



**VOIX PUBLIQUES. Environnements sonores,  
représentations et usages d'habitation dans un quartier  
populaire de Naples.**

Olivier Féraud

► **To cite this version:**

Olivier Féraud. VOIX PUBLIQUES. Environnements sonores, représentations et usages d'habitation dans un quartier populaire de Naples.. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2010. Français. <tel-00462396>

**HAL Id: tel-00462396**

**<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00462396>**

Submitted on 23 Mar 2010

**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.

**ÉCOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES**  
**ÉCOLE DOCTORALE DE SCIENCES SOCIALES**

Thèse de Doctorat  
d' **Anthropologie Sociale et Ethnologie**

Présentée par

**OLIVIER FÉRAUD**

Titre :

**VOIX PUBLIQUES**

Environnements sonores, représentations et usages  
d'habitation dans un quartier populaire de Naples

Directeur de thèse :

**M. Jean JAMIN**

Jury de thèse :

**Jean-Charles DEPAULE** (CNRS, LAU)

**Danièle DUBOIS** (CNRS, LAM / LCPE)

**Jean JAMIN** (EHESS / LAHIC)

**Catherine NEVEU** (CNRS / LAIOS)

**Albert PIETTE** (Université de Picardie Jules Verne, Amiens)



## REMERCIEMENTS

Je remercie, pour leur suivi sérieux, leurs conseils, leurs lectures et leurs corrections, mon directeur de thèse Jean Jamin, Jean-Charles Depaule, Emmanuel Grimaud, Catherine Neveu, Emmanuelle Olivier, Patrick Romieu.

Je remercie, lors de mon séjour italien, pour nos rencontres, leurs conseils et leur soutien, Prof. Maurizio Gnerre, Prof. Antonello Ricci, Prof. Marino Niola, Prof. Amalia Signorelli, Prof. Francesca M. Dovetto,

Je remercie, qu'ils aient collaboré à la recherche, qu'ils m'aient soutenu ou accueillis, pour les moments partagés et les petites portes étroites qu'ils m'ont ouvertes, Agostino, Alessandro, Azura et sa mère<sup>1</sup>, Charles Feirris, Chiara, Crescenzo, Davide, Emiliano, Giovanni M. et sa famille<sup>2</sup>, Giovanni Prisco, Guidonia, Sara, Marcella, Marco, Marzia, Massimo, Mauro, Maura, Michela, Ricardo, Sergio, Stefano, Valentina, Vanni, la signora del basso, il signore del basso, i bambini<sup>3</sup>, tous les membres de l'association Quartieri Spagnoli<sup>4</sup>, tous les habitants des Quartiers Espagnols que j'ai rencontrés et qui se sont racontés<sup>5</sup>, et enfin tous ceux que je n'ai pas cités ici mais sans lesquels je n'aurais pu mener cette recherche.

Je remercie Muriel Bellier, dont les relectures, les encouragements et la patience ont rendu possible la réalisation de ce travail.

Je remercie mes parents pour leur confiance et leur soutien.

Je remercie enfin tous ceux qui ont pu montrer de l'intérêt à ce travail.

---

<sup>1</sup> Azurra e sua mama

<sup>2</sup> Giovanni M. e la sua famiglia

<sup>3</sup> les enfants

<sup>4</sup> tutti i membri dell'associazione Quartieri Spagnoli

<sup>5</sup> tutti gli abitanti dei Quartieri Spagnoli che ho incontrati e che si sono raccontati

# **VOIX PUBLIQUES**

## **Environnements sonores, représentations et usages d'habitation dans un quartier populaire de Naples**

Entre coprésence, appropriation et partage de l'espace urbain par ses habitants ; à l'écoute des Quartiers Espagnols : pour une anthropologie sonore du quotidien.

## Résumé

Cette recherche est attachée à l'étude des environnements sonores, en prenant l'exemple des Quartiers Espagnols, quartier populaire du centre de Naples. Se voulant une participation à la mise en place d'une anthropologie sonore, elle s'inscrit dans une approche pluridisciplinaire en abordant des aspects relevant de l'anthropologie sociale, la microsociologie, l'anthropologie urbaine, l'anthropologie de la communication, la sociolinguistique, l'anthropologie sensorielle et la prosodie. En observant la vie quotidienne et ses différentes « manières de faire », la mise au jour des pratiques d'habitation à l'œuvre dans la rue révèle une prévalence de la polyvalence des espaces intimes et collectifs. La rue apparaît dans la pluralité de ses usages, des usagers, de son organisation spatiale et temporelle. Devant la diversité des stratégies d'appropriation de l'espace urbain et la porosité dont l'habitat fait preuve sur un plan à la fois social et sensoriel, la dimension sonore se révèle centrale. D'une part, en tant que production sonore mettant en avant la relation à l'autre, la vocalité est au centre de la vie sociale du quartier. En confrontant cris de marchands et communications domestiques à distance, l'observation des actes de voix haute permet de dégager ce que révèlent socialement ces « voix publiques ». D'autre part, en tant qu'elles s'imposent dans l'espace urbain comme un plaisir du bruit, les sonorités des pétards et des feux d'artifice révèlent quant à elles, dans les discours attachés à leurs représentations, une volonté d'investir l'environnement sonore de la ville en même temps qu'elles questionnent des enjeux socioculturels propres à l'espace napolitain. L'analyse révèle enfin que ces deux sonorités peuvent être considérées comme constituant des environnements sonores qui, pour autant qu'ils peuvent diviser à certains égards, rassemblent les habitants qui se sentent en faire partie, et témoignent de la vie sociale qui se joue dans les Quartiers Espagnols. L'exemple d'un quartier populaire napolitain permet d'insister sur un aspect central des environnements sonores, qui est que ces derniers peuvent être vecteurs de lien social. Pointant la pertinence anthropologique de l'observation et la documentation du fait sonore, cette étude met en évidence les corrélations entre les modes d'habitation, les relations sociales et les environnements sonores.

Title :

## **PUBLIC VOICES**

### **Sonic environments, inhabitant representations and uses in a neapolitan popular area**

Between copresence, appropriation and sharing of urban space by  
inhabitants : toward a sound anthropology.

## **Abstract**

This research concerns the sonic environment in the Quartieri Spagnoli, a popular area of Naples. Participating to an elaboration of a sound anthropology, this work presents an interdisciplinary approach dealing with aspects concerning social anthropology, microsociology, urban anthropology, anthropology of the communication and sociolinguistic, sensorial anthropology and prosody. Observing the every day life and its « way of doing », showing the different modalities of occupying space allows to underline the prevalence of polyvalence of intimate and collective spaces. The street let see its plurality of uses, users, and spatial and temporal organisation. In front of the appropriation strategies, the diversity of urban space and the porosity of habitat that can be observed in social and perceptive levels, the dimension of sound appears central. On the one hand, as a sonic production allowing relation to the others, the vocality has a central place inside the social life of the quarter. Observing acts of loud voice and distant communications allows to reveal the social meaning of these « public voices », by confronting merchants shouts to domestic oral communications. On the other hand, as they impose themselves in the urban environment as a pleasure of noise, the firecrackers and fireworks sonorities reveal an intention of surrounding the sonic environment, through their representation discours,. Through the dialectic surrounding firecrackers and fireworks, emerges divergent relationships to sound environment and public space, expressing social and cultural dynamics that are representative of the Neapolitan context. At least, the analysis reveals that these two types of sonorities (voice and fireworks) can be considered as sonic environments that, even if they divide the Neapolitan population in one way, they gather together the inhabitants that feel themselves integrated in it and gives evidence of the social life of the Quartieri Spagnoli. The example of a popular Neapolitan quarter let us to insist on a central aspect of sonic environment, that represents a potentiality of creating social links. Insisting on anthropological pertinence of observing and using sound as an ethnographic document, this study highlights connexions between ways of « living in », social relationships and sonic environments.



**Mots-clé** : appropriation, bruit, communication, communauté d'écoute, coprésence, cri, environnement sonore, espace public, interconnaissance, habitat, horizon d'écoute, modalités sensorielles, Naples, nuisance sonore, phonographie, phonosphère, porosité, prosodie, rue, son, vocalité, voix

**Key-words** : appropriation, communication, co-presence, habitat, listening community, listening horizon, inter-knowledge, Naples, noise, public space, field recording, phonosphere, porosity, prosody, sensorial modalities, shout, sonic environment, street, vocality, voice

Cette thèse a été préparée au sein du laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC, Dir. : Daniel Fabre), une des trois équipes composant actuellement le IIAC (CNRS-EHESS).

Adresse : 11, rue du Séminaire de Conflans, 94220 Charenton-Le-Pont

## **Avertissements**

La plupart des personnes ayant collaboré à cette recherche, habitants ou non des Quartiers Espagnols, et mentionnées lors de la citation de leurs témoignages, sont désignées par une initiale. Celle-ci ne correspond pas nécessairement à celle de leur nom ou de leur prénom. Lorsque des noms apparaissent mentionnés dans leur entier, il ne s'agit que du prénom. Cela est le fruit d'un accord de leur part de ne pas le dissimuler, et d'un engagement de la part de l'auteur à respecter l'intégrité de ces personnes. Nous appelons les lecteurs à s'en tenir à ces dénominations succinctes et de ne pas chercher, si cela devait donner lieu à l'évocation d'une connaissance, à établir quelque lien que ce soit avec toute personne existante.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction .....	18
1- Approche du quartier populaire à Naples .....	26
1.1- Une ethnologie du vécu .....	27
1.1.1 - La place de l'ethnologue : journal de bord .....	29
a - Pratiquer l'ethnographie urbaine .....	29
b - Première phase de l'enquête : entre déambulation, observation et rencontre .....	30
c - La seconde phase de l'enquête .....	31
- Une ethnologie du proche .....	35
- Du sonore « sensible » .....	38
- Expérience et vécu .....	40
d - Troisième phase de l'enquête : la rencontre .....	42
1.1.2 - Étudier le quotidien : entre pragmatique, microsociologie et ethnologie de la communication .....	47
a - Le territoire du quotidien .....	47
b - Quotidien, banalité et temps ordinaire .....	48
c - Goffman et la complexité du quotidien .....	50
d – Microsociologie et environnement sonore .....	52
e - Du territoire de la vie quotidienne à l'environnement sonore.....	56
1.2 - Choix du terrain : les Quartieri Spagnoli.....	58
1.2.1 - La ville de Naples : survol géographique et socioéconomique .....	59

