jamais sans l'intermédiaire électrique. Avant même d'être le support technique nécessité par de vastes rassemblements, il est devenu le fondement même de la langue musicale. Tous les instruments ont subi l'électrification et s'ils gardent encore leur appellation première, les sons qu'ils produisent et le jeu qu'ils exigent après cette évolution leur justifieraient une désignation neuve. L'électrification est le filtre premier de la music pop, le signe spectaculaire de son appropriation. Première musique à se fonder sur une technologie moderne tout en dépassant le stade expérimental, elle a non seulement transformé les sons existants et favorisé la découverte d'un potentiel infini de sonorités nouvelles par l'emploi des synthétiseurs, mais surtout a modifié radicalement la perception acoustique de la musique.

Cette évolution du rapport au son paraît capitale dans l'appréhension de l'espace et du temps et si la pop-music n'est pas seule en cause, elle a largement contribué à éviter l'enfermement élitaire tout en diffusant les matériaux sonores de base de cette nouvelle acoustique. Pour elle, il n'y plus de sons premiers; le son n'existe que

(1) Jean Michel VARENNE : Les poètes du rock. op. cit. p. 9.

grâce à l'amplification et déjà celle-ci est infiniment polymorphe, puisque chaque composante peut être modifiée séparément ou globalement. Par là, le rapport entre les divers instruments n'est plus dépendant de leur situation dans l'espace ou de leur intensité sonore propre mais d'une décision de la balance générale qui se tient au niveau des enregistrements comme au niveau des concerts publics. Il faudrait mener une analyse de l'évolution des techniques électro-acoustiques en correspondance avec les représentations spatiales mais une telle étude déborderait le cadre du présent travail. Ne retenons que deux exemples pour illustrer ce propos.

Selon l'importance accordée à la voix par rapport aux autres instruments, on peut passer du couple solo/accompagnement à l'équivalence voix = un instrument par mi les autres. Par là se modifient non seulement le statut du chanteur - et la pop-music, on le sait, repose davantage sur les groupes - mais aussi et surtout le rapport au texte, moins porté en avant, plus intégré au propos musical d'ensemble jusqu'à parfois ne plus être compréhensible. Tout se passe comme si le sens explicite pouvait être relégué à l'arrière-plan sans que l'on perde l'impact souhaité, pour lequel suffit la seule perception acoustique globale.

Second exemple : la majeure partie des courants constitutifs de la pop-music repose avant tout sur une assise rythmique grave généralement continue et puissante, le plus souvent fondée sur le couple instrumental pied de grosse caisse/guitare basse. Sur celle-ci, se développent harmonie et mélodie d'une manière souvent secondaire. C'est précisément

dans le caractère privilégié de cette pulsation, dans sa monotonie envoûtante, dans sa force d'exécution qui met en oeuvre le corps tout entier de l'auditeur, que se décèle la marque indélébile de l'urbain. La volonté de proposer un spectacle total, qui ne néglige aucun sens, qui ne laisse aucun échappatoire possible à l'auditeur-spectateur-danseur correspond à l'édification artificielle d'un monde sensoriel à l'image transposée de l'univers banal. L'intensité des sons, les mouvements de la lumière, les gestes et jusqu'aux parfums et fumées contribuent à cette architecture de la démesure qui passe du quotidien à l'esthétique sans autre souci de vérité que la brutalité de son cri.

Plus encore que par son aspect répétitif, monotone ou métro-
nomique, c'est par son rôle de fondement de l'expression sonore construite que le rythme s'impose comme structure d'ordre. Dans le filet qu'il tisse, naissent le discours narratif (mélodie) et les références contextuelles de celui-ci (harmonie), production/flux articulé sans équivoque à partir de lui. En même temps que déroulement, linéarité, la pop-music se propose comme masse sonore mouvante mais permanente, existant de soi et permettant des transformations de sa surface et de son volume dans un procès cumulatif. Comme nous l'avons déjà noté, le rythme pop se présente souvent comme le combat entre une base obsessionnelle et les distances possibles que cette dernière autorise : multiplications, combinaisons ou ruptures.

Il est tentant de pousser l'analogie avec l'urbain conçu comme réseau de forces et de formes, se développant lui aussi dans une dualité de la structure d'ordre et de ses marginalisations/subversions. La trame imaginaire se précise : elle repose non sur l'antagonisme de deux forces équivalentes, mais sur la permanence d'une structure, constamment affirmée et mise en jeu à la fois. Le processus de reproduction implique des micro-ruptures, même au prix du rêve du changement radical. La pop music ne prend donc pas le contre-pied sur le plan de la logique imaginaire mais conforte dans l'exagération cet état de fait.

" A Chicago, New York, et toujours Détroit, le son de la ville est loin de l'image poético-romantique : reflet du bruit, des cris, des mouvements, de la frénésie, dans un désir de dépassement, de réinsertion d'une réalité dans une fiction sonore électro-acoustique - un besoin de restituer pour l'annuler, l'exorciser. l'atmosphère de la ville oppressive " (2). La rencontre entre ce désir de rendre compte et la volonté de structurer différemment l'espace se situe au coeur de l'expression elle-même. En même temps qu'elle est répétition, automatisme, hypnotisme des sons, la pop-music se veut également quête, découverte de nouvelles dimensions, exploration d'espaces vierges. La pop-music allemande qui s'est développée autour de l'usage des synthétiseurs illustre bien cette recherche d'une spatialité neuve, loin de la ville dans son esprit et qui la retrouve pourtant au détour de ses nappes sonores et jusque dans ses cellules les plus inattendues. Là encore si l'univers sonore propose

(2) Paul ALESSANDRINI : in Rock & Folk, n° 47 (décembre 1970), p. 46.

un espace étranger dans ses couleurs, la trame imaginaire est omniprésente : l'utilisation, souvent abusive d'ailleurs, de séquenceurs qui répètent une même cellule indéfiniment et autour de laquelle gravitent d'éphémères noyaux, mobiles et denses, correspond tout à fait à la structure d'ordre évoquée ci-dessus. Il est même remarquable que la technologie extrêmement ouverte des instruments électroniques de synthèse ait donné naissance en son début à deux pratiques musicales relativement closes, puisque l'une s'attache à la reproduction la plus fidèle des sons de l'univers acoustique, et l'autre confie aveuglément la musique à l'automatisme fascinant mais glacial de la machine. Phase nécessaire sans doute devant les millions de nouvelles possibilités sonores offertes; mais aussi permanence de la structure qui réaffirme son existence avant même que celle-ci ne soit menacée.

✕

✕

✕

Reconstruire musicalement et métaphoriquement la ville pour l'exorciser, telle est bien l'une des constantes de la pop-music. Parce qu'elle ne peut se fixer à une certitude, elle se développe comme une

musique de l'excès. Quand les valeurs sont mortes ou endormies, il reste à démesurer les signes indifférents de la banalité pour avoir l'illusion de croire encore. Les cérémonies pop témoignent parfaitement de ce débordement d'énergie éphémère; en construisant la ville imaginaire pour mieux signifier sa ruine, la pop-music dresse le constat de l'échec à investir l'urbain de ses désirs. Car l'espace dont elle inaugure la visite ne se pose jamais comme alternative à la ville tout au plus comme complètement temporaire instant de rêve lointain qui ponctue l'univers monochrome de la vie quotidienne. En fait, il s'agit du même espace mais dont la démesure et l'exagération des traits accentue le sentiment d'écart et de différence. Ce processus de décalage qui, au temps de la pertinence du politique dans le discours prenait des allures d'opposition radicale, appartient bien à la tradition artistique occidentale, qui révèle par ce jeu les structures imaginaires et sociales efficaces pour un temps. L'art met à jour et dicte à la fois. Ainsi, la pop-music rend la ville conforme à ses projets imaginaires les plus secrets et les plus fous. Elle rend visible le fantastique quotidien; elle dévoile l'extraordinaire comme essence même du banal, et le banal comme matière même de l'extraordinaire.

"De plus en plus, on abandonne l'argumentation politique au profit de l'image. Dans les chansons comme dans le théâtre de combat américain, le but n'est pas de convaincre par le discours, mais de choquer, traumatiser. Les discussions viennent après. Il s'agit là d'une attitude anti-intellectuelle qui est celle de toute la nouvelle culture.

On est mobilisé " par les tripes " devant la violence du spectacle et l'ironie sombre qui s'en dégage. La dérision et l'humour noir dominant" (3). Dans cette perspective, l'expression musicale passe avant le message " on ne veut pas tant de la musique politique que de la musique subversive " (4). D'autant que cette subversion est sans projet et semble se satisfaire des moments réservés et des lieux clos que la société lui concède. Nous n'avons pas insisté précédemment sur les aspects commerciaux de la pop-music mais ne les perdons jamais de vue. L'accès à cette subversion se monnaie.

Avant de revenir aux pratiques collectives et aux rassemblements pop, arrêtons nous au simple usage privé du disque : l'écoute individuelle ou familière. Sans aborder ici une sociologie analytique, et sans oublier de cet acte l'aspect consommatoire, on peut noter l'importance de la part imaginaire. Ce qui compte, ce sont les retrouvailles plus ou moins conscientes avec une identité, avec un collectif sonore. Même dans la solitude d'une chambre, le disque introduit une dimension plurielle, que l'on retrouve, de manière plus manifeste encore, parce que parfaitement synchronisée, dans l'écoute de la radio. Le transistor que l'on transporte avec soi et qui est souvent propriété personnelle, s'oppose au téléviseur qui appartient à la famille. Ce ralliement au groupe des pairs par le lien musical n'entre que peu dans un chemin de conscience, car c'est la vocation propre de la musique sinon de rassembler, du moins de permettre une reconnaissance, même invisible.

(3) M.H. FRAISSE : Protest song, op. cit., p. 131.

(4) Ibid, p. 195.

Ainsi par la diffusion des medias à certaines heures, par la distribution commerciale et la circulation entre auditeurs, s'établit un réseau infini, mobile dans ses goûts et ses membres, secondaire dans l'ordre de la production et essentiel dans le champ imaginaire. La pop-music ne se "comprend" pas; elle ne nécessite pas le recours à l'idée et reste efficace même pour des pays ne saisissant pas sa langue. Et le support devient le message lui-même. Ce qui est vrai alors pour l'auditeur, même isolé, se démesure dans la pratique des musiciens, surtout amateurs. Les professionnels sont trop dépendants des conditions économiques de leur métier pour se laisser aller sans réserve à la mystique musicale; quand ils le font, c'est que leur notoriété les y autorise. Mais les groupes, et il faut noter que la pop-music repose beaucoup plus sur eux que sur des individus-vedettes, en associant un collectif restreint et un mode d'expression, ont proposé un modèle à suivre qui a marqué profondément une génération à la fois dans ses pratiques musicales et dans ses schémas d'inscription sociale.

Pour les amateurs, l'importance du lien abstrait et irrationnel que constitue la mystique est capital dans le fondement de leur réunion et dans le ciment qui les lie pour un temps. Le travail proprement musical passe bien après. Dans cet espace imaginaire, se mêlent les images dorées du succès des autres, une foi d'autant plus totale qu'elle n'est pas lucide, le rêve d'une vie commune consacrée à la musique et

rendue possible par elle. Cette création d'un champ sacré, en fait, la révélation en plein d'une dimension permanente du rapport musical, relève la ville parmi les choses d'en-bas. Deux espaces se mesurent sans s'affronter et c'est dans ce trajet entre le principal et le secondaire que se joue pour une part la réalité quotidienne de l'identité jeune.

Chapitre 4 :

LA DIFFUSION

La ville assiégée

Aux tout-débuts du jazz, la Nouvelle - Orléans ouvrait ses
rues : " Basin Street, c'est la rue

où tout le monde se rencontre " (1) .

Puis, en 1917 affolée par l'étendue de la rencontre et de ses protagonis-
tes, elle ferma Storyville, le quartier élu, favorisant par là la mon-
tée du jazz vers le Nord. Et comme le jazz, la pop-music a élu des villes
à sa mesure. Mais celles-ci lui sélectionnent des lieux clos et réservés :
l'Electric Circus de New York, le Marquee Club de Londres, etc... Au cours
des années soixante, la pénétration d'une ville par les pop-fans en plus
des lieux de diffusion musicale se cristallisait fréquemment autour de
quelques lieux précis ; San Francisco ou Londres avaient leurs carrefours
(Picadilly Circus par exemple) où l'on savait retrouver ses pairs. La mu-
sique n'était d'ailleurs qu'un aspect de ces pratiques urbaines qui con-
voquaient aussi des drogues diverses, des souvenirs et rêves de voyage
et un mélange bigarré de nationalités. Pourtant, tous connaissaient les
même airs et se rendaient aux mêmes concerts, tels les pèlerins d'un
haut lieu de culte à un autre.

(1) Clarence WILLIAMS : Basin Street Blues

Les années soixante-dix ont vu un net recul de ces pratiques de la ville ; par une persuasion ferme, voire par la répression, les autorités ont réduit l'usage pop de la ville à des lieux de plus en plus circonscrits. D'une certaine manière, il y a là une reprise en main par la fonctionnalité d'un espace qui devenait flou, incertain, sinon détourné : le carrefour doit permettre la circulation, pas l'arrêt. D'autre part, la musique que l'on y entendait était soit radiodiffusée, soit le plus souvent jouée en direct dans une forme simplifiée. Les lieux sélectionnés et imposés sont la discothèque ou le concert, dont les entrées sont contrôlées et payantes et où la musique ne sort pas de l'institution. Cette série de mesures accompagne souvent la perte de vitalité réelle de la ville qui abandonne alors son rôle de lieu de rencontre. Et seul, son mythe assure la survivance de la ville dans l'imaginaire pop. Ainsi, Détroit, capitale industrielle de l'ennui, qui avait sécrété les cris les plus durs et les plus violemment politiques, n'abrite plus que les défoulements déchaînés des ball-rooms et des discothèques, survivance hebdomadaire d'un courant qui fut subversif. Le sous-sol avait tenté de conquérir la surface, mais le pouvoir interdit ce genre d'invasion.

Au cours de la grande période de la pop-music (1967 à 1972 environ), San Francisco et New York se complètent et s'affrontent. L'une accueille les fuyards de l'autre. Alors que New York symbolise la mégapole oppressive et asphyxiante, San Francisco fait figure de terre hospitalière à toutes les marginalités. Ville malgré tout, San Francisco produit

une musique ambiguë, synthèse de sons électriques et de réminiscences du country. New York se consacre plutôt au hard et aux images sophistiquées de la décadence. Il y a entre ces deux villes un trajet d'un pôle à son complément comme si l'autre était toujours le modèle ou l'aboutissement de l'une quelle que soit celle dont on part : vue de New-York, San Francisco habite le mythe de la cité des fleurs dont on ne retient que la part idéale - part que New-York porte aussi en germe mais laisse flétrir en ne parvenant pas à éliminer ses déchets et ses surplus. Vue de San Francisco, New-York joue la carte de la fascination de la pleine-ville, qui va jusqu'au bout de son être, même si celui-ci porte le barbare comme destinée.

Peu de villes anglo-saxonnes ont échappé à l'omniprésence de la pop-music qui par l'intermédiaire des boutiques, des discothèques et des radios, envahissait l'espace sonore jusqu'à reléguer loin derrière le bourdonnement des activités et des véhicules. Du fait de sa permanence, ce phénomène ne marque pas la ville d'une présence festive mais plutôt la recouvre d'un vernis qui privilégie l'apparence et redouble rues et décors d'un masque pseudo transparent. De chaque ouverture sort une musique et toutes ensemble, alignées sur des tempi voisins, elles enveloppent la rue d'une chappe inévitable soit que l'on s'y fonde, soit qu'elle dissimule totalement ses arrières en renvoyant le visiteur à une ville de silence. Souvent, l'intensité du son est d'un niveau élevé et des haut-parleurs projettent dans la rue même les musiques de l'intérieur ; dans la déambulation, il y a alors une multitude de

fondus-enchaînés sonores qui rythment la perception. Mais même si l'intensité est faible, le fait d'imposer aux sens un contact musical obligatoire avec certains quartiers de la ville, entraîne un rapport imaginaire particulier. Il y a là une appropriation de la ville par la musique dont l'apparence est trompeuse en ce sens qu'il n'y a pas de parasitage : à un moment donné, il semble que des rues commerçantes à la mode comme Market street à San Francisco ou Carnaby street à Londres n'auraient pas été aussi crédibles imaginairement sans leurs flots de musique.

Au fur et à mesure de l'évolution de la pop-music, les villes se sont succédées dans la hiérarchie des pèlerinages, Liverpool, San Francisco, Katmandou... pendant que d'autres se maintenaient de manière plus stable au faîte de l'actualité. Los Angeles, New York, Londres, Amsterdam. Dans les années soixante-dix, vient le temps des vieilles capitales, Berlin, Paris... qui attirent les pop-stars en mal de décadence :

"Efficacité, efficacité, disent-ils
il faut connaître la date et l'heure
à laquelle les foules commencent à se plaindre
de l'averse de Beaujolais
sur les obscurs rendez-vous des Champs Elysées" (2).

Dans le même temps, le vieux continent adule les porte-parole contemporains du mythe de New-York, David BOWIE, ROXY MUSIC, NEW-YORK DOLLS. Un peu à

(2) John CALE : Paris 1919.

part dans ce tour d'horizon, certaines villes ont une vocation plus technique, qui gagne souvent aussi la légende, ainsi Nashville, la capitale du country & western qui voit défiler dans ses studios d'enregistrement une grande partie du monde de la pop ; ou encore Memphis, plus spécialement orientée vers le rock et le rythm and blues.

Pour l'amateur de pop-music, la visite de ces villes est parfaitement facultative. Même si elles drainent effectivement de manière prioritaire les voyageurs, leur rôle ne se limite pas à une ponctuation touristique. Leur nom, repris dans les textes, sur les pochettes de disques et dans les revues spécialisées joue totalement sur l'imaginaire même sans référence concrète à une visualisation de la ville. Dans les discussions, le rappel des syllabes privilégiées fonctionne quasi magiquement, au-delà de l'argumentation et du raisonné. Un disque "enregistré à Los Angeles et mixé à Londres" gagne un statut exceptionnel vu de France même pour des gens qui ignorent tout de l'enregistrement et du mixage et ce, avant la première écoute. On pourrait réduire cette attitude à un certain snobisme mais quand bien même cela serait, elle conforterait néanmoins l'aura qui entoure la seule appellation de la ville qui, pour un temps, gagne un statut sans comparaison avec les pratiques qu'elle autorise.

✕

✕

✕

A l'occasion de concerts ou de festivals, la rencontre s'opère concrètement entre la pop-music et la ville. Suscitant de vastes rassemblements, la pop-music pratique fréquemment le détournement de lieux ou édifices qui ne sont pas primitivement destinés à la musique : les bâtiments religieux ou sportifs affirment ainsi une seconde vocation qui ne les éloigne finalement que peu de leur destination d'origine pour laquelle le spectacle et la communion se mêlent. Mais l'élection d'un lieu spécifique ne suffit pas à canaliser totalement le public pour l'empêcher de déborder cette zone réservée. Car mis à part les concerts de moyenne importance et les festivals en plein-air à la campagne, les manifestations pop se répandent largement à l'extérieur de l'espace qui leur est primitivement imparti. Certes, le nombre de personnes intervient pour justifier ce qui prend parfois l'aspect d'une véritable invasion, mais plus qu'un problème de déplacement et de stationnement, il s'agit de la pratique d'un rituel.

Un concert se prépare aussi pour l'auditeur. Dans le cas des grands rassemblements que la pop-music a occasionnés, on est loin d'une démarche réductible à une simple consommation. Le trajet qui conduit à la ville où se tient le spectacle peut être aussi important que ce dernier. On reconnaît ses semblables sur la route, de plus en plus nombreux quand le but se rapproche. S'échangent les combines de nourriture, de sommeil, de drogue et d'accès à l'enceinte. Beaucoup de gens arrivent la veille, voire plusieurs jours auparavant, et se regroupent autour d'un porche, d'une place. Même si la ville pouvait héberger ces gens de l'extérieur,

ceux-ci préféreraient sans doute cette appropriation inhabituelle des trottoirs et de l'espace public détourné. L'assiégeant de la ville de concert sait que sa conquête est éphémère et, même sans agressivité, sa pratique urbaine renverse la fonctionnalité coutumière jusqu'à prendre la ville de vitesse : elle ne comprend plus les nouvelles règles du jeu et se mure alors dans un étrange mutisme. Il arrive d'ailleurs que ce soient des pop-fans de la ville même qui développent cette pratique lorsque le lieu des festivités les éloigne de leur quartier.

Ainsi, progressivement, la ville en proie au concert, transforme-t-elle radicalement son décor et ses usagers. Peu de villes conservent leur impassibilité devant cet envahissement massif d'une population qui précisément n'"habite" pas, c'est-à-dire néglige maisons ou immeubles pour investir les voies d'échange et les lieux publics. Un des principaux caractères de cette situation réside dans l'absence de désirs ou de projets de la part des visiteurs occasionnels : ce n'est pas par volonté que les chaussées, les porches et les impasses sont investis mais comme par mécanique des fluides, le flot constant irrigant jusqu'aux moindres cavités disponibles. Il faut noter ici le rôle particulier joué par les voitures qui, surtout lorsque le rassemblement se prolonge plusieurs jours, constituent souvent le seul refuge abrité. Autour du lieu du concert, cathédrale, stade, théâtre antique, chapiteau, la densité augmente et la direction se fait plus claire, voire impérative : rentrer. Mais plus on s'éloigne du centre, plus l'inertie et la pesanteur marquent gestes et déplacements. Car à un concert pop, beaucoup viennent

sans être sûrs de pouvoir pénétrer dans l'enceinte, soit parce qu'il n'y a plus de place, soit parce que le service d'ordre est efficace et ne laisse entrer personne gratuitement, soit encore parce qu'ils n'ont pas le projet d'assister au concert. La situation périphérique suffit à combler leur attente. Ainsi, même pendant le spectacle, la ville ne se calme pas, et continue d'être le théâtre de cette circulation sans but.

Pendant toute la période d'apogée de la pop-music, le problème de la gratuité des places de concert s'est posé. Devant les idéaux promulgués dans les textes, le public pensait leur mise en application immédiate et, au-delà des resquilleurs qui se manifestent à chaque réunion de foule quel que soit son motif, une véritable idéologie de la gratuité s'est étendue pendant plusieurs années, qui gagnait de plus en plus d'adeptes. Devant l'incompréhension des organisateurs face à des arguments pacifiques, des manifestations violentes eurent souvent lieu qui précipitèrent l'escalade d'un service d'ordre de plus en plus musclé. Pour notre propos, cette remarque entraîne deux conséquences sur la pratique de la ville au moment du concert : d'une part, tout un réseau d'échanges et de combines qui double la règle du jeu achat de billet/accès au spectacle d'une multitude de détournements possibles ; de ce fait, la ville est visitée aussi pour en découvrir la trame secrète, la porte dérobée qui s'ouvre sur l'espace convoité ; elle s'offre à ces assiégeants jusque dans ses recoins. D'autre part, le climat de violence qui peut s'ensuivre accentue son repliement sur elle et le rejet d'une population qu'elle subit.

Les réactions de la ville varient selon son importance : les grandes villes sont mitigées entre l'indifférence et l'inquiétude mais leur échelle permet de circonscrire assez nettement la zone du spectacle. Dans des villes moyennes, c'est la peur qui prend le dessus et ne lâche plus prise pendant toute la durée de la présence étrangère. Par exemple, Orange, qui au mois d'août 1975 accueillit plus de vingt mille personnes pendant les trois jours de son festival, fut une ville morte pour ses habitants. Tous ceux qui avaient pu quitter la ville l'avaient fait, barricadant portes et volets. Ceux qui étaient obligés de rester se cloîtraient chez eux, désertant complètement les cafés et les places, effectuant dans la discrétion et rapidement les seuls déplacements nécessaires. La ville envahie par les assiégeants dans ses rues redoublait son siège dans l'habitat et attendait dans l'immobilité et le silence le reflux. Les commerçants avaient tiré leurs volets de fer à l'exception de quelques boutiques d'alimentation et de quelques cafés. Par leur absence, les habitants révélaient nettement les contours de deux villes : celle de l'intérieur, du domestique, du privé, et celle de l'extérieur, de l'agora et de la foule. Aucune jonction entre les deux. La décision des habitants de présenter une surface lisse, sans prises, une ville close de l'intérieur avait précédé la situation caractérisée surtout par la passivité du public pop qui ne provoquait pas une telle réaction.