1.2.2 - La situation socioéconomique et la présence camorriste .....	62
1.2.3 - Entre topographie et toponymie .....	66
1.2.4 - Les Quartiers Espagnols dans le paysage napolitain .....	71
1.2.5 - Un fort sentiment d'appartenance .....	76
1.2.6 - Stigmatisation et quartiers populaires .....	79
1.2.7 - Un quartier « populaire » ? .....	82
Conclusion .....	93
2- Habiter le quartier : les espaces territoriaux du quartier .....	95
Introduction .....	96
2.1- La pluralité des espaces .....	98
2.2 - Le quartier : un espace temporel d'activités et de rencontres .....	101
2.3 - Les stratégies de l'habiter : focus sur les espaces occupés .....	110
2.3.1 - Le quartier .....	110
2.3.2 - Les points d'accroche .....	115
2.3.3 - La rue .....	117
a - Être debout dans la rue .....	118
b - Être assis dans la rue : les lieux de demeure .....	122
2.3.4 - Le « basso » .....	125
a - La structure du « basso » .....	126
b - Vivre devant son « basso » .....	128
c - Entretenir son « basso » .....	133
d - Le bâti .....	136
2.3.5 - À l'étage : balcons et fenêtres .....	140
2.3.6 - Sur les toits : les terrasses .....	144

2.4 - Territoire et expression du lien social .....	147
2.4.1 - Un espace de la sociabilité .....	147
2.4.2 - Espace public et civilité .....	148
2.4.3 - Espace privé et territorialité : la co-vivance et la coprésence .....	159
2.4.4 - Règles sociales, interdits et permissions dans l'espace de la rue .....	165
2.5 - Le quartier: un espace sensible .....	168
2.5.1 - Sensorialité du quartier .....	168
2.5.2 - La place de la corporéité .....	170
2.5.3 - Espaces sensoriels et espaces de présence : la porosité de l'habitat .....	176
Conclusion .....	185
3- Pour une anthropologie sonore du quartier : positionnements et méthodologie	189
Introduction .....	191
3.1 - Vers une anthropologie sonore .....	194
3.2 - Paysage sonore ou environnement sonore : que choisir ? .....	209
3.2.1 - L'enseignement schafferien .....	210
3.2.2 - Ces mondes sonores qui nous entourent : milieux, paysages, ambiances, atmosphères, environnements .....	218
3.2.3 - L'environnement n'est pas un paysage .....	226
a - Critiques du paysage sonore .....	226
b - Du vécu immergé dans l'environnement sonore .....	231

c - L'environnement des Quartiers Espagnols : un quotidien dans ce qu'il a de sonore .....	235
3.3 - Enjeux et méthodologie .....	238
3.3.1 - Les enjeux de la recherche .....	238
3.3.2 - L'enquête et la méthodologie .....	240
a - Les choix de l'enquête ethnographique .....	241
b - Importance de la marche .....	242
c - Des détails techniques essentiels .....	243
d - De l'écoute à la problématique anthropologique .....	249
e - De la prise de son à la rencontre .....	250
f - Synthèse méthodologique de l'anthropologie sonore .....	254
Conclusion .....	256
4 - Écouter le quartier. Une anthropologie sonore napolitaine .....	258
Introduction .....	259
4.1- Sens et usages de la voix haute dans les ruelles de Naples .....	263
4.1.1- De la rumeur à la voix : le bruissement de Naples .....	263
4.1.2 - La voix donnée .....	271
4.1.3 - Les espaces ordinaires de la voix haute .....	278
4.1.4 - Les cris de Naples : le territoire des « venditori » .....	300
a - Naples et les métiers de la rue .....	302
b - La harangue des « venditori » .....	311
- La voix dans un environnement bruyant .....	311

- L'appel des « ambulanti ».....	323
- Les « fronn'e limone ».....	328
- Les appels ordinaires des marchands ambulants .....	338
- Une crieuse invisible .....	352
4.1.5 - Les voix ordinaires .....	357
a - Ornella ou la voix impudique .....	358
b - La commande du matin ou l'exhibition des croissants.....	364
4.1.6 - Les territoires de la voix haute .....	371
Conclusion .....	377
4.2- Le bruit et la lumière, une anthropologie sonore des pétards et des feux d'artifice à Naples.....	379
4.2.1 - Cinq raisons pour tirer.....	382
a - « Capodanno ».....	382
b - Les processions religieuses .....	389
c - Les festivités familiales.....	393
d - Les feux de la « malavita ».....	394
4.2.2 - La dialectique des « botti » et des « fuocchi ».....	398
a - Réseaux, typologie et techniques d'usage des pièces d'artifice .....	398
b - La querelle du bruit et de la lumière .....	408
5- Ententes et mésententes .....	420
Introduction .....	421
5.1- Des voix publiques dans des voies privées : un cordon sensible et social.....	423
5.1.1 - Ce que dit la voix quand elle est haute.....	423
5.1.2 - Être sonore mais pas trop: transparence, opacité, porosité .....	427



5.2- Promiscuité des manières de faire .....	430
5.2.1 - Limites et attentes de la porosité .....	430
5.2.2 - Représentations du bruit: la voix, le peuple, le vacarme .....	432
5.2.3 - Une problématique ouverte : civilités et polyvalence de l'espace public .....	435
5.3 - Les oreilles n'ont pas de paupières .....	439
5.3.1 - L'horizon d'écoute et la peur du silence .....	440
5.3.2 - Être sonore et vivre ensemble .....	443
Conclusion et perspectives .....	452
- Quelques remarques préliminaires .....	452
- Bilan et perspectives .....	456
Bibliographie .....	461
Table des documents .....	487

**« C'est pas seulement ma voix qui chante  
C'est d'autres voix, une foule de voix,  
Voix d'aujourd'hui et d'autrefois,  
Des voix marrantes ensoleillées,  
Désespérées, émerveillées,  
Voix déchirantes et brisées,  
Voix souriantes et affolées  
Fort de douleur et de gaieté.**

**C'est la voix d'un chagrin tout neuf,  
La voix de l'amour mort ou vif,  
La voix d'un pauvre fugitif,  
La voix d'un noyé qui fait plouf !  
C'est la voix d'un enfant qu'on gifle,  
C'est la voix d'un oiseau craintif,  
La voix d'un moineau mort de froid  
Sur le pavé d'la rue d'la Joie » .**

*Cri du cœur* (extrait) de Jacques Prévert et Henri  
Crolla), chanté par Édith Piaf, Éditions Semi –  
1960 EMI Music France

## INTRODUCTION

« In mezza la strada, sempre in contatto con le persone... »<sup>6</sup>, répond spontanément Giovanni, habitant des Quartiers Espagnols, à la question de savoir où il travaille. Il aurait pu répondre par exemple : « ... à via Roma, je tiens une baraque à hot-dog... », mais la première description lui a semblé plus apte à rendre compte de son métier. C'est sur une simple petite affirmation comme celle-ci que repose, on peut le dire, l'ensemble du travail qui va suivre. Cette simple affirmation pourrait servir de guide à ce travail.

Quel rapport peut-il y avoir entre une femme parlant à la fenêtre, un vendeur de poissons, une chaise posée dans la rue, un repas du dimanche et un pétard tonitruant? C'est ce qui est proposé ici de décrire et de comprendre, au travers d'un parcours dans un quartier populaire du centre de Naples. Ce parcours représente une proposition, celle de réaliser une anthropologie sonore du quotidien tel que nous le donnons à voir et à entendre les Quartiers Espagnols, que l'on nomme familièrement « i Quartieri ». Par anthropologie sonore, il est entendu une anthropologie par les sons. Mais il ne s'agit pas de s'intéresser uniquement aux sons. C'est bien l'homme qui nous préoccupe, dans ses relations avec ses semblables, avec les objets qui l'entourent, avec le monde qui l'entoure. En parlant de proposition, il s'agit de présenter une anthropologie sonore possible, ne prétendant pas rendre compte ici de l'ensemble des approches qui ont pu être faites du fait sonore humain.

Autant l'affirmer tout de suite, cela n'est pas un exercice aisé<sup>7</sup>. Il n'est pas question de relever l'ensemble d'un corpus ou de décrire des événements à propos desquels des discours peuvent être directement recueillis auprès d'acteurs privilégiés. Peu de personnes sont aptes à parler des choses qu'elles entendent, à émettre sur elles une opinion, un jugement, des explications ou un ressenti, encore moins lorsqu'elles sont la matière même de leur quotidien. Peu d'experts, mais pourtant tous des acteurs de ce quotidien. Comme tous ceux qui se sont intéressés à la question pourront en

---

<sup>6</sup> « Dans la rue, toujours en contact avec les gens » (entretien daté de mars 2008)

<sup>7</sup> La première partie du chapitre 1 constitue un « journal de l'ethnologue », dans lequel il est question des difficultés, des impasses et des issues de l'enquête de terrain telle qu'elle s'est déroulée sur presque quatre années.

témoigner, le verbe fait cruellement défaut au sonore. Les sons imposent des chemins détournés, des errances et des explorations vers d'autres voies que celles des oreilles. Souvent en filigrane de notre quotidien, ils finissent par ressurgir à un moment ou à un autre, lors de minutes ou de secondes privilégiées durant lesquels il était important d'écouter, d'entendre, ou plus largement de percevoir. Le sonore n'est pas une voie toute tracée vers la compréhension des rapports humains, il serait plutôt un écho qu'il faut continuellement garder dans un coin de l'oreille lorsque l'on emprunte ces chemins détournés.