L'atmosphère pacifique que l'on a idéalisée à Woodstock laisse plus souvent la place à un climat de violence larvée qui ne se finalise pas (comme pour les supporters d'une équipe sportive ou pour les adeptes

d'un candidat à une élection) mais naît en partie de l'inadéquation du lieu à la situation. Le refus de la part de la ville à être pleinement ville est aussi le départ de la violence. Pourtant, jamais celle-ci ne devient la règle. Même dans les grands rassemblements américains où des victimes furent à déplorer, la violence ne déboucha jamais sur l'émeute mais plutôt sur la panique. En fait, le spectateur pop est avant tout un consommateur, même si l'objet de son achat est l'exceptionnel. La ville ne devient pas un enjeu. Elle n'intéresse pas comme objet de conquête ; tout au plus, se plait-on à sourire de ses incompétences et de ses renoncements, sans même produire une imagination sur elle, autre que l'imagerie de la conformité. Peu à peu l'indifférence de la ville et son mutisme trouvent un pendant dans l'absence de regard de ses visiteurs occasionnels. Les concerts de plusieurs jours se font rares ; et sur une seule soirée, la ville ne ferme même plus ses volets, laissant se dérouler l'événement à la superficie de son espace second.

Second temps :

JOURNAL D'UN PARCOURS D'IMAGES

Deux remarques préliminaires au second temps

1) - Il pourrait nous être reproché d'avoir été à la fois musicien et sociologue, d'avoir pris pour objet de notre réflexion nos propres productions musicales et ainsi de nous être complus dans un incontestable narcissisme. Nous ne nous sommes pas laissé arrêter par l'éventualité d'une telle critique. Car il nous paraissait bénéfique de pouvoir constituer et reconnaître, d'une façon exhaustive, tout un parcours d'images.

2) - Nous avons donc voyagé à travers les sons et les évocations qu'ils suscitent. Nous n'avons pas pour autant oublié la ville même si cet itinéraire qui va de la ville à la ville a emprunté des formes inhabituelles. Plus encore, au détour des images, dans leur processus de mise en forme ou dans les échos qu'elles éveillent, se révèle le véritable travail de la ville comme creuset de la culture.

Chapitre 1 :

DE L'EMOTION AU POLYVINYLE

Pour mieux cerner les rapports entre musique et espace, l'analyse d'un exemple précis permettra de les présenter à chaque stade de la pratique musicale. Des raisons circonstanciées m'ont conduit à choisir un des morceaux figurant sur mon second disque : Un souffle très pâle (1). En effet, plusieurs professeurs de français de l'enseignement secondaire ont proposé cette musique à leurs élèves, leur demandant d'écrire ce que celle-ci leur évoquait. Non seulement j'ai pu lire et analyser l'ensemble des textes produits mais, grâce à l'amabilité des enseignants et aussi à la demande des élèves, nous avons eu des rencontres extrêmement intéressantes pour affiner les réflexions amenées par la lecture.

Ainsi, avec ce morceau, je détiens, chose rarissime, chaque élément du puzzle temporel que constitue d'ordinaire la musique :

- les motivations, ambiances ou sensations originales du compositeur,
- le travail de mise en place des mouvements, d'organisation générale du morceau, le choix des thèmes, principal et secondaire, les instruments retenus etc...
- l'enregistrement proprement dit : les impératifs techniques et la mise en matière sonore du morceau,
- la diffusion anonyme sous forme d'objet industriel,
- l'éveil de sensations, d'émotions et d'images chez des auditeurs,
- le recueil de celles-ci,

(1) In Compartiment fuchsia, disque 33 t., 30 cm. SPALAX. 6811. Dist. SFPP. Paris, 1979.

- la discussion a-posteriori entre les divers protagonistes.

Ces circonstances exceptionnelles sont pour beaucoup dans le choix de cet exemple, d'autant plus que la reconstitution de ce cycle s'est opérée de manière semi-fortuite : je souhaitais favoriser le recueil d'images et de réactions mais ce désir n'est pas consciemment à l'oeuvre pendant les premières phases du travail de composition et d'interprétation.

Génèse du morceau.

A l'origine, un voyage en Italie, pendant l'été 1976 : le centre et le nord, de Rome à Venise par Orvieto, Sienne, Florence, Bologne... et déjà, sur place, l'inscription dans la mémoire d'un rythme de valse lente lié à ces simples mots : "les villes italiennes". Souvent la connexion d'un lieu, d'une sensation, d'un être se fait avec un élément musical extrêmement simple mais tenace : une idée de rythme, un rapport de notes, un accord. Cet élément peut s'imposer jusqu'à l'obsession, jusqu'à ne plus vivre dans le même contexte sans qu'il revienne systématiquement, invariablement, avec une obstination plus ou moins tranquille dont seul le morceau fini délivre.

Plus encore, la communication à autrui semble nécessaire à ce détachement, comme si les auditeurs devenaient eux-mêmes porteurs de cette forme et de son référent et, de ce fait, dispersaient son pouvoir

obsessionnel. Ensuite, lorsque l'oeuvre existe d'elle-même, disque ou partition close, son havre d'origine redevient vierge, apparaît parfaitement facultatif pour l'explication du morceau et se prépare sans doute à d'autres fantasmes.

L'Italie de l'été 76 est donc pour moi un rythme ternaire lent du milieu de l'après-midi. Rien d'autre ; ni une mélodie, ni une suite d'accords. A ce stade, il n'est même pas possible de l'"entendre" au sens acoustique. Acte purement mental, quasi réflexe, c'est l'image perçue qui se met en forme de la sorte. Ainsi, sans doute, les lieux imaginent en nous, revêtant les habits d'une psychologie et de la culture.

La même année, indépendamment de mon voyage, Alain MEDAM parcourait la même Italie, Toscane, Emilie, Vénétie... et, fidèle à son habitude, garnissait de nombreux carnets de croquis. Au cours de l'hiver suivant, le projet d'un spectacle audio-visuel permit de dépasser la coïncidence de ces deux productions et me donna l'occasion de terminer la composition de ce morceau. Alain MEDAM me confia toute sa série de lavis et je l'organisais à ma guise, mélangeant les villes dessinées sans souci de géographie ni de chronologie. Ainsi en ordonnant les croquis prit forme un itinéraire qui, partant de la campagne, s'approche lentement de la ville italienne, y pénètre, dérive dans ses rues et ses places, se mêle à ses fêtes et mouvements pour ressortir enfin et regagner la campagne. Les lavis ont été photographiés, transférés sur un support diapositive, et projetés par fondu-enchaîné, ce qui donnait à l'ensemble des dessins un déroulement temporel.

Alain MEDAM est un peintre de la globalité de la ville. Même lorsqu'il traite d'un détail, personnage, ruelle ou porche, c'est la ville toute entière qui s'investit et se révèle en une figure particulière. De plus, son graphisme, sombre et nerveux, est juste pour traquer la lumière et le mouvement, comme pour saisir l'imperceptible frisson des pierres au soleil. En découvrant ses croquis, je retrouvais l'exact murmure de mes villes italiennes et dans ma mémoire revenait simultanément le même rythme de valse lente né du contact direct avec elles.

La composition

L'organisation des trente dessins retenus en une promenade d'approche, de pénétration, de dérive, d'imprégnation et de sortie de la ville déterminait un temps souple selon la vitesse d'enchaînement des images, mais très vite, le déroulement s'est stabilisé selon la logique propre de l'itinéraire, comme si les vues et leur succession dictaient elles-mêmes nos pas. Plus généralement, la mise en déroulement d'une série d'images, que ce soit pour un montage de diapositives, ou plus évidemment pour le cinéma, obéit pour être efficace au rythme intrinsèque du temps des images. On connaît l'importance du montage pour le film mais le meilleur monteur ne pourra jamais forcer un rythme absent d'une séquence sans révéler largement cette inadéquation. Celle-ci peut par ailleurs être un choix, et le contrepoint une volonté esthétique : en aucune façon il ne s'agit ici d'établir un code ; tout au plus d'enranger des éléments de réflexion à la croisée desquels pourront peut-être se

lire des figures de villes particulières. Dans un autre domaine, bon nombre de comédiens affirment qu'un texte ne possède qu'une seule vitesse de lecture, de laquelle on se rapproche plus ou moins.

Cette indépendance apparente des formes révèle exactement l'importance magistrale du fond imaginaire et de son influence sur la perception. Car, dans le cas du texte par exemple, la vitesse et le ton d'élocution adéquat pour une époque fait généralement sourire la ou les générations suivantes ; parce que chacune se réfère plus ou moins consciemment à une logique imaginaire autonome. La nature mouvante de celle-ci ne doit pas masquer son caractère absolu. Car, en un temps donné, il est difficile d'échapper à cette structure d'ordre qui baigne le champ imaginaire et lui imprime ses couleurs et ses rythmes. Certes, plusieurs niveaux se superposent et les séquelles des prédécesseurs survivent parfois longtemps, mais sans vertu dirigeante, assujetties aux lois du présent.

L'artiste croise son individualité avec cette résistance de l'imaginaire qui conduit les formes à n'être jamais une matière inerte à modeler, mais une dynamique sociale à laquelle on prête sa fugitive expression.

Ainsi la dérive graphique dans la ville italienne a-t-elle trouvé sa vitesse quasiment seule lorsque l'ordre des images fut fixe. Au niveau de la musique, j'en étais toujours au même rythme que les lavis

confirmaient et peu à peu s'est imposée la nécessité de faire la composition au piano électrique. Je reviendrai sur le choix des instruments et des timbres en parlant de l'enregistrement, mais déjà à ce stade, la matière sonore qui sert de base au travail de composition est capitale : pour ne pas forcer les dessins et la tranquillité du promeneur, il fallait un instrument suffisamment discret pour accompagner la visite sans devenir lieu lui-même et suffisamment présent pour faire exister le promeneur. Le piano électrique possède ces deux qualités : ses notes s'éteignent rapidement (contrairement aux instruments à notes tenues comme l'orgue par exemple) et sa sonorité est beaucoup plus feutrée que le piano acoustique du fait d'une absence d'harmoniques quasi totale sur le modèle utilisé. (2).

A partir de ces décisions, choix d'une matière sonore, rythme de base et découpage du morceau, la composition s'est effectuée, reposant sur une harmonie mineure de trois accords de base : mi mineur, sol mineur et si mineur et se développant en une montée mélodique reprise graduellement sur chaque accord. Avant de parvenir à cette mélodie, qui affirme le rythme de valse de la pièce, je suis resté longtemps sur ce qui est devenu l'introduction : la découverte lente des trois accords, sans rythme clairement affirmé, et sur une mesure à quatre temps. C'était comme si je ne parvenais pas à pénétrer dans la ville, préférant la situation d'assiégeant paisible à l'inconnu de l'intérieur étranger. Ce sentiment est

(2) Un Pianet T HOHNER.

encore si fort que dans certaines versions publiques de ce morceau, l'introduction dure parfois autant que le reste du morceau! Après l'exposition du cadre harmonique et l'exposition du thème qui agit comme refrain, il restait à écrire deux variations, correspondant aux phases de la promenade imagée et se comparant si l'on veut aux couplets d'une chanson.

La référence à la chanson n'est pas entièrement gratuite ici. Le fait de choisir une musique à mélodie isolée, assez facilement mémorisable et sur laquelle il serait possible de mettre des paroles, n'est pas indépendant de la situation d'un dériveur qui parcourt une suite d'espaces. Le style de la musique n'est pas un problème a-priori : plutôt que de se cantonner à un univers sonore précis, déterminé par une place dans l'histoire de la musique et de préférence référé à la pointe de l'avant-garde, je préfère l'errance à travers les époques et les pays. Cette manière de travailler se rapproche tout à fait de la composition des musiques de films et s'éloigne du cadre de travail fixé par une théorie musicale précise. Dans ce cas, la chanson sans paroles est apparue très rapidement comme le meilleur moyen d'habiter le rythme de départ. Le piano électrique utilisé par la seule main droite - l'accompagnement étant fait par un autre instrument - remplace cette perception d'un climat acoustique privilégiant la mélodie. Dès lors l'opposition chant/accompagnement renvoie aisément à la chanson en tant que genre et augmente l'impression personnalisée de la mélodie. Il devient facile de suivre un personnage assimilé au piano électrique solo et d'entendre les

diverses variations comme le reflet fidèle de ses sentiments.