Mise en lumière des relations qui s'opèrent entre un groupe d'individus et un ensemble de faits sonores par le biais de la modalité sensorielle<sup>8</sup> auditive, l'anthropologie sonore dépasse le sonore lui-même pour investir un champ sociologique plus large. En s'attachant à observer et comprendre des relations, c'est à la question des environnements sonores que nous sommes de fait amenés à nous intéresser. C'est en effet en termes d'environnement, que d'autres ont pu appelé milieu ambiant ou ambiance, que cette étude s'est déployée. En délimitant la recherche à l'échelle d'un quartier, la dimension de l'environnement, comme cadre de vie, s'est avérée la plus apte à rendre compte d'un contexte social dans lequel il est question d'habiter. L'habitat qui est apparu comme le plus pertinent pour rendre compte de la vie sociale des Quartiers Espagnols s'est avéré être la rue. « La vie au-dehors dans ce qu'elle a de plus abandonné et de plus insouciant » a pu dire Zola lors de son séjour napolitain<sup>9</sup>. Mais loin des considérations romantiques ou naturalistes des voyageurs d'Italie du XIXème siècle, les rues des quartiers populaires de la Naples d'aujourd'hui affichent des règles, des stratégies, une organisation et des systèmes d'interaction sociale que l'œil et l'oreille de l'ethnologue s'attachent à démythifier pour mieux comprendre ce qu'elles ont de crûment actuel et parfois de cruellement réel. Installer table et chaises sur la chaussée pour jouer aux cartes ou boire le café, rester accoudé des heures durant à observer la vie qui défile, ou encore parfois laisser entrevoir sa précarité au travers du voile léger de sa fenêtre laissée entrouverte, tout cela construit la vie de tous les jours, une vie « in mezza la strada », au milieu de la rue. De telles rues, dans ce qu'elles ont de social, de

---

<sup>8</sup> Telle que développée par François Laplantine (2005)

<sup>9</sup> cité in Lismonde (2003) , p. 23

sonore et de visuel, sont apparues particulièrement propices à une approche sensible de l'altérité. Ceci explique notre choix de ce quartier de Naples pour cette étude.

Ces rues-là sont sonores. On y parle, on y crie, on y discute, appelle et salue. Elles fabriquent des environnements sonores changeants en fonction des heures et des personnes qui les fréquentent. De fait, la question des environnements sonores amène à celle de l'habitat. C'est seulement après avoir embrassé ce qui fait l'habiter qu'ensuite il est possible d'y replacer le rôle occupé par le sonore. Cela invite inévitablement à considérer cet espace du quotidien comme un ensemble immergeant dans lequel se jouent à la fois la dimension sensible – corporelle et émotionnelle - de l'écoute et la dimension sociale de l'habiter. Pour comprendre en quoi la dimension sonore prend part aux processus d'appropriation des espaces urbains et permet de construire des territoires, il convient d'observer ce qui se passe à côté des sons et de leurs usages. Car, en effet, on verra que les sons ne sont pas seulement écoutés ou produits, mais qu'ils font l'objet d'un usage qui prend son sens dans les pratiques sociales. C'est parce qu'habiter n'est pas assimilable à résider qu'une grande partie de l'observation microsociologique s'est attachée à mettre en lumière les stratégies d'investissement des rues des Quartiers Espagnols par leurs habitants, en dégagant certaines des « manières de faire<sup>10</sup> » qui y prévalent (chapitre 2). La rue se révèle appropriée par certains habitants qui créent des espaces intermédiaires entre le foyer et l'espace du collectif en permettant une « porosité » de l'habitat.

Mais l'environnement n'est pas à proprement parler l'objet anthropologique sur lequel est fondée cette recherche. L'enquête a amené à nous concentrer sur deux types de pratiques sonores mettant en jeu l'investissement intentionnel et émotionnel des individus dans leur environnement social par la place particulière qu'elles occupent dans l'environnement sonore du quartier : les pratiques vocales lors de communications ordinaires à distance et la pratique populaire des pétards et feux d'artifice en contexte festif. Au regard de l'ensemble des quelques approches du sonore que nous offre la littérature anthropologique, nous en sommes arrivés à mettre en place une méthodologie de l'enquête ethnographique menée sur trois niveaux (Chapitre 3) : la

---

<sup>10</sup> De Certeau (1990)

phonographie<sup>11</sup>, l'observation ethnographique et le recueil de discours. Ces trois types de matériaux - les enregistrements sonores (enregistrements d'ambiance d'une part et enregistrements réalisés selon des « points d'écoute »<sup>12</sup> correspondant à ceux des acteurs sociaux d'autre part), les observations faites par des moyens divers (immersion et observation participante, photographie, vidéo, prise de notes et croquis), et le recueil de discours réalisés selon des dispositifs d'entretiens spécifiques (bavardages « à la volée », entretiens semi-dirigés, parcours d'écoute, commentaires d'écoute, entretiens situés) – sont mis en corrélation avec l'analyse microsociologique des manières d'habiter le quartier, de s'approprier l'espace public<sup>13</sup> ou de créer des espaces territoriaux. Par là, il s'agit de montrer en quoi les conduites sonores participent aux stratégies de l'habiter et au système de relations sociales prévalant dans un quartier populaire comme les Quartiers Espagnols.

L'analyse des pratiques vocales à voix haute apporte un certain nombre d'éléments à la réflexion (chapitre 4.1). Les types de discours qui ont été soumis à l'analyse sont des échanges verbaux réalisés en situation de communication à distance dans l'espace de la rue. Appels, interpellations, ou conversations, constituent ce que l'on nommera des « voix publiques », une mise à l'écoute publique de propos qui, surtout dans le cas des conversations, n'implique a priori que les interlocuteurs concernés. C'est à partir de ce paradoxe que la problématique s'est construite : en quoi la mise en public de conversations d'ordre domestique est en mesure d'impliquer les oreilles des autres habitants de la rue, et en quoi cela s'insère-t-il dans la vie sociale des quartiers populaires napolitains? Pour ce faire, il a été proposé une analyse comparative des traits prosodiques des voix criées ordinaires avec celles des marchands ambulants qui parcourent les rues des quartiers populaires. Les traits communs qui en ressortent nous permettent d'établir une caractérisation de la voix créée à vocation communicationnelle<sup>14</sup>. Mise au regard d'une ethnographie de la

---

<sup>11</sup> La première utilisation du terme « phonographie » attribuée au compositeur et théoricien François-Bernard Mâche qui qualifiait ainsi la présence d'enregistrements environnementaux non modifiés au sein d'une composition électroacoustique. Tel qu'il le définit, le terme de « phonographie » désigne une pratique de l'enregistrement sous la forme de « photographie » sonore. Plus généralement, elle se définit comme l'enregistrement de scènes réelles, de séquences d'ambiances sonores prélevées dans la réalité, pouvant être utilisées dans le cadre d'œuvres musicales ou documentaires. On parle plus communément de « field recording ».

<sup>12</sup> Chion (1985)

<sup>13</sup> Pris dans le double sens de sa physicalité (en l'occurrence la rue) et de l'espace d'opinion du collectif.

<sup>14</sup> Par opposition au cri d'alarme.

communication visant à modéliser les types d'interactions verbales observables, cela nous amène à mettre en lumière les processus de « porosité » de l'habitat sur le plan sonore, c'est-à-dire la perméabilité des limites entre la rue et l'habitat privatif, par exemple du fait de l'ouverture permanente des portes et des fenêtres des appartements. Cela peut alors être directement connecté aux autres types de porosité de l'habitat pouvant être d'ordre visuel (laisser voir l'intérieur de la maison) ou mobilier (occuper l'espace de la rue situé devant le « basso »<sup>15</sup>). Il apparaît alors que cette porosité fabrique des micro-territoires en marge des espaces donnés par la morphologie urbaine.

L'observation des pratiques pyrotechniques napolitaines apportent d'autres éléments permettant de mettre en lumière des manières d'être sonore dans l'espace public (chapitre 4.2). Pétards (« botti ») et feux d'artifice (« fuocchi ») font, à Naples, l'objet d'une pratique populaire qui s'est accrue ces dernières années. Traditionnellement utilisés au nouvel an et lors des processions religieuses, les pétards se sont vus concurrencés par un usage croissant des feux d'artifice lors de situations diverses, plus ou moins liées à la fête, comme les mariages, les baptêmes... L'attraction de certains amateurs vers des explosifs toujours plus puissants ainsi que l'usage immodéré des feux d'artifice provoquent chez certains habitants un sentiment d'aversion associant nuisance sonore, délinquance et précarité sociale et culturelle. Ceux-ci affichent au contraire une préférence pour les « lumières colorées » des feux d'artifices perçues comme plus esthétiques et inoffensives, et surtout « socialement correctes ». D'un autre côté, les pratiquants d'explosif, constituant à part entière une « communauté d'écoute », appuient sur des valeurs de plaisir, d'émotion, de virilité et de courage, affichant clairement une fascination du bruit. À travers la dialectique des « botti » et « fuocchi », des réalités distinctes coexistent. Réaliser une anthropologie sonore des pratiques pyrotechniques fait apparaître des relations divergentes à l'environnement sonore et à l'espace public, et montre que s'opposent nettement deux types de représentations en même temps que s'expriment des dynamiques sociales et culturelles propres à l'espace napolitain.

L'analyse de deux objets d'étude mettant en résonance différents types d'environnements sonores napolitains permet de dégager de nombreux aspects de la

---

<sup>15</sup> Le terme « basso » désigne le logement traditionnellement occupé par les populations précaires de Naples, consistant en un rez-de-chaussée donnant directement sur la rue et ne comprenant qu'une à deux pièces pour l'ensemble de la famille.

société populaire napolitaine dans lesquels la dimension sonore entre en jeu (chapitre 5). En premier lieu, cela révèle un certain nombre de représentations collectives et de valeurs culturelles partagées relatives au sonore, notamment en dissociant bruits et sons. Si l'on conserve au bruit une acception tendant vers la nuisance, il apparaît, du côté de la voix, que les pratiques vocales ordinaires ne constituent pas une gêne tant qu'elles entrent dans des pratiques socialement admises. Du côté des pratiques pyrotechniques, il apparaît que l'acte de faire du bruit en période de festivité est une pratique recherchée révélant des relations sociales construites à la fois sur des enjeux de concurrence et de plaisir émotionnel. Par ailleurs, en abordant le sonore selon des approches sensorielles, microsociologiques et interactionnelles, celui-ci apparaît, dans le cadre des actes tendant à appuyer sur l'intensité sonore, relié à une relation au corps que l'on retrouve dans d'autres dimensions qui lui sont attachées comme l'habillement, la gestuelle ou la nourriture, et que l'on peut résumer par le terme de « carnalité » (nap. « l'aspect charnel »). Les pratiques de la voix comme la passion pour les explosifs entrent dans un certain rapport au corps et son inscription dans le paysage social quotidien : plaisir et extraversion, partage du « physiquement consistant », charge émotionnelle.