A partir de ce résultat, s'est instauré un dialogue entre la musique et les images qui a permis d'affirmer la première et de retoucher une dernière fois l'ordre des secondes : l'introduction accompagnait toute l'approche de la ville ; la première exposition de la mélodie, les premiers contacts avec elle ; la première variation, des perceptions plus détaillées des rues et des places ; la reprise de la mélodie, l'introduction des habitants ; la seconde variation, l'agitation ensoleillée de la foule et de la ville ; de nouveau la mélodie qui déjà amorçait le départ et l'éloignement vers la campagne sombre, pendant lequel revenaient des phases lentes de même mesure que l'introduction et sur lesquelles s'achève le morceau. A ce stade, il existe donc une musique sur partition qui peut exister par de multiples interprétations différentes, contrairement à ce qu'elle deviendra par la suite lors de son enregistrement pour le disque. Mais déjà là, il faut se poser plusieurs questions : qu'est devenue la ville ? Où sont les villes d'origine dans cette mélodie fragile de valse lente ? Quelle part ont pris les images d'Alain MEDAM dans une telle formulation ? Ne peut-on pas réduire ce travail à de la simple illustration sonore qui jouxte sans surprise et sans risque un propos graphique ?

Des éléments de réponse peuvent déjà être avancés à ce niveau intermédiaire en ce qui concerne les rapports entre musique et ville. Ce qui apparaît clairement, c'est qu'il n'y a pas homologie d'expression

entre les deux : la musique procède par décalage, introduit un autre plan du sens et établit une transposition métaphorique du réel. Mais avant même cette alchimie, elle pose comme fondamental le détournement qu'elle opère ; en ce sens, elle se déclare incapable de rendre compte strictement. Il est donc vain d'attendre d'elle une traduction mot à mot du réel, puisque même la musique figurative procède par un décalage subjectif des perceptions, référé bien plus à la culture et à la logique imaginaire qu'à l'objet évoqué. Ce dernier est d'ailleurs partie prenante du champ imaginaire et appartient à la même logique. Ainsi, loin d'être une description de la ville, la musique renvoie directement à la logique imaginaire qui préside également aux configurations de ville pratiquées par les habitants et les promeneurs. Il existe donc un palier intermédiaire, moins conjoncturel que les stimuli de départ et qui s'annonce comme lieu de mise en formes de l'imaginaire. Chaque expression se réfère à lui et par sa médiation peut se connecter sur telle ou telle autre.

Mais dans l'activité artistique, cette démarche ne s'opère pas de manière consciente, ou du moins est rebelle à un contrôle total. Ainsi la convocation de la ville dans un propos musical nous amène directement au plan de la grammaire imaginaire de la ville, là où s'organisent et prennent corps les figures efficaces pour un temps. En analysant la musique, c'est donc la ville que l'on rencontre pour peu que l'on fasse le détour par ce plan intermédiaire. La correspondance des arts au-delà du niveau strictement musical trouve ici un ordonnancement possible puisque non seulement référé à la physiologie mais aussi enraciné dans le social.

L'objection de l'histoire vient immédiatement à l'esprit : comment une musique, même délivrée de l'avant-garde, peut-elle témoigner de structures urbaines qui ne lui sont pas contemporaines, et donc, reposent sur une logique imaginaire différente. Pour répondre à cette objection, il ne faut pas perdre de vue le projet poursuivi qui n'est pas d'opérer l'adéquation entre des villes particulières et une musique mais qui veut mettre en forme le type de rapport imaginaire vécu aujourd'hui dans de telles cités. Certes la configuration de celles-ci, leur époque d'édification, leur histoire, ne sont pas absentes de l'échange d'images tenu avec elles mais la musique ne les rencontrent pas sur ce terrain. La toile de fond imaginaire se tend entre les figures de villes et les modes du rapport imaginaire possibles en leur sein. La musique aimerait témoigner de ce trajet et non de l'histoire.

A partir de n'importe quelle situation urbaine, toutes époques ou civilisations confondues, il est possible de parcourir les termes de l'échange d'images effectué avec la ville. Variable selon les individus, ce dernier ne renvoie pas néanmoins à une infinité d'attitudes mais peut s'organiser en une typologie ouverte (3). Dans tous les cas, il renseigne directement sur la trame imaginaire à l'oeuvre tant dans ces aspects anthropologiques que dans ces circonvolutions historiques.

(3) Cf. PESSIN & TORQUE : Villes imaginaires, Le Champ Urbain, Paris, 1980.

Pour revenir plus précisément sur l'exemple d'Un souffle très pâle, les images d'Alain MEDAM sont intervenues exactement comme un catalyseur. De la même manière que la musique, ces lavis ne prétendent pas rendre compte de la ville en tant que telle, mais portent bien sur la situation imaginaire provoquée par des contacts particuliers avec des villes. Le fait même de rassembler dans la suite chronologique d'un itinéraire des images de villes différentes vide la tentation d'un témoignage précis. Il s'agit donc de deux expressions de même statut imaginaire, qui portent toutes deux sur les rapports à la Ville et dont les villes italiennes, synthétisées en une seule, sont devenues le prétexte. Ce rôle ne doit pas masquer le caractère unique de leur interpellation, car sur d'autres terrains, Alain MEDAM ou moi-même formuleront d'autres modalités du rapport imaginaire à la ville ; mais elles sont un prétexte en ce sens que le texte pourra s'abstraire d'elles, qu'il pourra engendrer d'autres images, nourrir d'autres figures de ville jusqu'à parfois trahir ses origines lors d'utilisations totalement détournées.

Les images sont intervenues pendant la composition du thème comme porteuses à l'évidence de la formulation précise qu'il fallait donner au champ acoustique ouvert par le voyage en Italie. En proposant une nouvelle visite, en ravivant des impressions et en fixant des villes qui vibraient encore, elles ont permis le choix de notes définitives dans une structure qui en portait de nombreuses en germe. Dire que la mélodie aurait été très différente sans les images relève de la pure

spéculation ; mais avec ces images, il n'était pas possible pour moi de mettre une autre mélodie. De plus, l'organisation en promenade fixait une durée aux variations et une couleur particulière au tempo de chacune : plus réservé et tenu pour la première pendant les détails de la ville, plus animé et gai pour la seconde pendant l'agitation de la foule.

Le morceau terminé, il devint totalement indépendant des dessins, pouvant les rencontrer au gré des projections ou pouvant être exécuté sans images. Dépassant la simple illustration sonore, il gagnait par là un statut de musique autonome, que l'enregistrement sur disque allait confirmer. Ainsi, les lavis ont-ils été nécessaires à l'élaboration sans emprisonner la musique dans une interdépendance permanente. En cela, on est loin de la musique de film, et plus loin encore du pléonasme. Aujourd'hui, ces dessins poursuivent leur route seuls comme ce morceau, qui garde la mémoire secrète de leurs ombres et de leurs pierres.

L'enregistrement

Evoquer la phase d'enregistrement du morceau serait un détour purement technique s'il ne s'agissait en fait d'aborder la question de l'arrangement, c'est-à-dire du choix des différents instruments retenus et de leur mixage. Cette série de décisions est déterminante sur la couleur sonore générale du morceau et influence directement les sensations de l'auditeur. Loin de s'arrêter à la partition, la musique n'est finalement autonome que lorsqu'elle sort du studio d'enregistrement.

Contrairement à ce qui se pratique souvent dans ce domaine et qui a forgé l'opinion publique à ce sujet, la phase d'enregistrement est pour moi une phase intérieure, au sens où le studio devient en quelque sorte mon nouveau domicile. Gilles JALOUSTRE avec qui je travaille en permanence depuis la fin 1977 et qui assure la recherche des sons sur les différents claviers électroniques, leur mise en place et leur mixage pendant le travail de répétition et les concerts, fait également fonction d'ingénieur du son pendant l'enregistrement. De ce fait, il nous est possible, au terme d'un accord de coproduction, d'occuper seuls le studio et d'assurer toutes les phases techniques jusqu'à la bande finale, prête à être gravée pour la fabrication du disque.

Cette méthode de travail privilégiée, puisque le temps ne nous est pas compté, est essentielle pour comprendre le processus qui conduit progressivement à déterminer la nature sonore de nos musiques. L'étroite complémentarité des deux domaines, composition-interprétation et mise en son-mixage s'établit non seulement dans le travail de sélection de la matière sonore mais aussi au cours de l'interprétation elle-même où nous jouons tous les deux en même temps, l'un agissant sur les notes selon la technique traditionnelle, l'autre intervenant simultanément sur la texture sonore mise en mouvement par le premier.

Une telle musique à quatre mains nécessite bien évidemment une unité de désir dans le propos que l'on tient et une assez longue expérience pour deviner sans avoir besoin de les exprimer les pulsions

de l'autre, souvent infimes, qui marquent le jeu au cours d'un morceau, aussi bien de l'exécutant des notes que du metteur en son. Cette technique est d'autre part liée au type d'instruments utilisés qui sont tous à composants électroniques : orgue électrophonique, piano électrique et synthétiseurs, relevant tous d'une technologie du son permettant d'agir sur ses diverses composantes à tous moments : puissance, fréquence, enveloppe, filtrage etc... Mais le fait de disposer de cet univers sonore n'est pas déterminant de leur usage dans l'arrangement de Un souffle très pâle, puisqu'à l'occasion du disque Compartiment Fuchsia, nous avons la possibilité de travailler avec d'autres musiciens sur des instruments acoustiques.

Compartiment Fuchsia est un disque que nous avons voulu comme une hésitation entre l'intérieur et l'extérieur, à l'image de ces wagons prestigieux et confortables qui autorisent les images les plus exotiques ou les plus cruelles de l'autre côté de la vitre. Un souffle très pâle s'intègre à ce propos mais à la différence des autres morceaux, le train est ici immobile, stopé dans une gare au décor changeant, accablée du soleil de l'après-midi, une gare italienne sans doute. Je ne voudrais pas être trop précis et dire "tel instrument est là pour telle ou telle raison", ce serait sans doute exagérer le calcul, mais dans ce morceau plus que dans beaucoup d'autres, chaque son a sa propre histoire, anecdote ou raison fondamentale. Sans détailler cependant la chronologie de l'arrangement, voyons son organisation générale :

- Introduction : deux notes tenues dans le haut-medium alternent des secondes mineures (notes rapprochées d'un demi-ton) en se chevauchant. Issues du silence, elles demeurent très faibles mais parfaitement audibles et développent leur vibration sur un rythme lent. Superposée à ce battement, la main droite au piano électrique expose l'harmonie générale du morceau, une première fois seule, puis une seconde fois couplée de la main gauche. Le battement, assez synthétique mais doux, suit les accords, en une constante lancinante. Il introduit une situation d'incertitude et d'attente que le piano ne dénoue qu'en partie. Jamais la faible puissance de cette oscillation ne permet de lui donner un statut agressif. Le piano quant à lui reprend les secondes et les résoud en exposant chaque accord. La reprise de cette même ligne avec la main gauche est une première assise du morceau, à la fois par la frappe d'accords francs et pleins et par l'introduction de fréquences graves.

Thème 1 : A l'apparition de la mélodie proprement dite, on quitte le rythme très lent (mesure 4/4) pour entrer dans la valse (mesure 3/4). C'est la main droite du piano qui l'énonce pendant que la main gauche cesse et se reporte sur un orgue de barbarie mixé au second plan. Les deux sons constitutifs du battement se maintiennent à leur niveau mais abandonnent la tension donnée par l'emploi de notes secondes pour tenir deux contrechants discrets qui apparaissent aux repos mélodiques à chaque passage d'accords.

Variation 1 : elle se caractérise par l'abandon du piano et par l'introduction de multiples accords complémentaires dans l'harmonie. La mélodie est faite par un son synthétique medium, à notes tenues, caractérisé par une faible attaque, qui lui donne donc un aspect essoufflé. L'orgue de barbarie poursuit son accompagnement et un son grave genre contrebasse introduit pour la première fois dans le morceau une assise extrêmement stable. Une légère réverbération confère à l'ensemble de cette variation un recul par rapport au thème qui contribue à élargir l'espace de la même manière qu'un zoom arrière peut le faire pour le cinéma.