Dans l'ensemble, on peut dire que si la matière même d'environnements sonores particulièrement chargés sur un plan qualitatif et quantitatif apparaît admise par la majorité des habitants des Quartiers Espagnols, c'est peut-être que ce qui est donné à entendre est cela même auquel il est possible de participer. C'est-à-dire que dans ces environnements « humainement sonores », être sonore et être ensemble semblent imbriqués de telle sorte que les conduites sonores coïncident avec l'ensemble des stratégies de socialisation mises en œuvre par les individus dans un quartier où s'est développée une forte interconnaissance.

Ceci nous amène à considérer les relations sociales sous le jour des conduites sonores et à réfléchir sur les usages relatifs à la civilité et à l'espace public. Espace territorialisé par un certain nombre de stratégies d'appropriation et de détournement, la rue se voit déconstruite dans ses configurations urbaines et sociales par les conduites sonores liées aux interactions verbales. Sur le plan des conduites sonores, se faire entendre revient à revendiquer un chez soi. Par la porosité de l'habitat, d'autres espaces sociaux et habitatifs se créent selon que l'on discute depuis chez soi avec un voisin situé quelques étages au-dessus ou dans un « basso » situé dans la même rue. Ce que



l'on appellera des « phonosphères » sont générées par l'appropriation temporaire de l'espace public en territoires de socialisation et d'interaction intimes, et repoussent ce qui fait les limites de la rue et de l'habitat. Espace défini par la coprésence d'individus se considérant autant chez soi que chez l'autre, la rue, dans certains quartiers populaires napolitains, révèle un statut polyvalent : elle est espace du collectif autant qu'espace du domestique. Il s'agit donc de montrer en quoi le sonore, pour reprendre le titre d'un essai majeur d'Henri Lefebvre<sup>16</sup>, est producteur d'espace : la voix est productrice d'espaces sociaux et, pour leur part, les détonations sont productrices d'espaces d'affirmation et d'altérité.

Les exemples des pratiques vocales hautes et des pratiques pyrotechniques appellent à des réflexions relatives aux questions de gêne sonore. Ils permettent effet de porter un regard privilégié sur certains enjeux sociaux en dévoilant des ententes comme des mésententes. À être trop bruyant, on peut parfois déranger, au risque de paraître incivil, même dans les quartiers espagnols. Si la maison n'est pas totalement transparente par le fait que tout ne doit pas être vu, de même, les sonorités affichées ne sont pas arbitraires. Les sonorités admises sont celles qui correspondent à un horizon d'attente tel qu'elles sont susceptibles d'impliquer potentiellement l'oreille collective au sein d'un groupe d'habitants partageant des valeurs culturelles communes. Or, dans la mixité sociale des Quartiers Espagnols, une représentation stigmatisante est relativement répandue, comme dans le reste de la ville, tendant à considérer qu'être bruyant est un attribut de ceux que l'on nomme les « *popolani*<sup>17</sup> », coïncidant avec le fait d'être « *ignoranti* » et « *invicili* »<sup>18</sup>. Ainsi, si l'espace public peut se définir comme un lieu de règles de partage soumis aux discours de la civilité citoyenne et de la responsabilité civile, pourrait-on parler d'une pluralité de l'espace public ? Si pour certains habitants des Quartiers Espagnols les conduites sonores sont une marque de socialisation et si pour d'autres elles sont le signe d'un manque de civilité générant de la gêne, on est amené à considérer que la rue possède un statut polyvalent lui permettant d'être à la fois le lieu de la vie domestique et celui de l'usage du citoyen.

L'exemple des Quartiers Espagnols nous renseigne sur la dimension sociale des environnements sonores dans certains contextes socioculturels populaires. La non

---

<sup>16</sup> En référence à l'ouvrage *La production de l'espace* (Lefebvre, 2000).

<sup>17</sup> It. « ceux du peuple »

<sup>18</sup> it., respectivement « ignorants, grossiers » et « incivils »

condamnation des conduites sonores réalisées dans l'espace collectif peut être considérée comme une forme d'adhésion au groupe. Être sonore apparaît comme un dispositif de convivialité au même titre qu'investir la rue pour des activités domestiques. Ainsi, on peut dire que dans le cas des Quartiers Espagnols, au sein du groupe se reconnaissant dans les valeurs socioculturelles qui lui sont attachées, la relation entre l'environnement sonore et les habitants du quartier tend à montrer que le sonore peut créer du lien social. Une de ces valeurs est la convivialité et son incidence la covivance. Parce qu'elle exprime la familiarité en voulant ne pas dissimuler et parce qu'elle permet une écoute collective, la voix haute est souvent l'expression sensible du lien social. Elle est autant la marque de l'interconnaissance que celle d'un usage partagé de l'espace du collectif. En affichant de l'émotion et en donnant à entendre des propos domestiques relevant de la vie intime, la « voix publique » se veut l'expression d'une insertion des acteurs dans le tissu social du quartier. L'exemple des Quartiers Espagnols nous permet de montrer en quoi l'expression sonore de la vie sociale peut occuper une place centrale, ce qui n'est d'ailleurs pas sans interroger les manières dont s'exprime l'altérité dans notre modernité urbaine d'aujourd'hui.

## **CHAPITRE 1**

# **APPROCHE DU QUARTIER A NAPLES**

**Récits et positionnements**

## 1.1- Une ethnologie du vécu

Dans ce qui va suivre, il s'agit de présenter le positionnement méthodologique de cette recherche. Les positionnements théoriques seront précisés et affinés au fil des chapitres suivants, au fil de la mise en place de l'approche anthropologique du sonore que l'on s'est donné pour tâche de proposer.

La première sous-partie peut être considérée comme un journal de bord de l'ethnologue lors de la période d'enquête sur le terrain. Elle constitue à la fois un récit, à la première personne, de l'expérience d'enquête et une introduction détaillée de la recherche. À travers ce récit, l'intention est d'exposer les liens étroits qui se sont joués entre le cheminement de l'enquête et les évolutions mutuelles de la réflexion, de la place que parvient à occuper l'ethnologue sur le terrain, et des postures anthropologiques. Apparaîtront en filigrane les choix et les directions opérés dans ce cheminement – comme la priorité donnée au champs du vécu et de l'expérience – en relation avec les difficultés de l'enquête. Situées entre fascination, méfiance et incompréhension des interlocuteurs, ces difficultés concernent les obstacles à la rencontre et à l'accession à l'intimité des personnes, la figure distanciatrice, souvent imposée de fait, du chercheur ou du journaliste, ou encore le rôle que joue à ce niveau le matériel technologique.

En rediscutant certains points exposés par la première, la sous-partie suivante se veut une exposition plus précise du socle méthodologique de la recherche. Dans un premier temps, il s'agira de montrer en quoi, à la suite de l'apport des travaux de Goffman, une ethnologie se donnant pour tâche d'observer les relations sociales dans le champs du quotidien et au sein d'un quartier trouve une voix privilégiée dans un cheminement pragmatique et interactionniste. En effet, le quartier s'imposant dans sa dimension sociale, interactionnelle et fortement active, son étude impose une implication non négligeable du chercheur dans l'observation des pratiques, des postures et des conduites sociales. L'observation des postures d'écoute et de production sonore nécessite une telle approche, du fait que la dimension sonore s'insère dans des processus intégrés dans la vie sociale de l'espace public de la rue. À la suite de l'interactionnisme tel que développé dans sa branche sociolinguistique, postulant que « parler, c'est inter-agir » (Gumperz, 1989), on est amené à penser qu'un acte de voix - que l'on nommera ici « vocalité » - ou toute conduite sonore ou bruyante, s'inscrivent

dans une construction collective. Ce postulat pose les bases de cette recherche dans une ethnographie de la communication.

Dans un deuxième temps, il sera montré en quoi la microsociologie s'est avérée être un apport essentiel dans l'approche anthropologique des faits sonores au regard de ce que Jean-Didier Urbain nomme une « ethnologie de proximité ». En se concentrant sur les interactions individuelles au sein de petits groupes, cette « microsociologie du sonore » se présente, pour reprendre les termes de Paul Mus (1952), comme une sociologie des noms propres, du « toi » et du « moi », par laquelle l'enjeu est d'approcher l'intimité de ceux que l'on nommera ici les acteurs sonores ». Il s'agit pour nous d'étendre cette microsociologie à une dimension environnementale afin de prendre en compte les relations sociales qui s'opèrent par le sonore, à l'échelle de l'environnement sonore qu'offre la rue. Ainsi, en pointant spécifiquement sur les actes de voix spontanés<sup>19</sup> réalisés en contexte collectif et quotidien, la présente recherche s'inscrit moins dans une sociolinguistique interactionniste que dans une microsociologie de la vocalité et de l'environnement sonore.

La relation entre le contexte d'étude (le quartier), l'angle d'approche (la dimension sonore) et les objets d'études (les pratiques de la voix créée et des explosifs) confirme ces postures anthropologiques et montre en quoi la nature du contexte appelle à reformuler le positionnement du chercheur.