Reprise du thème 1, Variation 2, thème 1 et fin : à partir de ce moment, s'installe la matière sonore définitive du morceau, celle vers laquelle tendaient tous les prémices, et qui se poursuit jusqu'à la fin. L'introduction, le premier thème et la première variation ont mêlé des sons identifiables, voire fortement connotés comme l'orgue de barbarie, et des sons synthétiques, étrangers a-priori à une mise en situation réelle de la mélodie. D'où une incertitude de l'espace musical et un certain malaise conforté dans l'introduction par la tension des notes. Dès lors, un choix va s'opérer comme si le voyageur du train acceptait de descendre de son wagon et de pénétrer dans la ville au milieu des gens. Le piano reprend donc le thème de la dérive, qu'il accélère au cours de la variation 2 avant de s'acheminer vers la conclusion en deux accords egrenés lentement. La main gauche le suit discrètement dans ce parcours. Et tout le reste de l'accompagnement est confié à

l'évocation d'une fanfare, essentiellement grâce à un tuba, un trombone et une trompette. Ces sonorités sont créées par le synthétiseur mais se rapprochent rigoureusement des sons originaux. Nous avons même désaccordé partiellement certains instruments pour les rendre plus crédibles. Le mixage est fait de telle sorte que la fanfare n'apparaît pas brutalement mais se révèle progressivement pour devenir de plus en plus présente et conclure elle-même le morceau à égalité avec le piano. Le projet est ici de personnaliser l'accompagnement jusqu'à percevoir les instrumentistes eux-mêmes, comme si la musique, d'abstraite qu'elle était jusqu'alors, se matérialisait physiquement et socialement.

Le rôle de la répartition des sons dans l'espace stéréophonique doit être évoqué ici. Après la systématisation des différences entre la droite et la gauche, qui caractérisa les premiers enregistrements stéréophoniques, les mixages sont devenus de plus en plus subtils, en même temps que les chaînes électro-acoustiques et la sensibilité auditive du public s'affirmaient parallèlement. Lorsqu'il ne s'agit pas de la reproduction d'un espace musical existant, comme celui d'un orchestre symphonique par exemple, tout est possible au metteur en son qui se trouve a-priori devant un espace vide. Libre à lui de l'habiter comme il l'entend, avec la seule réserve des capacités techniques et du déséquilibre de l'ensemble.

Dans notre cas, nous avons utilisé la technique du délai pour particulariser les instruments mélodiques : ainsi le piano solo

est-il situé logiquement sur la droite tandis qu'au point gauche symétrique est placé le même piano solo décalé de quelques centièmes de seconde. On obtient de la sorte un effet de matière en relief et une occupation plus complète de l'espace. Lorsque le synthétiseur remplace le piano pour la mélodie de la première variation, il vient s'inscrire exactement dans la même disposition. Les deux instruments nécessaires au battement de l'introduction sont nettement situés l'un à droite, l'autre à gauche ; l'oscillation entre leurs notes respectives se tient de ce fait dans la diffusion du son lui-même. La main gauche du piano et l'orgue de barbarie sont au centre. Quant à la fanfare, le tuba est nettement à gauche, la trompette à gauche, au même endroit que le délai du piano solo et le trombone au centre avec les instruments medium.

En localisant assez distinctement la fanfare et en l'opposant spatialement au piano solo direct, on renforce nettement la situation souhaitée d'une individualité autonome marquée par la mélodie qui s'harmonise pour un temps avec un climat sonore extérieur, voire exotique. Tout au long de cette orchestration et de son mixage, nous avons suivi ce même fil conducteur, essayant de plier la technique à cette mise en scène. Cela était si fort pour nous que les cuivres de l'orphéon devenaient de véritables personnages, auxquels on prêtait un visage, un métier ou une attitude.

C'est ainsi que le trompettiste a trouvé une place à part. Son rôle musical est de tenir un contrechant à la mélodie sur un mode réservé

mais relativement indépendant : le but est de sentir qu'il s'intègre à cette musique momentanément, parce que l'occasion se présente, mais qu'il est prêt pour d'autres morceaux et pour d'autres genres. Avec Gilles JALOUSTRE, il nous plaisait de l'imaginer assis sur un mur, les jambes ballantes, pendant que le soleil écrasait la place ; ou peut-être était-il à l'ombre... comme il voudra ! Lorsque le morceau s'arrête de ses deux accords roulés, le trompettiste descend du mur et s'éloigne lentement vers la droite en sifflant distraitemment la mélodie. Cette image s'est si fortement imposée à nous, que nous l'avons enregistrée : un homme siffle l'air du morceau en partant de l'endroit où était la trompette et tout en marchant il disparaît progressivement dans le silence. Ce sifflet rajouté, situé hors d'un morceau dont la fin est pourtant muette, est devenu partie intégrante du texte, au point que sur le disque, Un souffle très pâle ne s'arrête qu'à la fin de l'air sifflé. Et pourtant, qui siffle pour l'auditeur inconnu qui se moque de notre histoire de trompettiste ?

A cette longue présentation du travail d'enregistrement et de mixage, deux remarques peuvent s'ajouter : la première, pour indiquer comment un seul musicien peut tenir tous ces rôles : simplement en enregistrant sur une première piste du magnétophone un instrument conducteur du temps et ensuite en enregistrant les autres un par un en écoutant simultanément la première piste. Cette méthode de l'enregistrement multi-pistes, pour économique et homogène qu'elle soit, présente l'inconvénient majeur de ne jamais donner accès à la matière sonore totale avant que tout ne soit

enregistré, ce qui ne serait pas le cas si chaque instrument était tenu par un musicien et que l'on enregistre en une seule prise.

La seconde remarque concerne la durée de ce morceau. Toutes ces explications, cet itinéraire, ces choix méticuleux à défaut d'être sûrs, ce long travail de mise en place, aboutissent à une pièce de quatre minutes et vingt secondes. Peu importe la longueur, dira-t-on, et je le crois ; c'est pourtant ce morceau, l'une de mes plus courtes pièces qui est issu de la plus longue histoire consciente et d'une élaboration dialoguée à chacune de ses phases. C'est aussi sur lui qu'ont été produits les textes des auditeurs. Une autre musique pour piano acoustique, créée pour une chorégraphie du Groupe Emile Dubois dure trente minutes et je me sens incapable d'en dire quoi que ce soit, ni de raconter sa genèse. Il est vrai qu'il ne faut pas être pressé et qu'un morceau met parfois des années avant de gagner sa liberté.

Dernière remarque pratique : cette pièce est placée à la fin de la première face après deux morceaux plus violents qui accentuent encore l'impact de douceur de son début.

La diffusion

L'enregistrement terminé, le disque entre dans le processus industriel de fabrication, de distribution et de vente, qui ne nous intéresse pas ici, à ceci près qu'il se détache de tout rapport personnel pour devenir un objet marchand traditionnel et donc perd toute l'épaisseur d'un

déroulement vécu pour n'être que la musique de multiples présents différents sans lien entre eux et auxquels il prête une occasion temporaire d'images.

La seule médiation à cette appropriation totale de la musique est la pochette du disque, qui fait le lien dans l'ordre du sens entre musiciens et auditeurs. Il était tentant de faire figurer l'un ou l'autre dessin de Alain MEDAM sur la pochette et d'ailleurs le projet a été fait de mettre plusieurs illustrations qui étaient de près ou de loin liées aux six morceaux composant le disque. Et devant ce patchwork à la fois directif et partiel puisque ne pouvant regrouper toutes les images de chaque série, Léo STANDARD, le concepteur de la pochette, eut l'idée de choisir le train plutôt que les paysages traversés. De ce fait, toutes les images deviennent possible, sans guide de conduite autre que la proposition du voyage imaginaire que suggère ce profil de train, dessiné dans le style des illustrations industrielles américaines de l'entre-deux guerres. Quant au titre Un souffle très pâle, il s'est imposé de lui-même, sans effort et sans heurt, n'amenant semble-t-il aucun guide précis pour l'audition, à la fragilité près.

Au verso de la pochette, en plus de deux photos prises pendant l'enregistrement et des indications techniques, figure le texte suivant :

"Le marais-nécropole se tenait calmement devant eux,
sur la vitre unique du compartiment.

- Il faudra tirer parti de notre transit à Irkoutz
pour achever d'imprimer tout cela !

Et son vis à vis qu'occupait un commerce de dames
dans la province d'Orvieto, lui conseilla le polyvinyle.

- L'énigmatique a le regard du sourd ...

Cela vint pensivement du couloir ; par la porte coulissée,
le contrôleur, absent, s'avance jusqu'à dire :

- Parlate me di amore".

Chapitre 2 :

DE L'ECOUTE AU POLYMORPHE

La plupart du temps, le processus prend son indépendance par rapport aux créateurs à ce moment là, et sans considérer ici les ventes comme une réponse, à part quelques réactions de familiers ou de professionnels, peu d'effets de retour se manifestent en fait. D'autant plus qu'il s'agit davantage d'amis, de jugements portant sur l'ensemble du produit que de la matière imaginaire véritablement échangée dans le détail de chaque morceau au fil d'une écoute suivie et attentive.

C'est donc avec un intérêt d'autant plus vif que j'ai reçu l'ensemble des textes écrits sur Un souffle très pâle par les élèves de plusieurs classes mixtes de cinquième, dans deux CES différents. A l'initiative des professeurs de français, ces enfants de 12-13 ans ont écouté le morceau et écrit "ce que cette musique leur évoquait", sans avoir de précision ni sur l'enregistrement ni sur le compositeur. Au dire des enseignants, cette passation s'est effectuée sans difficulté, les élèves s'impliquant volontiers dans une telle pratique, habituelle d'ailleurs pour la plupart, puisque cette pédagogie facilite les échanges d'expression d'une discipline artistique à une autre, et convoque au fil de l'année la poésie, la peinture, le cinéma, la musique, etc...

Chaque narration se présente comme un tout et si la lecture des trente-sept textes communiqués laisse entrevoir des lignes de convergence, elle frappe surtout par la richesse et la multiplicité des images relatées. Il faut se garder de la tentation d'établir un déterminisme entre la musique et l'écrit, la part subjective de la perception interdit toute projection mécaniste. Mais plus encore, abandonnons la musique qui a été l'occasion de ces images pour ne retenir qu'elles, moins comme témoins d'une évocation sonore, que comme traces d'un état imaginaire. Le but poursuivi ici n'est pas de rentrer dans les circonvolutions psychologiques mais de cerner les figures communes qui décrivent pour partie la trame imaginaire, ultime raison du présent parcours. Avant de tenter la liaison avec le morceau lui-même, envisageons l'ensemble des textes comme matière homogène, regroupant des images au minimum liées par leurs conditions d'apparition. Le propos est alors de mettre à jour les figures qui organisent ce champ imaginaire, de découvrir si elles s'articulent en une logique propre, à quel niveau se manifestent des clivages, etc.

Travailler sur ce matériel renseigne directement sur la charge évocatrice des images sonores mais aussi sur les modes d'appropriation de l'espace et du temps révélés non par un discours analytique mais par des images brutes. La responsabilité de l'analyste est alors grande, surtout lorsqu'il s'agit aussi du compositeur ; c'est pourquoi la part d'interprétation doit être réduite au minimum au profit d'un simple agencement typologique qui respecte

la formulation et la construction des divers récits. C'est pourquoi le procédé retenu a été la classification des mots, des membres de phrase et des éléments de grammaire (temps des verbes notamment). Pour présenter cette lecture, et fidèle à notre méthode, il semble plus dynamique de situer les éléments de synthèse dans un récit, plutôt que dans une suite de tableaux dont les chiffres demeurent finalement peu parlants.

✕

✕

✕

Les Structures de récit

"Dans une pièce, au noir, un homme est triste après une mauvaise nouvelle. Soudain, il se lève, sort de la pièce puis de la maison. Il se promène dans une prairie avec des marguerites. Il se souvient de sa vie passée avec un ami à qui il tenait beaucoup. De beaux souvenirs ou de mauvais souvenirs. Il se rend compte qu'il est seul à présent. Il faut oublier cet ami ; de toute façon, il n'y peut rien et il repart en sifflant sur ses souvenirs. Il s'éloigne, s'éloigne, s'éloigne..."

Largement représentatif de la structure de récit couramment pratiquée par les auteurs, ce texte permet déjà de mettre à jour un certain nombre de constantes qui se modulent de manière différentielle dans l'ensemble des écrits mais les traversent quasiment tous. La première remarque

concerne le temps de la narration : tous écrivent au présent ; la perception de la musique entraîne la présence d'images immédiates qui s'impose comme temps réel. Deuxième remarque liée à la première : les images décrites s'inscrivent dans une action. Trois types d'évocation coexistent :

- la suite d'images :

"Le sable noir, de l'eau qui brille, un esclave traîne ses chaînes, où ira-t-il ? Qui est-ce qui l'aime ? peut-être un vautour au centre d'une ville ; il ne voit rien, tout est flou, s'il crie la vérité il traînera la peur derrière lui".

- le récit général, linéaire :

"Balade en avion.

Départ de l'avion sur la piste. Les passagers mettent leur ceinture. L'avion commence à rouler, il prend de la vitesse, il s'envole, les passagers regardent le paysage, des plaines, des forêts, un lac ; l'avion va plus vite, encore de la forêt, des plaines, tout est tranquille. Les passagers regardent le paysage. L'avion descend peu à peu, l'atterrissage approche, L'avion a atterri!"

- le récit psychologique : cf. le premier exemple cité ou encore :

"Dans un grand château immense, immense, une jeune fille triste est là, regarde les montagnes par la fenêtre, il pleut,

le vent souffle, il fait froid. La jeune fille court dans les escaliers pour monter plus haut et monte, monte, de plus en plus ! Regarde encore par la fenêtre dans une grande salle où elle est seule, le visage contre la vitre et pense. Elle pleure et tout à coup, elle redescend en vitesse à toute allure et ouvre la grande porte et part toute heureuse..."

L'espace et le mouvement

Dans ces trois types d'écriture, illustrés de manière très partielle par ces trois exemples, persiste toujours une action qui prend généralement la forme suivante : exposition du cadre général et d'une situation. Evolution de celle-ci dans le sens de son accélération ou de sa dramatisation. Décélération souvent brusque. Dénouement.

La nature même de cette action mérite d'être relevée : en effet, les personnages n'agissent jamais autrement que par leur déplacement dans l'espace, le reste des verbes indiquant leurs actes renvoie à la perception et à la conscience (regarder, entendre, penser, se rendre compte, se souvenir...). Mais la palette des déplacements, et plus généralement des mouvements est extrêmement riche, que ceux-ci utilisent ou non un véhicule :

- "un homme marche le long d'une voie ferrée..."
- "Le chariot se promène dans la forêt..."
- "Je vois des gens très calmes qui se promènent le long d'un ruisseau bordé de fleurs..."

- "quelqu'un se promène dans la nuit..."
- "Je vois très loin un homme qui marche, il se rapproche toujours de plus en plus sans s'arrêter. A un moment, je le reconnais, il marche toujours, et je vais à sa rencontre, et nous marchons tous les deux l'un vers l'autre et quand je suis à quelques mètres, je ne le connais pas, un homme marche en sifflant."
- "Dans un château, quelqu'un marche, puis marche un peu plus vite, ralentit sa marche, il observe le château, il accélère sa marche. Puis encore de nouveau, il ralentit, puis il continue son chemin en observant le reste du château et continue sa marche, et puis s'arrête".
- "Un solitaire se souvient qu'il courrait avec son chien dans l'herbe".
- "Un gros train s'avance péniblement"
- "Un vieux monsieur se promène sur le quai et repense à son chien..."
- "Une personne quitte sa famille ; elle prend le train qui va en direction de Paris.
En taxi sur l'autoroute, dans la ville.
Beaucoup de voitures, de camions circulent".
- "Je pense que c'est un homme qui marche tout seul la nuit dans le brouillard. Il ne trouve pas un hôtel pour dormir, alors il continue à marcher, marcher, marcher..."

- "Je vois une grande salle vide où un homme marche lentement puis accélère maladroitement. Il renverse des objets en métal, il a des gestes saccadés. Il marche plus lentement puis disparaît. Sa voix sifflote et disparaît lentement."

Les temps différentiels

Cette énumération d'extraits présente au mieux la liaison entre le temps de la musique et le rythme de l'action ; mais il importe de souligner le caractère subjectif des accélérations sonores puisque la vitesse d'exécution ne varie pas, à l'interprétation près, et que la vivacité du mouvement vient davantage du texte musical lui-même et de la masse sonore mise en mouvement que d'une précipitation métronomique. Ce parallélisme évident entre tempo perçu et vitesse d'action n'est cependant pas mécanique suivant la coloration de la situation, une variation musicale introduit un changement qui peut aussi bien prolonger l'état de fait en un statu quo obsédant, accélérer le processus en cours ou prendre son contrepied. Mais dans tous les cas, la différence acoustique est prise en compte dans le texte

On pourrait à ce propos faire une objection : mis en situation de producteurs d'écrits à partir d'une musique, les élèves suivent le déroulement du morceau et s'alignent sur le dénominateur le plus élémentaire, c'est-à-dire le rythme de base et ses variations. La part d'imagination et de projection semble donc être réduite au minimum puisque la marche, image dominante, est aussi pauvreté parce que trop directement liée au mouvement

musical. Objection intéressante et que je ne voudrais pas prendre radicalement a-contrario mais plutôt prolonger. Dès la première phrase, chaque texte met en place une situation, un moment ou un espace qui vont servir de toile de fond à l'ensemble du récit ; on pourrait désigner ceux-ci comme images immédiates : une grande salle vide, un hiver blanc, un film policier, un orage, un homme sous la pluie, une soucoupe volante, un château, la forêt, la nuit, un avion, etc.

On le constate, si ces images relèvent bien d'un imaginaire sans grande innovation, elles ne sont guère interchangeable sur le plan de leur polarité et du mode d'insertion des personnages principaux. Or, quelque soit l'image d'origine, lieu ou moment, la poursuite du récit se résoud de la même manière, par une déambulation variable en vitesse. L'insistance avec laquelle certains auteurs décrivent celle-ci et les nuances introduites tendent à indiquer que loin d'être une évocation pauvre, la marche et le mouvement s'imposent comme image dominante. Il convient de noter également que le rythme à trois temps utilisé ne renvoie absolument pas à l'allure binaire de la marche.

La mémoire, la mort, la fête

Trois textes sur quatre mettent en scène un individu seul, le plus souvent un homme, qui devient le personnage principal. Un quart seulement procèdent à un récit général ou à une suite d'images. Le personnage principal est aussi celui qui effectue le déplacement. Mais lorsque cela n'est pas le cas, c'est

le décor, les personnages secondaires ou les dangers qui deviennent mobiles, comme si chaque tentative d'arrêt était vouée à l'échec. En dehors du mouvement, l'action ne trouve pas d'aboutissement et le récit introduit alors le champ de conscience. Ce dernier fait presque systématiquement appel à la mémoire :

- "Un homme qui vient d'apprendre la mort de sa femme et qui marche le long d'une voie ferrée et à mesure qu'il marche, il se rappelle les bons moments passés ensemble ; il est très triste, il pleure."
- "Cela me fait penser à quelqu'un qui marche sur un trottoir, qui rencontre des gens qui s'arrêtent devant les vitrines, qui pense qu'il va faire un crime le lendemain et il parle à des gens mais toujours en pensant qu'il va tuer quelqu'un le lendemain. Et il croit que la police va l'arrêter, mais le sifflement me fait penser qu'il a trouvé une idée pour ne pas être accusé du crime".

La mémoire et l'obsession se partagent les textes qui mettent en avant la réflexion et la conscience. Bien qu'image dominante, la marche renvoie à une action passive, subie, obligatoire et sans finalité précise. Tout se passe comme si les événements s'absentaient du présent, étaient déjà survenus, ou (plus rarement) bientôt à accomplir, et que le déplacement soit l'occasion de leur rappel. Le rapport au temps se joue donc dans la répétition subie d'un acte automatique qui permet le retour à un autre vécu. Il s'agit bien

d'une forme de secondarité où la conscience convoque la mémoire pour habiter le présent. Mais ces pensées ne sont pas tranquilles : leur cheminement est largement tributaire de la déambulation qui prend souvent des allures de fuite et colore le souvenir de manière dramatique. Plus de la moitié des textes font référence directement à la mort, au meurtre, à la maladie, à une menace et à la peur :

- "Je nageais dans un liquide appelé mort ..."
- "C'est un homme qui est dans une nuit sombre, dans une vallée perdue, le danger arrive et le menace, il a peur et va se cacher, puis il meurt peu à peu de peur".
- "Un accident s'est produit en voiture. Un homme est mort, l'autre part, il a peur, il se sauve dans la forêt, c'est noir par moments, il court ; la peur l'emporte. Soudain, il entend une musique, ce n'est pas possible, se dit-il, il court, il a peur, il est triste, il ne veut pas s'approcher de la foule, il se sent étranger. Il repart dans le noir, avec un peu de musique et un peu de jaune. Il marche, s'éloigne en sifflotant Il a peur".
- "Un homme sous la pluie marche vers son destin.
La mort de quelqu'un apprise par une autre personne.
Quelqu'un cherche une personne mais ne la trouve pas.
Un film d'amour ; l'un des deux personnages part.
Des fourmis avancent détruisant tout sur leur passage, ne laissant que des troncs d'arbre. L'homme essaye de les détruire
Il y arrive.

Un groupe de personnes apprend la mort d'une autre.

Un petit enfant joue de l'orgue de barbarie, il meurt et une personne passe en sifflant devant le corps de l'enfant".

- "Il me semble qu'il va se passer une chose tragique ; je vois un homme seul jouant d'un instrument de musique et s'enfonçant dans un brouillard très épais et ne plus jamais en ressortir".
- "Un homme apprend la mort de sa femme et s'en va en marchant dans une rue déserte et pense à sa femme morte, assassinée, déchiquetée et jetée dans une cuve".

Ce paysage tragique que décrivent beaucoup d'auteurs semble relever parfaitement d'une logique imaginaire particulière, qui entraîne l'imaginaire au-delà de son terrain de départ et prend de vitesse le rêve lui-même. Ici, à partir d'une polarité négative et dramatique, se développe un enchaînement mécanique et obligatoire qui fait appel aux structures classiques du drame : la mort d'un proche, l'angoisse de la nuit, les risques de l'illégalité. Les images semblent trop fortes pour leur récitant, entraîné dans ce processus, qui s'aligne alors sur elles et gagne les stéréotypes. Mais au-delà de cette imagerie, la forte affirmation du négatif et surtout le peu de chance de s'en sortir que les narrateurs laissent aux héros est impressionnante. Pas de salut au terme de cette déambulation mortifère.

A l'inverse, il existe dans les textes un développement d'une autre polarité : celle du calme, voisin d'une certaine mélancolie, qui abouti parfois à la joie et à la fête.

- "C'est noir, c'est triste, tout est endormi.

Une maladie ; puis peu à peu la vie revient par des notes plus aigües. La joie arrive, on se met à danser, à jouer, à chanter. C'est gai, ça devient bleu, tout le monde est fort joyeux. Un incident arrête une seconde la musique joyeuse et ça repart, puis l'on s'en va en sifflotant".

- "Tout est gris - C'est triste. La solitude règne. Je me vois dans une grande pièce sombre dans un fauteuil, seule ; j'écoute de la musique triste, douce. Mon coeur commence à se réjouir. Une pensée douce apparaît. C'est la fête. Des personnes viennent. Tout le monde danse. Elles s'arrêtent un moment puis recommencent, puis repartent petit à petit. Je suis de nouveau seule, je suis plus gaie, je siffle.

Je vois la pièce en rouge.

Je verrais bien cette musique pour un film d'amour.

Cette musique m'emporte vers le ciel loin de toute la ville".

- "Au commencement de la musique, je vois quelqu'un qui marche dans la nuit et qui se rappelle tout ce qui lui est arrivé dans son enfance ; et un moment après, on dirait qu'il y a une petite fête et tout ce qu'il pensait de son enfance devient de plus en plus gai".

- "Je vois des gens très calmes qui se promènent le long d'un ruisseau bordé de grosses fleurs. On dirait qu'ils se parlent entre eux. Ils marchent longtemps. Les gens sont contents, ils rigolent. Au milieu du pré un homme joue de l'orgue de barbarie. Les gens regardent le paysage, les oiseaux, les fleurs,

les prairies. Après, ils s'en vont en sifflant l'air de la jolie musique. Cette musique irait bien dans un film d'amour".