---

<sup>19</sup> Empruntée au champ de la prosodie, l'expression « parole spontanée » désigne un énoncé verbal produit en situation ordinaire hors de toute situation expérimentale, c'est-à-dire ni récité, ni lu, mais produit dans une situation ordinaire et réelle d'interaction verbale. Il s'agit d'un « état subjectif, toujours présent, [qui] se manifeste spontanément dans le discours ou la conversation pour peu que la personne s'investisse dans sa performance » (Caelen-Haumont, 2005). Ici, l'expression « acte de voix » désigne l'action d'exercer la voix sans pour autant la considérer comme un énoncé verbal. C'est ce que l'on appelle ici « vocalité ». Considéré en lui-même et d'un point de vue non linguistique, l'acte de voix spontané représente l'action en elle-même d'exercer la voix comme expression sonore dans une situation spontanée.

### **1.1.1 - La place de l'ethnologue : un journal de bord**

#### **a - Pratiquer l'ethnographie urbaine**

L'enquête ethnographique dans l'espace urbain, qui plus est au coeur d'un quartier populaire de la capitale du sud de l'Italie, révèle des difficultés qui, selon les terrains d'enquête, ne se manifestent pas selon les mêmes échelles. Ces difficultés concernent principalement, sur le plan pratique, la place que parvient à occuper le chercheur dans le contexte d'étude. J'entends par là autant le contexte humain et le tissu social que le contexte urbanistique qui, du point de vue morphologique, induit inévitablement des positionnements et des postures dans les processus d'occupation de l'espace. Ces contraintes m'ont amené à sans cesse remettre en question et à reformuler mon rapport au terrain, mes méthodes d'enquête, les possibilités de provoquer les rencontres, ainsi que ma propre position dans le tissu social du quartier.

Au-delà de l'évidence d'une telle observation, ce dont je me suis rendu compte dès le début de la recherche sur le terrain est qu'enquêter en ville nécessite des méthodes bien différentes de celles qui pourraient être mises en œuvre, par exemple, dans le contexte d'un village ou d'un milieu socioculturel restreint et délimité par ses acteurs propres<sup>20</sup>. En effet, l'espace du quartier s'est révélé posséder des frontières et des délimitations bien plus floues que je ne l'imaginai. La première difficulté majeure de l'enquête ethnographique a été de créer un réseau de connaissances. En d'autres termes, je tentais de me faire connaître en parvenant à m'inscrire dans un tissu social qui, en tant que celui d'un quartier populaire de Naples, s'est révélé bien plus étanche que je ne le pensais en débutant l'enquête. La seconde difficulté, étroitement imbriquée dans la première, n'est pas forcément propre à Naples (d'un point de vue que l'on dira culturel), mais concernait plutôt mon propre positionnement personnel par rapport au terrain. Jusqu'à la fin, je me suis questionné sur mon propre regard face à un contexte qui m'est sans cesse apparu tantôt proche, tantôt lointain. Pensant rencontrer du

---

<sup>20</sup> J'entends par là une enquête qui serait menée, par exemple, auprès d'une communauté d'acteurs qui partagent à la fois une pratique et une définition de cette pratique qui, du même coup, en délimite le cadre. Même si dans un quartier populaire de Naples comme les Quartiers Espagnols il existe un fort sentiment d'appartenance au quartier qui en délimite le territoire, la communauté de personne reste vaste, et il n'est guère aisé pour le chercheur de se définir dans une position sociale précise.

« proche » dans un milieu urbain et européen, j'ai en effet très souvent ressenti une résistance dès que je pensais le pénétrer enfin, me renvoyant ainsi à ma propre étrangeté. Enfin, une troisième contrainte majeure concerne la particularité de mon sujet d'étude. S'engager à réaliser une anthropologie sonore d'un quartier populaire m'amenait à investir deux éléments qui se sont révélés particulièrement fuyants et réfractaires à l'analyse : le quotidien et le domaine des sensibilités.

### **b - Première phase de l'enquête : entre déambulation, observation et rencontre**

Face à l'étendue des choix (des espaces, des événements, de l'hétérogénéité socioculturelle de la population...) qu'offre une ville comme Naples, les premiers temps de l'enquête (c'est-à-dire la première année de la recherche, de juin 2005 à juin 2006) ont été dédiés à une exploration à la fois sociologique, urbanistique et - puisque telle était l'objet de mon attention - sonore, en me concentrant sur la zone du centre historique. Cette exploration s'est déroulée, avouons-le sans gêne, sur le ton de l'errance, de la rencontre hasardeuse, du parcours intuitif. Cette période a été extrêmement riche car elle m'a permis littéralement de découvrir Naples et sa diversité. Comme un grand nombre de métropoles, un des caractères centraux de Naples est sa très forte partition urbanistique, morphologique et, surtout, socioéconomique et identitaire, en quartiers. Il m'est vite apparu, au regard de mon sujet d'étude – les environnements sonores - à la fois illusoire et insensé de prétendre à une enquête s'étalant à l'échelle de la ville. Cela aurait relevé davantage d'une sociologie urbaine que d'un travail d'enquête ethnographique. D'emblée, une observation globale intégrant un comparatisme de différentes zones de la ville m'a semblé autant hors d'échelle que porteur du risque de réduire un quartier à des stéréotypes généralisateurs. Il me fallait donc me concentrer davantage sur un espace restreint, que j'ai étendu à l'échelle de ce qui était perçu par les habitants comme un quartier.

Ce sont alors des heures, des jours et des semaines passées à arpenter rues, ruelles, avenues et placettes et à réaliser des dizaines d'heures de prises de son, qui m'ont finalement conduites à m'arrêter dans un quartier en particulier : les Quartieri Spagnoli (it. « Quartiers Espagnols »), officiellement dénommé « Quartiere

Montecalvario » <sup>21</sup>. En outre, force m'est de préciser que, ma « prospection » ayant eu pour objet un espace de la ville présentant une certaine homogénéité à la fois sociologique, urbanistique et sonore, ainsi qu'une dimension populaire, je me suis largement laissé guider par les témoignages, opinions et rumeurs que je n'avais pas manqués jusque là de recueillir minutieusement. Zone dite « dangereuse », « mal famée », « bruyante » et habitée par une population que mes informateurs de l'époque se refusaient de côtoyer, les Quartiers Espagnols, comme on le verra plus loin, me sont vite apparus comme un terrain d'enquête particulièrement adapté à ma recherche.

Après cette année passée à effectuer de courtes missions de terrain, je décidais, l'année suivante, de m'établir pour une dizaine de mois au cœur des Quartiers Espagnols. Je trouvai une minuscule chambre disposée comme un cabanon sur la large terrasse d'un immeuble de la rue Emmanuele De Deo, dont la propriétaire occupait l'étage inférieur. Ainsi « posté » en surplombant la rue, je pensais avoir choisi l'emplacement idéal pour effectuer des enregistrements d'ambiances sonores : j'espérais ainsi pouvoir disposer mon microphone de façon fixe et déclencher l'enregistrement dès qu'une voix forte retentirait. Mais ce qui m'avait échappé était que la rue E. De Deo est, de nuit comme de jour, une des rues commerçantes les plus fréquentées par les scooters. Ma stratégie d'enregistrement sonore se révélait obsolète, et il me fallait alors réaliser mes prises de son en pleine rue selon le procédé de déambulation qui s'était finalement jusque là révélé plus efficace.

### **c - La seconde phase de l'enquête**

C'est lors de la seconde phase de l'enquête que je me suis trouvé confronté à l'une des difficultés majeures. Tout au long de la première période, j'avais pressenti l'insuffisance de la seule collecte phonographique<sup>22</sup> et photographique, ainsi que du

---

<sup>21</sup> Pour une description des Quartieri Spagnoli dans le paysage urbain napolitain on se reportera au chapitre **1.2 - Choix du terrain : les Quartieri Spagnoli**.

<sup>22</sup> Ce que nous appelons « collecte phonographique » désigne la prise de son d'ambiances sonores, ici en contexte extérieur, par opposition à une prise de son plus focalisée sur un objet ou un événement. Dans le cas présent, il s'agissait de parcours à pied muni de l'enregistreur et du microphone (pour plus de détail sur la méthodologie d'enregistrement et le matériel, voir le chapitre **3.3.2 - L'enquête et la méthodologie**).



caractère épars et anonyme des témoignages. Par ailleurs, j'avais compris que la question du sonore ne pouvait pas être abordée frontalement dans les entretiens. En effet, demander à une mère de famille les raisons pour lesquelles elle interpelle ses voisines à voix haute revenait en quelque sorte à se questionner sur la raison pour laquelle nous marchons un pied devant l'autre. Et plus globalement, poser des questions générales sur la perception des faits sonores quotidiens me mettait la plupart du temps en face d'une certaine incompréhension. Dès ce moment, j'avais saisi la nécessité de contourner la question du sonore et d'élargir radicalement l'ambitus de mes investigations. Pour comprendre ce que signifie le fait de faire retentir sa voix dans une ruelle investie jour et nuit par les riverains, il me fallait aborder des questions aussi diverses que la relation à l'habitat, à la nourriture, à l'habillement et, surtout, les relations sociales. C'est en embrassant l'ensemble des rapports à l'autre et à la rue, que la dimension sociale du sonore y apparaissait intrinsèquement liée et révélait tout son sens. Mais si je n'avais guère de mal à réaliser des prises de sons en parvenant à me fondre dans le paysage du quartier, mon intégration sociale restait problématique. Pour aller plus avant et approfondir les pistes de travail qui s'étaient dégagées dès les premiers séjours, il me fallait consolider une relation privilégiée avec plusieurs interlocuteurs, c'est-à-dire que j'espérais rencontrer ce que l'on appelle avec une certaine froideur disciplinaire des « informateurs ».

Je cherchais alors, en essayant souvent de les provoquer, des rencontres par lesquelles pourraient s'ensuivre des séries d'entretiens qui se réaliseraient en confiance. Mon attente était double: il s'agissait à la fois de parvenir à m'intégrer dans le tissu social et à collecter des témoignages que j'attendais intimes, sincères et dotés d'une transparence qui me garantirait une certaine « authenticité ». Ce à quoi, en dix mois, je ne suis guère parvenu.

La recherche d'une collaboration suivie fut un peu décourageante dans les premiers temps. Malgré mes efforts, je restais un simple habitant de passage se faisant simplement remarquer, avec parfois un regard pour le moins interrogatif, par la récurrence de ses activités: faire les courses, arpenter les rues du quartier, prendre des photos, réaliser des enregistrements sonores... Je ne connaissais alors que des relations cordiales, respectueuses mais toujours distantes. Ayant décidé de jouer la carte de la transparence, je me présentais comme un « chercheur faisant une étude

sociologique sur les Quartieri Spagnoli », tantôt en qualité d' « étudiant », tantôt en tant que « membre d'une université parisienne », mais parfois aussi en tant qu'artiste<sup>23</sup>. Cette dernière étiquette m'a souvent permis de justifier des questions qui en d'autres circonstances seraient apparues totalement incongrues. Mais je me rendis vite compte que la carte du chercheur n'était pas sans créer de la distance, car elle me plaçait d'emblée dans une position qui ne m'était pas forcément avantageuse. Je me trouvais la plupart du temps propulsé dans un statut d' « intellectuel » étranger si bien que, de moi-même, j'avais instauré une distance qui ne pouvait en aucun cas faciliter la confiance que je recherchais. D'autres fois, de par l'attirail audiovisuel que je portais toujours avec moi, je ne pouvais éviter la récurrente figure du journaliste qui « une fois de plus vient faire un reportage sur les Quartiers Espagnols ». Ce statut m'était plus handicapant encore en ce que, quand il n'avait pas pour conséquence un refus de parole, il induisait des témoignages empreints de stéréotypes et réglés sur les attentes présumées d'un journaliste de la RAI<sup>24</sup>. Les interviews que je parvenais à réaliser jusque-là, issues de prises de contact rapides et très formelles, souvent réalisées de manière occasionnelle dès que l'opportunité se présentait, étalaient des discours souvent préconçus, parfois nostalgiques, sur le mal-vivre napolitain, les inégalités sociales, le chômage écrasant ou, à demi mots, la « malavita », la délinquance et l'insécurité. Apparaître comme journaliste incitait les intéressés à dissimuler la réalité de leur pensée.

Cette position de journaliste que l'ethnologue se voit contraint de revêtir est fréquente sur les terrains largement quadrillés par les médias, et une des tâches est de doit savoir en gérer les conséquences. C'est d'ailleurs là, nous pouvons le dire, un des savoir-faire de l'enquêteur : survenant souvent dans les débuts de l'enquête, cette position doit être dépassée dans le but de parvenir à une complicité qui se joue davantage sur le plan de la relation amicale, ou, du moins, sur une collaboration fondée sur une relation de don et de contre-don, comme le note Anne Raulin lorsqu'elle pointe sur « (...) la dimension de "jeu de rôle" que doit assurer le chercheur investiguant dans des milieux hétérogènes, les rapports de don et de contre-don que toute relation d'enquête engage dans la durée, la valorisation que les populations étudiées attendent

---

<sup>23</sup> Ce statut affiché d'artiste n'était pas abusif. Durant mon séjour napolitain, j'ai en effet réalisé une exposition, intitulée « tienn'a recchi' apizzat' », au sein d'un centre d'art associatif basé au cœur des Quartiers Espagnols (Association SABU, Largo Baracche)

<sup>24</sup> RAI est l'acronyme de Radio Audizioni Italia (prononcer [rai] ). Elle est le principal groupe audiovisuel public italien.

peu ou prou de l'attention du chercheur (...) » (Raulin, 2007:18). Tout au long du travail d'enquête, en effet, je n'ai cessé d'être confronté à ce type d'enjeux qui fondent la relation même de l'enquêteur avec les « informateurs ».

Toutes ces difficultés m'ont permis de saisir beaucoup d'aspects des types de relations qui peuvent se créer entre les habitants du quartier, du type de discours produit à l'égard de tel interlocuteur, et la manière d'aborder les discussions. Longtemps, je suis resté attaché à l'idée que seuls les entretiens que j'appelais « privilégiés », c'est-à-dire issues de relations privilégiées, pouvaient valider les observations que me procurait l'ethnographie. Or, c'est après une entrevue avec Amalia Signorelli, professeur d'anthropologie culturelle et d'anthropologie urbaine à la Faculté de sociologie de Naples et élève de l'anthropologue Ernesto De Martino, que je compris que de tels entretiens n'étaient pas nécessairement la clé souveraine de ma connaissance des représentations socioculturelles des Quartiers Espagnols par ses habitants. Elle me fit comprendre que la méthode d'enquête se reformule sans cesse au regard du contexte. Je pris conscience que, depuis le début de l'enquête, quelque soit le rôle qui m'était assigné bon gré mal gré par les habitants du quartier, je restais enfermé dans une figure immuable: celle d'un étudiant d'université réalisant une recherche scientifique, de nationalité et de langue française (bien que parlant couramment italien), qui plus est doté de cheveux blonds et longs. La distance m'a toujours été, par là, imposée de fait. J'avais beau me plier à tous les efforts possibles d'adaptation, le fait même de demander audience pour un entretien induisait un type de discours bien défini: en langue « correcte » (l'italien) et sur un ton « correct » soutenant des arguments « corrects ». Je ne parvenais pas au niveau de complicité et de confiance auquel j'aspirais. Si, dès le début, je ne souhaitais recueillir ni des discours stéréotypés ni des discours d'experts, je cherchais à établir un degré de connivence suffisant pour accéder à une intimité des points vue qui, selon moi, pouvaient seuls, par la transparence de leur individualité, apporter des éléments aptes à fournir, en les confrontant, des informations et des représentations partagées relatives aux Quartiers Espagnols.

En clair, la question qui se posait était triple: la position que je souhaitais occuper dans le paysage du quartier, celle que je pouvais occuper et celle qui m'était imposée. À vrai dire, je n'ai jamais pu avoir une idée claire de cette dernière. Ce qui demeurait certain était qu'en l'espace de deux années, je ne pouvais en aucun cas aspirer à

l'intégration que j'espérais. J'évoquerais à ce propos le témoignage de Michela, doctorante et napolitaine de naissance qui, avec une certaine résignation, avouait n'être jamais parvenue, au terme de deux années de résidence dans le quartier de la Sanità, à être admise de plein droit comme habitante: elle était toujours demeurée simplement résidente.

Je décidai alors d'appliquer le conseil du Professeur Amalia Signorelli: bavarder de façon informelle avec un grand nombre de personnes apporte parfois bien plus d'informations sur l'ensemble d'un groupe social qu'un petit nombre d'entretiens menés dans les règles de l'art. Je délaissais alors pour un temps enregistreur et microphones pour de plus humbles pérégrinations à travers le quartier. Je commençais à « *chiacherare* » (it. " bavarder"), à flâner en restant ouvert à toutes les rencontres. Je compris l'intérêt de continuer, parallèlement, à marcher dans les rues tout en prenant des photographies, principalement de détails (des graffitis, des étendoirs à linges, des fenêtres, des portes ou des affiches arrachées...). Souvent en effet, des personnes m'interpellaient en me demandant ce que je photographiais ou, me pensant touriste, en me proposant de me renseigner. Je profitais alors de ces occasions pour entamer de courtes conversations sur le quartier, sur leur vie et leur quotidien. J'ai pu par ce moyen faire des rencontres inattendues, comme celle, par exemple, d'un jeune homme en liberté conditionnelle contraint de ne pas sortir de l'enceinte de son « *basso* »<sup>25</sup>, et qui semblait trouver un certain plaisir à raconter des éléments de sa vie à un étranger de passage.

### **- Une ethnologie du proche**

Même s'il n'est peut-être pas nécessaire de la rappeler, tout travail d'ethnologie amène à une confrontation avec l'autre. Faire de l'ethnologie dans un contexte proche n'exclu en aucun cas que ce dernier puisse apparaître parfois totalement étranger. Les questionnements sur mon positionnement de chercheur dans le tissu social des

---

<sup>25</sup> À Naples, le « *basso* » désigne un logement situé au rez-de-chaussée donnant directement sur la rue. Anciens garages, écuries ou entrepôts réhabilités en habitations, espaces exiguës abritant des familles souvent nombreuses, les « *bassi* » sont communément considérés comme le logement traditionnel des plus pauvres.

Quartiers Espagnols m'ont inciter à me situer, plus largement, dans ce que Jean-Didier Urbain (2003) appelle une « ethnologie de proximité ». Dans ce que l'on nomme un « terrain proche », loin d'une ethnologie de l'exotique, on ne peut pas forcément invoquer le « Même » dont on est porteur pour approcher le contexte socioculturel que l'on s'est donné d'étudier et en saisir des éléments de compréhension.

Sur le terrain, cette proximité se situe sur plusieurs niveaux. Géographique, elle induit, chez beaucoup de chercheurs, l'idée qu'elle empêcherait une « authentique » confrontation à l'Autre, cet inconnu d'outre-culture qui fonderait ce qu'est véritablement l'ethnologie. Or, on sait, depuis les premiers travaux d'anthropologie du contemporain, comme le rapporte Madeleine Pastinelli à propos du lègue des travaux de Marc Augé<sup>26</sup>, que « l'ethnologue du contemporain est aux prises avec d'importantes difficultés, qui concernent le plus souvent des limites et des frontières qui s'estompent ou disparaissent, contribuant ainsi à brouiller les limites de sa démarche, la rendant de plus en plus difficile à situer et à circonscrire » (Pastinelli, 2004). Cette seconde proximité, l'implication dans une même contemporanéité, induit des limites qui tendent à distinguer les discours produits par l'ethnologue de ceux produits notamment par les membres des groupes sociaux observés. Si, inscrits dans cette même contemporanéité, l'ethnologue et les acteurs sociaux avec lesquels il collabore coécrivent une représentation du monde qui les entoure, cela ne se fait pas toujours dans une symbiose idéale. À vrai dire, cela survient souvent lorsque l'on a pris le parti de ne pas considérer les discours recueillis comme des paroles d'experts, positionnement qui place l'acteur social dans un statut réducteur d'authenticité et de représentativité de « sa » communauté. C'est évidemment sans compter sur sa subjectivité et l'importance de l'interaction avec le chercheur<sup>27</sup>. La confrontation avec des individus inévitablement placés comme source principale d'information n'est pas sans poser de problèmes. Comment déterminer de manière juste des discours produits par des personnes douées de capacités d'autoreprésentation, d'autocritique et d'autoévaluation, auxquelles l'ethnologue peut lui-même prétendre?