- "Je vois un hiver blanc ; un homme et un chien sont devant une cheminée sans dire un mot. Le feu crépite. Tout est calme. Quelqu'un frappe à la porte. L'homme le fait entrer et ils discutent, mangent et boivent jusqu'à la nuit, puis s'endorment

Les deux pôles

Le pôle paisible de l'imaginaire ne donne pas lieu à une croisée de stéréotypes comparables à ceux du pôle d'angoisse. La fête évoquée n'est jamais un délire mais plutôt une mise en mouvements collective, génératrice de joie. A partir de la situation immédiatement transcrite au début de l'audition, se développe une accélération du propos qui n'atteint qu'exceptionnellement un retournement de la polarité de départ. Ainsi, l'omniprésence de la marche ne se propose pas comme évènement, porteur de chronologie et de possibles, mais apparait plutôt comme immobilité qui ne voudrait pas s'avouer comme telle. Le mouvement fonctionne davantage comme faisceau éclairant tour à tour diverses facettes du même état, que comme construction progressive. Même lorsqu'une histoire se déroule, elle le fait sur le mode du facultatif, comme si l'écriture dictait la nécessité d'un récit.

Les textes sous le signe de cette polarité semblent éminemment tributaires de la musique. Les images tendres et limpides de leur évocation n'exigent pas de références trop précises qui s'imposeraient à leur tour,

comme c'est le cas pour les images de mort et de peur. La matière imaginaire apparaît totalement dès le début de l'audition et à travers le guide de l'écoute du morceau, précise ses contours et ses nuances. Si l'on oppose les deux polarités sur le plan de leur contenu, il faut donc les opposer également dans leur rapport au temps. La rêverie noire, plus directement reliée aux stéréotypes, procède d'un temps évènementiel, qui intègre la succession, la progression et le changement possible (même s'il n'a que rarement lieu ici) de l'état de départ. La rêverie possible procède d'un temps existentiel, qui étale l'instant premier comme durée et agit sous le mode du ressassement. Chaque texte introduit des nuances à ce clivage mais au-delà de leur référence stricte, il s'agit sans doute d'une divergence profonde dans le rapport à l'espace-temps.

La linéarité ou la matière, la dynamique ou la statique serait-on tenté de rappeler. Or, ce dernier couple classique ne recouvre pas exactement le propos - au sens où la dynamique n'a pas le monopole de l'évolution et la statique ne se limite pas à ce qui perdure. La musique est une bonne porte d'accès à l'approche du problème : lorsqu'elle se développe sur un mode linéaire, elle régit des éléments temporels de l'ordre de la chronologie ; chaque élément suit et précède un autre élément ; la perception de leur agencement existe dans une durée dont le cycle peut être variable en longueur : une mélodie enfantine se mémorise très rapidement et une partie chantée d'un opéra de Wagner présente d'exceptionnelles difficultés, mais l'un et l'autre exemple appartiennent à ce même usage du temps, qui renvoie à une vision historique du monde. La plupart des musiques occidentales relèvent de ce courant, tous genres confondus.

L'autre versant de la musique ne repose pas a-priori sur le déroulement d'un processus mais sur la présence d'une matière sonore. Le principe de base est de faire exister un ensemble de sons comme constant, généralement par la répétition de motifs brefs ou de cycles très courts. On obtient par là une masse sonore, imperceptiblement mouvante et qui donne l'impression de l'immobilité. Bon nombre de musiques ethniques (d'Indonésie et notamment de Bali) appartiennent à ce mode qu'illustre également le courant répétitif (Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich...). Pour cette musique, toutes les cellules sont données d'emblée et chacune semblent posséder une secrète autonomie. Bien que dans un déroulement acoustiquement chronométrable, ces oeuvres agissent sur une autre dimension du temps, de nature anthropologique.

Le Chronos et l'Anthropos archétypent les deux temps entre lesquels se nuancent la matière imaginaire : le temps horizontal, celui de l'histoire et le temps vertical, celui du présent.

Signal musical et représentations

- "La nuit, des gouttes différentes tombent en accords, puis accompagnées d'un instrument, d'un rythme ; puis les gouttes s'arrêtent, suivies d'un très beau morceau. Puis les gouttes recommencent toujours, chacune en harmonie, souvent elles tombent plus ou moins vite. Puis c'est toutes à la fois et souvent le même air revient ; puis soudain la musique s'arrête

et un oiseau répète au loin le meilleur de la musique qu'il a retenu.

Je trouve cette musique très calme. Je vois un tableau (les gouttes), et un alentour très foncé, bleu (la nuit)."

Lorsque la musique devient le guide précis des images, l'imaginatio suit de près les circonvolutions du morceau, mais cela n'arrive que peu. Dans le présent exemple, un décalage léger s'opère au niveau du vocabulaire pour décrire en fait fidèlement les phases musicales successives. Il y a là un réalisme imaginaire, relativement pauvre ici, qui peut parfois se débrider tout en suivant au plus près les sensations provoquées par l'enchaînement des sons :

- "Une soucoupe volante arrive sur une planète de l'infini. Un début de conversation s'engage entre deux choses, deux êtres et ils commencent à raconter leur vie, leurs soucis. Leurs récits deviennent plus forts et racontent la rengaine de la vie et ses accrocs. Ils engagent entre eux des paroles encore plus fortes pour bien montrer que sur leur planète tout a une fin, même la vie. Et ils s'éteignent tous, d'un sifflet ils sont rappelés dans leur infini.

Les trous représentent la fin. L'orgue qui répète un air montre la rengaine. L'instrument électronique montre les deux choses ou êtres".

Un tel degré d'adéquation entre le message sonore et l'univers imaginé est en fait rare. Dans la plupart des cas, l'imagination suit son chemin propre à partir de la première image et le rôle de la musique n'est plus alors que celui d'un guide vague jusqu'à la fin du morceau où le lien s'opère une nouvelle et dernière fois directement. On peut noter la part faible de la dénotation par rapport à la conotation. Les instruments utilisés ne sont pas indiqués, ou même identifiés, à l'exception de l'orgue de barbari (pour trois personnes) et du sifflet final attribué au héros ou à un oiseau. Ces deux exceptions renvoient d'ailleurs plus à l'illustration sonore qu'à la structure orchestrale elle-même. Il semble donc que la perception procède bien d'un décalage entre une analyse détaillée du message sonore et son interprétation à travers la trame imaginaire, la première n'étant que peu présente dans le champ de conscience.

Le lien possible entre ce morceau et des images visuelles est largement souligné, même si les directions du raccord partent en tous sens :

- "Je trouve cette musique mystérieuse ; elle irait bien dans un film de science-fiction".
- "Je verrai bien cette musique pour un film d'amour".
- "Cette musique irait bien dans un film de flic, policier".

L'influence des structures narratives transmises par le film est omniprésente dans ces modes de récit, jusqu'à entraîner une accumulation de situations particulièrement éclatée :

- "Je trouve que cette musique ressemble à celle des films quand par exemple deux hommes vont s'affronter en duel dans les westerns, c'est assez triste, cela fait penser à quelqu'un qui est perdu dans un endroit et croit qu'il ne reverra plus jamais un humain, qui pense à sa vie tout seul dans les bois, qui réfléchit qu'il rencontrera des bêtes énormes, qu'il devra faire comme Tarzan et se défendre contre elles".

A l'exception de six auteurs qui se cantonnent à un récit général, tous désignent un personnage principal, qui n'est que peu précisé : il s'agit d'un individu seul, homme ou femme, que le fait de mettre en avant suffit à charger imaginairement : la situation du possible imaginaire prime la description des héros. Celui-ci ne se révèle que par l'action ou les événements auxquels il est confronté. Quelques textes le rapprochent de certains stéréotypes (le gangster, l'explorateur interstellaire...) et un seul auteur s'identifie au héros et écrit à la première personne. Pour deux d'entre eux, le personnage principal joue de l'orgue de barbarie et dans neuf textes, il est l'homme qui passe en sifflant à la fin du morceau. L'action ne s'évade pas complètement de la description sonore et au contraire fait intervenir le héros comme acteur/source de la musique. Il y a là une circularité caractéristique des interférences imaginaires.

- "Le jour se lève avec du brouillard. Un vieux Monsieur se promène sur le quai et repense à son chien ; il marche toujours en repensant à son bon toutou. Il voit un manège avec une musique mélancolique, puis un homme qui joue de l'accordéon. Une jeune homme qui passe en sifflant."

Imagination et Connaissance

Le jeu des évocations d'images ne se situe pas sur le même plan que la connaissance ou la dénomination. Il semble même qu'une opposition assez fortement tranchée, voire une exclusion, existe entre eux. Lors d'une recherche parallèle à celle-ci, nous avons fait écouter des extraits de musiques variés aux enfants de plusieurs classes du secondaire, dont une classe d'enseignement musical qui avait participé comme chœur d'enfant au montage de l'opéra Carmen. Le choix des musiques était très éclectique et sans rentrer dans le détail des réponses concernant les images évoquées et l'appréciation, une courbe pouvait se tracer entre deux pôles : l'imagination à partir de la musique et le discours sur la musique. Par exemple, alors que toutes les classes confondues rêvaient d'images analogues sur Ravi Shankar ou Pierre Schaeffer, les extraits de musique classique clivaient déjà selon la connaissance du champ musical en intervenant davantage comme test de reconnaissance du compositeur plutôt que comme évocateurs, ce qu'ils continuaient d'être pour les enfants sans pratique musicale. L'extrait de Carmen présenté nourrissant des représentations diverses chez les autres enfants n'a entraîné sur l'ensemble de cette classe que le seul et lapidaire commentaire : "Carmen, acte 2, scène 2". Même en précisant que nous aurions souhaité des évocations à partir de cette musique, les enfants ont eu le sentiment d'y répondre en la nommant avec une telle précision.

Sur Un souffle très pâle, il n'était pas question d'obtenir ce genre de réponse, mais l'antagonisme imagination/désignation apparaît néanmoins clairement même à travers les images recueillies. L'activité représentative s'établit entre ces deux pôles qui, à leur point extrême, s'excluent radicalement ; non pas que la connaissance annihile le sourd travail symbolique mais sans doute qu'elle lui empêche une présence verbale en monopolisant totalement celle-ci. Lorsque ce n'est pas le cas, s'entrouvent à nouveau les portes plus ou moins conventionnelles de la folle du logis :

- "La rosée tombe sur les pâquerettes et elles s'ouvrent lentement. Elles se secouent et elles dansent. Elles tourbillonnent dans le matin. Elles se soulèvent et redescendent en tournant. Voilà le matin, elles se remettent en place et l'homme les écrase en sifflotant".

✕

✕

✕

Conclusion

Au terme de cet itinéraire imaginaire, et compte tenu de son caractère singulier, il serait hasardeux de tirer des conclusions générales. Aussi, c'est en demeurant au plan des conditions particulières que quelques éléments peuvent être détachés.

Le diagramme projet/production/transmission/évoation est parfaitement opérationnel, au sens où la matière imaginaire construite et échangée s'articule autour d'un axe de cohérence. Bien qu'ayant adopté, par nécessité la méthode de l'induction libre dans le recueil des images éveillées chez l'auditeur, par opposition à la méthode de l'induction guidée qui propose par exemple une liste d'adjectifs, nous avons pu mettre à jour une dynamique homogène au niveau des réponses sémantiques associés à ce morceau. Celle-ci ne se présente pas sous une forme d'exclusivité et d'autres réseaux, même contradictoires, ont pu apparaître ; mais elle fonde la trame de production, de perception et d'évoation de cet itinéraire d'images.

Plus encore, cette cohérence se fonde sur les figures élémentaires l'espace, le temps de l'action, la situation des acteurs. Et sans négliger la part de convention impliquée dans tout propos culturel, il faut voir aussi le travail souterrain de la forme qui met en branle les archétypes et les structures jusque dans ses manifestations les plus dispersées.

Cette trame imaginaire n'impose pas de significations. Elle offre un canevas à la construction des récits ou au propos musical mais ne dicte pas d'images précises. De ce fait, proviennent les différentes polarités antagonistes que l'on a pu noter : rêverie noire ou rêverie paisible, temps linéaire ou temps présent. La polysémie de l'expression ne contredit pas la cohérence imaginaire. Au contraire, c'est à partir de cette base commune que se développent les configurations et les images les plus formelles comme les plus stéréotypées.

Le présent parcours est insuffisant pour dégager des modes généraux d'appropriation de l'espace et du temps, tout au plus a-t-il pu engranger une matière imaginaire qui s'agglomère en figures et témoigne d'une logique. En plus de son exploration des difficultés méthodologiques sur lesquelles il faudrait effectuer maintenant un travail spécifique, il confirme nettement que le champ esthétique est bien la formalisation du latent, la structuration du potentiel et à ce titre, intervient directement dans la trame même de la vie sociale. En proposant une spatialisation particulière, une mise en scène originale, des sonorités différentes ou une expression à haute voix, l'artiste dresse le canevas sur lequel se tissent les traits de culture.