Une troisième proximité est ensuite celle de l'urbanité. Le fait de conduire une

---

<sup>26</sup> Voir en particulier Augé (1994a et 1994b)

<sup>27</sup> Ce qui convoque la problématique de l'intersubjectivité entre l'observant et l'observé. Je renvoie à ce sujet aux travaux du Groupe d'étude sur l'Intersubjectivité (GEI) ( site internet : <http://intersubjectivite.com/drupal/> ) ( page consultée le 20 juillet 2008), et notamment à l'ouvrage : Orange, Donna M. , Atwood, George E. et Stolorow, Robert D., *Working Intersubjectively: Contextualism in Psychoanalytic Practice*, The Analytic Press, Hillsdale,

enquête dans une métropole européenne a, dans les premiers temps, instauré chez moi une sorte d'assurance dans le projet à mener, dans le sens où, invoquant ma propre expérience de l'urbanité, j'imaginai a priori ne pas avoir à invoquer l'expérience d'une immersion dans un monde totalement étranger. Or, même si intérieurement je conservais l'expérience de l'urbanité, les Quartiers Espagnols se sont imposés comme un monde en soi, un univers cohérent et structuré possédant ses codes, ses savoirs faire, ses usages. Au tout début de l'enquête, j'avoue avoir ignoré le caractère fondamentalement méditerranéen de Naples, sa forte dimension cosmopolite, son histoire et, surtout, le puissant sentiment identitaire qui anime, dans leur majorité, les habitants des quartiers populaires. Tout cela me projetait d'emblée dans une position d'étrangeté que j'avais sous-estimée.

Ainsi, m'étant donné pour tâche d'investiguer l'ensemble de ce qui fait le quotidien d'un quartier pour ensuite revenir à la problématique de l'environnement sonore, je me suis trouvé face à une difficulté à la fois méthodologique et épistémologique : décrypter un quotidien n'est pas plus aisé car cela revient à dégager toute la complexité du banal. Or, ce « banal », tout cet ensemble de faits, d'attitudes, d'objets, de savoirs faire, de relations et d'organisations sociales, ne m'apparaissaient plus si banals. Je me trouvais malgré tout confronté à une expérience de forte altérité. Ainsi, même si je me plaçais dans le cadre d'une ethnologie du proche, il ne s'agissait pas de « savoir devenir autre parmi les siens » (Urbain, 2003 :21), ni même de devenir même parmi les autres. Je ne pouvais plus me faire d'illusions : je ne pourrai pas devenir napolitain, encore moins habitant d'un quartier populaire. Il me restait alors à observer.

Motivé par la forte conviction que, fondamentalement, le quotidien constitue – dans le temps et dans l'espace - un espace vécu par l'expérience sensible et sociale, j'ai ensuite très vite réalisé qu'il ne s'agissait pas seulement d'observer le quotidien pour le comprendre, mais qu'il me fallait aussi le vivre. Mais comment faire? Face à cette fascination de l'altérité qui s'était imposée à mon regard ethnographique, je me trouvais confronté à une série de distanciations que je me voyais subir. Italophone, je souffrais de la distance d'une langue à laquelle je ne parvenais pas à m'initier : le napolitain. De façon plus générale, l'ensemble des codes internes, des attitudes et des postures me semblaient toujours plus hermétiques. Cet ensemble hermétique a pourtant contribué à ce que les Quartiers Espagnols apparaissent comme un monde cohérent, mais en

aucun cas clos et fermé. En ce sens, je réalisais que ma posture anthropologique échappait à une impasse culturaliste : dans mon projet de comprendre l'ensemble des relations sociales et sensibles avec le sonore, ma tâche n'était pas d'essayer de dégager une « culture sonore », une « signature sonore » du quartier, ni même un « paysage sonore » qui s'imposerait comme un ensemble clos et unitaire<sup>28</sup>.

### - Du sonore « sensible »

J'en arrive ainsi au troisième aspect des difficultés rencontrées sur le terrain. Il s'agit de la particularité de mon objet d'étude, celle d'enquêter sur une dimension sensible du quotidien : l'environnement sonore.

Dès la première année d'enquête, il m'était apparu clair que l'environnement sonore ne pouvait constituer à proprement parler l'objet anthropologique de ma recherche. J'avais compris que je devais considérer un ensemble d'éléments constituant la vie sociale et quotidienne, et y situer un certain nombre des faits sonores qui la caractérisent. Ainsi, je pouvais échapper à l'écueil esthétique consistant à considérer l'environnement sonore comme un « objet sonore »<sup>29</sup> qui ne pourrait être que décrit et découpé en paramètres acoustiques, oubliant ainsi sa dimension sociale inhérente attachée au fait qu'il constitue un espace – sonore – habité. Je devais donc opérer un choix. Deux grands groupes de faits sonores me sont peu à peu apparus pertinents au cours de l'immersion dans le terrain : les faits de voix haute (cris, interpellations, etc.) et les pratiques populaires des explosifs (les « botti », it. « pétards »). Si l'un appartient au quotidien et l'autre à des circonstances d'ordre plus rituel, leur pertinence venait du fait qu'ils occupent chacun une place particulièrement opératoire dans la vie sociale d'une part, et, en termes de présence perceptive, dans l'environnement sonore d'autre part.

Dès lors, une difficulté importante s'imposait. Un des grands obstacles qui

---

<sup>28</sup> Il s'agissait en définitive de ne pas tomber dans les travers d'une écologie sonore qui, comme celle de l'école Schaferienne, cherche souvent à catégoriser des identités sonores des lieux et des personnes, réduisant souvent tout un contexte anthropologique à un ensemble orchestré et peuplé d'objets sonores. Pour une présentation critique de l'école Schaferienne et de la notion de paysage sonore, voir le chapitre **3.2 - Paysage sonore ou environnement sonore : que choisir ?**.

<sup>29</sup> Expression élaborée par Pierre Schaffer en 1952 dans *dans À la recherche d'une musique concrète* (Schaffer, 1952), l'objet sonore désigne à l'origine une entité qui a trait à la perception auditive : il peut être soit identifié comme objet du monde et cause de sa présence acoustique, soit être doté d'une signification, soit être considéré comme matière, forme ou texture sonore.

s'impose à l'ethnologue du sonore est bien que le sensible-sonore est par essence impalpable, diffus et, en particulier, qu'il ne se révèle pas au travers de discours construits au même titre que, par exemple, une pratique pensée ou le symbolisme d'un objet. En fonction des termes qu'il emploie ou de son angle d'approche, l'ethnologue du sonore doit en effet faire face à une certaine incompréhension des interlocuteurs lors de son investigation. C'est parce que l'on a affaire à un aspect sensible de la culture qu'inévitablement la conduite des entretiens pose une série de problèmes liés au fait qu'il ne s'agit pas toujours de pratiques intentionnelles. C'est ce qui caractérise en particulier les postures vocales, notamment celles sur lesquelles la recherche s'est focalisée, à savoir les actes de communication criée. Comme je le mentionnais plus haut, il n'est pas évident de demander frontalement les raisons d'une préférence pour la voix criée par rapport à une élocution ordinaire. Nous sommes là, en effet, confrontés à des aspects non verbaux du fait vocal, et la difficulté est d'en faire émerger le sens par l'enquête ethnographique. Devant la pauvreté de la littérature sur le sujet, je ne pouvais me baser sur les travaux de prosodie ou de phonétique du napolitain parlé ordinaire. Face à un fait de perception comme le sonore, l'étude se heurte, comme il a été évoqué plus haut, à la problématique de l'intersubjectivité, puisque si, à la suite de Merleau-Ponty, on postule un « primat de la perception »<sup>30</sup>, il s'agit de faire sortir l'individu percevant de son isolement phénoménologique. Face à un tel obstacle, quelle posture l'ethnologue du sonore peut-il adopter lorsqu'il cherche à considérer l'individu percevant non plus d'un point de vue phénoménologique, cognitif ou physiologique, mais dans sa dimension sociale ?

Peu à peu, l'enquête s'est alors dégagée d'une observation à distance, qui s'avérait relever davantage du prélèvement et de l'échantillonnage d'images et de sons, pour aller dans le sens d'un partage possible de l'expérience sonore du quartier, et ainsi s'approcher d'une intersubjectivité. Très vite, je me suis aperçu là encore que l'on ne peut en aucun cas totalement s'assimiler à une personne dans son individualité et dans l'intériorité de son rapport sensible au monde. Mais l'ambition était double: essayer de s'immiscer dans l'être social en acquérant une position dans le tissu social, et invoquer mon propre être sensible (visuel, auditif, gustatif, etc.) pour tenter de saisir de l'intérieur

---

<sup>30</sup> *Titres et travaux. Projet d'enseignement* (dossier de candidature au Collège de France), dans Merleau-Ponty, *Parcours deux, 1951-1961*, Éditions Verdier, 2000, pages 9-35.



les dimensions sociales et sensibles de l'environnement sonore.

Je savais que je ne devais entreprendre la tâche par le biais d'une ethnographie egocentrée qui serait fondée sur le témoignage d'un « je » sensible. En tant que modalité de perception, ce « je » m'a seulement servi à affirmer qu'un son est un son, mais en aucun cas à l'interpréter, car l'objectif n'était pas de substituer ce « je » percevant au regard ethnographique. Pour cela, toute la difficulté a été de laisser la parole aux sujets percevants (les habitants des Quartiers Espagnols), car, à ce niveau, je les considérais à la fois acteurs et experts. Ce n'est donc pas le statut de « spécialiste de l'écoute » (que j'ai pu parfois représenter dans le cours de l'enquête, comme si je m'étais introduit dans les Quartiers Espagnols dans le but d'apprendre à ses habitants à écouter) qui prévalait. Au contraire, je tâchais de me placer dans une position d'apprentissage. Même si l'enquête m'a parfois apporté une grande sensibilité aux faits sonores - d'ailleurs souvent caricaturale lorsqu'elle donnait une importance excessive à des détails qui s'avéraient peu pertinents pour les habitants - je suis toujours resté attaché à cette idée : qui entend mieux le quartier qu'un habitant du quartier?