En même temps que cette organisation de l'univers culturel, l'art révèle comme ses véritables auteurs les groupes sociaux eux-mêmes. Dans cet échange à double sens entre le corps social et les oeuvres se joue la formalisation du rapport imaginaire. Loin d'être abstrait, ce dernier se pose comme immédiat, synthèse pratique entre les vieilles séparations de

l'imaginaire et du réel. L'oeuvre d'art s'inscrit donc comme signe lisible et extériorisé des formes du temps.

Les multiples formulations du champ esthétique sont donc à saisir comme autant de propositions d'architecture et de rêve qui donnent matière et vie aux rapports quotidiens à notre environnement. Car le champ esthétique ne se réduit pas à l'art même si ce dernier constitue le principal creuset de son vocabulaire et de sa syntaxe. Pour dépasser les barrières disciplinaires et les querelles d'école, il faut appréhender l'oeuvre en germe, le sourd travail de l'image vivante avant qu'elle ne se fige, même si la compréhension de celle-ci ne peut se faire qu'en référence à l'oeuvre aboutie et communicable. Etre à la fois producteur et public. Dans ce processus, se dévoilent les rituels, éclosent les conflits entre une voix vivante et une grammaire définitive.

On pourrait croire la ville oubliée dans ce trajet. Mais c'est une ville traversée d'images que nous habitons et ce sont celles-ci qu'il faut s'efforcer de faire remonter en surface de la ville et de la vie, afin de les ordonner, de les organiser ; faire vibrer la réalité sociale, d'une certaine façon l'obscurcir pour la restituer dans ses déterminations primitives, dans une sphère où ont place l'errance et l'insensé. Faire se rejoindre les lieux et les figures en comprenant les images par les images, c'est-à-dire esquisser un mouvement de va-et-vient entre les figures apparentes de la vie sociale et de l'organisation de l'espace et du temps, et les complexes imaginaires plus ou moins enfouis.

A l'intersection ville-musique, d'autres domaines existent qu'il nous faudra aborder : les bruits de la ville, les autres musiques de l'urbain, l'illustration sonore, la technologie des machines imaginaires, etc... De la multiplication des axes de recherche, se précisera une nomenclature souple et de plus en plus complète des figures efficaces pour notre temps, telles qu'elles puissent nourrir les modes d'habiter, en préciser les contours et les formes. Quelques dominantes se dégagent déjà qui se développeront ultérieurement : la place du corps et des sens dans l'espace urbain comme dimension imaginaire/réelle, la dialectique informel-structuré, le religieux et le spectaculaire ou encore les problèmes de la contemporanéité et de l'espace.

Il nous faut être à l'écoute de l'imaginaire de la ville en ce qu'il s'organise comme courant culturel ou en ce qu'il retient comme signes de son identité. En introduisant la diachronie, la notion de trame imaginaire intermédiaire prend sens et la croisée ville-musique offre un terrain privilégié pour atteindre ces fantômes bien réels du présent et de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

La documentation nécessaire à cette recherche et à ses prolongements a été rassemblée par Alain RAGUENEAU

-
- ADORNO (T.) et EISLER (H.) : Musique de Cinéma, L'Arche 1949
 - ALDRIDGE (A.) : Les Beatles - Livre-show des chansons illustrées
Albin Michel, Paris (2 vol.) 1969 - 1971
 - ALESSANDRINI (M.) : Le rock au féminin, Albin Michel, Paris 1977
 - BAS-RABERIN (Ph.) : Les Rolling Stones, Albin Michel, Paris 1972
Le blues moderne, Albin Michel, Paris 1973
 - BEAU (P.) et WILLENER (A.) : Musique et vie quotidienne, Mame 1973
 - BERENDT (J.E.) : Le Jazz des origines à nos jours, Payot 1963
 - BRELET (G.) : Le temps musical, PUF 1949
 - BRIERRE (J.D.) et LEWIN (L.) : Punkitudes, Albin Michel, Paris 1979
 - BURGELIN (O.) : La Communication de masse, Denoël 1970
 - CAGE (J.) : Pour les oiseaux, Paris Belfond 1976
 - CAILLOIS (R.) : Le mythe et l'homme, Gallimard 1938
 - CARLES (Ph.) et COMOLLI (J.L.) : Free-jazz Black Power, Paris
Champ libre 1971
 - CARTIER (J.P.) et NASLEDNIKOV (M.) : L'univers des hippies, Paris
Fayard 1970
 - CAUNES (A.de) : Magma, Albin Michel 1976
 - CLEAVER (E.) : Change-Violence II, Le Seuil 1971

- COHEN (J.) : Structure du langage poétique, Flammarion 1966
- DAUFOUY (Ph.) et SARTON (J.P.) : Pop-Music/Rock, Paris Champ libre, 1972
- DAVIES (H.) : Les Beatles - leur biographie officielle. Paris Presses de la Cité Solar, 1968
- DISTER (A.) : Les Beatles, Albin Michel, 1972
Le rock anglais, Albin Michel, 1973
Frank Zappa, Albin Michel, 1978
Led Zeppelin, Albin Michel, 1979
- DUCRAY (F.), MANOEUVRE (Ph.), MULLER (H.) et VASSAL (J.) : Bob Dylan, Albin Michel 1974
- ELIOT (M.) : Phil Ochs, vie et mort d'un rebelle, Albin Michel, 1974
- FARREN (J.) : Ciné-rock, Albin Michel, 1975
- FELLER (B.) : Jimi HENDRIX, Albin Michel, 1974
- FLEOUTER (C.) : La mémoire du peuple noir, Albin Michel 1973
- FRAISSE (M.H.) : Protest song, Seghers, 1973
- FRAISSE (P.) : Les structures rythmiques, Paris, Erasme 1956
Psychologie du rythme, PUF, 1952
- FRANCES (R.) : La perception de la musique, Vrin, Paris 1972.
- FRIEDMAN (M.) : Janis Jöplin, Albin Michel, 1974
- GARLAND (Ph.) : Les dieux du soul, Paris, Buchet-Chastel, 1972
- GROSS (M.) : Bob Dylan, une histoire illustrée, Albin Michel, Paris 1972
- GUTHRIE (W.) : Cette machine tue les fascistes, Albin Michel, Paris 1978
En route pour la gloire, Albin Michel, Paris 1973
- HARBINSON (W.A.) : Elvis Presley, Albin Michel, Paris 1978
- HOFFMANN (R.) et LEDUC (J.M.) : Rock Babies, 25 ans de pop-music, Le Seuil,
- L'homme d'aujourd'hui dans la société sonore, INA, 1978
- IMBERTY (M.) : Entendre la musique, Dunod, 1979
- KOHLER (W.) : Psychologie de la forme, Gallimard, 1964

- LAMAISON (J.L.): Soul Music, Albin Michel, 1975
- LANCELOT (M.) : Je veux regarder Dieu en face, Paris, Albin Michel, 1968
- LEBEL (J.J.) : Poésie de la Beat Generation, Denoël, Paris 1965
- LEDUC (J.M.) et OGOUZ (J.N.) : La Pop-Music de A à Z, Albin Michel, Paris 73
- LEDUC (J.M.) : Pink Floyd, Albin Michel, Paris 1973
- LEFEBVRE (H.) : Le langage et la société, Gallimard, 1966
- LEIPP : Cours d'acoustique musicale, Dunod, 1971
- LEROI JONES : Le peuple du Blues, Gallimard, Paris 1968
- LOWELL (R.) : Pour les morts de l'Union, Paris, Christian Bourgois
- MALSON (L.) : Les Maîtres du jazz, PUF, Paris 1966
- Mc LUHAN (M.) : La galaxie Gutenberg, Mame 1967
Pour comprendre les media, Mame 1968
Message et Massage, Pauvert, 1969
- MORIN (E.) : Journal de Californie, Paris, Le Seuil, 1970
- MURRAY SCHAFFER : Le paysage sonore, Lattès 1979
- MULLER (H.): Jim Morrison, au-delà des Doors, Albin Michel, Paris 1976
- MUSIQUE en JEU, Ed. du Seuil, n°2, Dossier Pop-Music, 1971
n°24, La musique, les sons et la ville, 1976
- NEWTON (F.) : Une sociologie du jazz, Paris, Flammarion, 1966
- Le NOUVEAU PLANETE, Denoël, n°21, avril-mai 1971 : Bob Dylan et la Beat Generation
- PAULUS (J.) : La fonction symbolique et le langage, Dessart, Bruxelles, 1969
- PESSIN (A.) et TORQUE (H.) : Villes imaginaires, Le champ urbain, 1980
- PORCILE (F.) : La musique à l'écran, Le Cerf, 1969
- POUSSEUR (H.) : Musique, Sémantique, Société, Casterman, 1972
- Le Pouvoir des sons, Cahiers recherche/musique, INA-GRM, 1978

- RAISNER (A.) : L'aventure pop, Robert Laffont, 1973
- REMOND (A.) : Les chemins de Bob Dylan, Paris, Editions de l'Epi, 1971
- ROSZACK (T.) : Vers une contre-culture, Paris, Stock 1970
- RUBIN (J.) : Do it, Paris, Le Seuil, 1971
- RUSSOLO (L.) : L'art des bruits, L'âge d'hôte, Lausanne, 1975
- SANSOT (P.) : Poétique de la ville, Klincksieck, 1973
- SANSOT (P.), STROHL (H.), TORGUE (H.), VERDILLON (C.) : L'espace et son double,
Le champ urbain, Paris 1978
- SCHAEFFER (P.) : Traité des objets musicaux, Seuil 1966
- TORGUE (H.) : La Pop-Music, PUF, Paris 1975
cf. PESSIN (A.)
cf. SANSOT (P.)
- TREMLETT (G.) : Les Who, Albin Michel, Paris 1978
- VARENNE (J.M.) : Les poètes du rock, Paris, Seghers, 1975
- VASSAL (J.) : Folksong, Albin Michel, Paris 1971
Léonard Cohen, Albin Michel, Paris 1977
- VICTOR (C.) et REGOLI (J.) : 20 ans de rock français, Albin Michel, Paris 1979
- WINCKEL (F.) : Regards sur la mémoire sonore, Dunod 1959

TABLE DES MATIERES

- PREFACE	2
<u>PREMIERE PARTIE : UNE CULTURE URBAINE (P. SANSOT)</u>	9
I - Les révolutions culturelles de la ville	10
. L'écriture	11
. La loi	19
II - Rencontres urbaines	25
. Le théâtre, le cirque et le stade	26
. Les métamorphoses urbaines de l'eau : la douche, le bain et les fontaines	36
III - Jusque dans ses artifices et ses maléfices	46
. Ses maléfices	47
. Ses artifices	55
IV - Parole errante, parole urbaine	65
V - Comment réciter la ville	79
VI - La ville est un rêve	95
. Elle procède de la culture à la culture	96
. La ville de l'enfant, celle des poètes et la ville réelle	101
. Elle est une expérience commune mais égarante	106
. Elle a suscité tant d'utopies	108
. Elle nous assure que le bonheur est dans la fable, dans l'hyperbole.	111
. La richesse des rêveries de la ville détruite	115

<u>DEUXIEME PARTIE : INTERSECTION VILLE/MUSIQUE (H. TORGUE)</u>	126
Introduction	127
<u>1er Temps : Villes et Pop-Music</u>	132
Chapitre 1 : Chronologie - La Ville nécessaire	134
Chapitre 2 : Les textes - La Ville-nature	154
Chapitre 3 : Les sons - La Ville projetée	177
Chapitre 4 : La diffusion - La Ville assiégée	190
<u>2e Temps : Journal d'un parcours d'images</u>	201
Deux remarques préliminaires au second temps	202
Chapitre 1 : De l'émotion au polyvinyle	203
Génèse du morceau	205
La composition	207
L'enregistrement	215
La diffusion	223
Chapitre 2 : De l'écoute au polymorphe	226
Les structures du récit	229
L'espace et le mouvement	231
Les temps différentiels	233
La mémoire, la mort, la fête	234
Les deux pôles	239
Signal musical et représentations	241
Imagination et connaissance	245
Conclusion	247
Bibliographie	251
TABLE DES MATIERES	255