### **- Expérience et vécu**

Ainsi, j'en suis peu à peu venu à réaliser que, pour aborder un fait sensible et social comme l'environnement sonore, il était nécessaire de passer par l'expérience. En quelque sorte, je cherchais un moyen de me positionner dans une observation davantage participante en tentant une immersion plus profonde dans la vie quotidienne. Mais ne me sentant pas dans une juste position de pratiquer ordinairement la voix créée dans un quartier dans lequel je ne pouvais pas prétendre au statut d'habitant et où, de toute manière, je ne jouissais pas d'un réseau relationnel suffisamment diversifié, un moyen qui m'apparut plus accessible fut de tenter de vivre le quartier. Pour cela, il me fallait me concentrer sur l'expérience sociale et sensible, mais en évitant de l'aborder par une sociologie compréhensive fondée sur l'ego, je veux dire par là celui du chercheur. Certains travaux s'intéressant aux faits de perception reposent sur une subjectivité telle que l'on se trouve confronté à une phénoménologie egocentrée fondée

sur l'idée que la perception subjective est nécessairement partagée, voire universelle<sup>31</sup>. Ce type de démarches semble souvent se justifier par défaut, au sens où, posant le postulat de la solitude du sujet percevant<sup>32</sup>, il est impossible à l'anthropologue d'accéder aux sensations subjectives et intimes des acteurs, mais seulement d'en partager une expérience similaire. Ayant, dans les débuts de l'enquête, connu les écueils d'un tel positionnement, je m'étais rendu compte à quel point je transposais des catégorisations et des interprétations qui, après une plus longue période d'immersion dans le contexte et au regard des discours collectés, s'avéraient souvent abusives ou erronées. C'est pour cela que je tentai, pour un temps, de m'oublier comme sujet percevant et de me concentrer sur autre chose que les faits auditifs, c'est-à-dire l'ensemble des choses qui constituent le contexte quotidien et qui en permettent l'expérience. J'abordais alors la dimension sociale des faits sensibles.

À partir de cela, la pratique et la réflexion théorique se rejoignaient : la dimension sensible du sonore apparaissait toujours plus liée au quotidien, et se teintait d'enjeux clairement sociaux. Il était dès lors devenu clair que pour comprendre un environnement sonore, il fallait plonger ses yeux dans un quotidien, considéré dans un sens large : un lieu, un espace, dans lequel un groupe d'individus partagent au moins un point commun : celui de l'habiter, qui plus est d'une manière majoritairement similaire. Mon hypothèse semblait se confirmer, car j'étais bien là en face d'un environnement pouvant se définir comme un espace à la fois sensible et social. C'était bien par l'expérience qu'il devait être abordé puisqu'il m'apparaissait dès lors vraiment clair que c'est ainsi qu'il se construit à chaque instant. Pour avoir accès à cet espace, la clé d'entrée s'est révélée être celle du vécu, car comme le revendique Jean-Didier Urbain : « C'est le vécu, donc l'usage : l'attitude, le regard, et le comportement qui en découle, qui font l'espace, (...), qu'il soit île, erg, cap, mer, cité endormie, ruelle obscure ou banlieue incertaine »<sup>33</sup>. Que les ruelles des Quartiers Espagnols ne soient pas toujours obscures et que les banlieues de Naples ne soient pas toujours si « incertaines » ne changent rien à la

---

<sup>31</sup> Je pense là principalement à certains travaux de l'écologie sonore schaférienne qui, au travers d'un appareillage conceptuel et technique élaboré, basent leur analyse sur des catégorisations déconnectées des acteurs sociaux (voir chap. 3.2). Par ailleurs, je me distingue également de certains travaux d'ethnologie dans lesquels l'analyse repose intégralement sur une écriture à la première personne (voir par exemple la thèse de doctorat de Maude Pierret (2006) sur les piscines municipales).

<sup>32</sup> À ce sujet, voir les travaux de Danièle Dubois (1991, 1995, 1997, 2006), Chercheuse au LAM (Jussieu, Paris), qui pose comme accès possible à l'intériorité et à cette solitude du sujet percevant l'analyse psycholinguistique.

<sup>33</sup> Urbain (2003), p. 17

donne: il me fallait tenter d'aborder ce vécu.

#### **d - Troisième phase de l'enquête : la rencontre**

Environnement, espace, relations et organisation sociales, vécu et expérience sensible se révélèrent liés d'une manière telle que les Quartiers Espagnols me semblaient résister toujours à leur dévoilement. Suivant le modèle de Thomas Belmonte<sup>34</sup>, j'avais essayé, en y résidant plusieurs mois, de devenir un habitant du quartier. Mais c'était sans compter sur le fait que le vécu « ethnologique » ne peut se confondre avec le vécu « ordinaire ». Ce vécu ethnologique me semblait toujours plus réducteur, la lorgnette de mon observation se rétrécissant toujours plus au fur et à mesure que je tentais de la traverser. De l'autre côté, comme en ombres chinoises, le vécu « ordinaire », celui des habitants du quartier, m'apparaissait toujours plus riche et plus complexe, mettant en branle tout le bagage intérieur des acteurs, que je ne possédais évidemment pas. La difficulté des rencontres, celle d'orienter les entretiens sur les faits sonores, de créer des motivations partagées, constituaient autant d'obstacle pour provoquer cette expérience du quartier. Ainsi, le vécu restait rebelle. Je comprenais que l'on peut essayer de partager des moments, des lieux, des opinions, mais partager une expérience, je veux dire « intérieurement », ne s'avérait pas si accessible.

C'est après cela qu'une troisième étape de l'enquête s'amorça, mais de manière non programmée. C'est en effet sur le tard, lors de la troisième année d'enquête (l'année 2007-2008), que la situation se débloqua, lorsque je réussis à créer des rencontres plus intimes que les précédentes. Jusque-là, les seules relations intimes que je connaissais étaient celles avec lesquelles je cultivais des liens « naturels » et informels comme l'âge, la pratique musicale ou artistique, ou encore les études. Mais il s'agissait pour la plupart de jeunes habitants non natifs du quartier. Malgré les fréquentes conversations que nous pouvions avoir, sur le quartier et ses habitants, ils ne pouvaient, pour ma recherche, revêtir un réel statut d'informateurs.

---

<sup>34</sup> Avec *La fontana rota* (1997), Thomas Belmonte a proposé une plongée exemplaire dans la vie quotidienne napolitaine de presque dix années d'observation. La moindre durée de mon enquête ne me permettait pas de prétendre à un même degré d'exhaustivité, ce travail m'a cependant servi de modèle ethnographique.

Ayant pris contact, plusieurs mois auparavant, avec une association culturelle et sociale du quartier, l'association « Quartieri Spagnoli », dédiée à la mise en œuvre d'activités éducatives durant le « doppo scuola<sup>35</sup> », je me voyais un jour proposer la possibilité d'aider à la réalisation d'un petit film dans lequel les enfants, tous natifs des Quartiers Espagnols, se mettaient en scène pour constituer une sorte de lettre ouverte filmée adressée au maire de Naples et exprimant leurs revendications. Je pris le rôle de preneur de son et d'archiviste audio, ce qui permit d'habituer les enfants et leur entourage à la présence du micro ainsi qu'une certaine sensibilisation à l'enregistrement, puisque je les faisais activement participer. Plus tard je pus également conduire, toujours au sein de l'association, en qualité plus officielle d'animateur éducatif, un micro-atelier de reportage audio et de prise de son dans le but de réaliser plus tard un petit film documentaire. Malgré une certaine difficulté à impliquer les enfants dans ce projet, ce fut l'occasion de réaliser quelques interviews dans lesquelles ils racontaient leur vie et leur quartier. Une autre fois, je pus réaliser avec un petit groupe d'enfants parmi les plus assidus, des séances d'écoute d'enregistrements d'ambiances sonores du quartier durant lesquelles je tâchais de recueillir leurs réactions, ainsi que des séances de traduction durant lesquelles ils ont pu, avec l'aide d'une éducatrice, transcrire en napolitain et en italien un dialogue enregistré sous les fenêtres de deux immeubles du quartier. Enfin, le dernier travail que je pus effectuer au sein de l'association, bien que non lié à ma recherche, fut de réaliser les lumières pour une pièce de théâtre dont les tous les acteurs étaient des enfants participant aux activités de l'association.

Toutes ces activités m'ont permis de créer des relations plus intimes avec les enfants du quartier, si bien que lorsque je me promenais dans la rue il n'était pas rare que l'un d'eux me saluait ou me demandait des nouvelles. Par ces participations actives au sein du quartier, les portes de ses habitants m'étaient plus ouvertes. Je compris alors que je venais de réaliser une observation participative qui avait permis une implication mutuelle, car j'avais pris part à quelque chose qui les concernait. Chez les parents, le « doppo scuola » jouit représente, à son niveau, un certain facteur d'intégration et d'implication des enfants dans la vie sociale et culturelle. Plutôt que de les voir vaquer

---

<sup>35</sup> Littéralement, (it.) « après l'école ». En Italie, la plupart des écoles publiques laissent aux enfants l'après-midi libre. Dans ce type d'associations, la tranche d'âge des enfants va de 6 à 17 ans.

de l'après-midi à la nuit dans les rues du quartier, leurs parents sont rassurés de les voir s'investir dans des activités constructives. Cela m'a permis d'approcher certaines des questions qui préoccupent la majorité de ces familles, des questions principalement d'ordre social et économique : le chômage écrasant, la délinquance et le désœuvrement des jeunes, les difficultés économiques ou l'indifférence de la commune envers la dégradation du quartier. Le « doppio scuola », en tant que possible voie d'intégration des enfants, représente beaucoup pour nombre d'entre eux. Cela se vérifie dans l'assiduité de certains enfants, et ce malgré l'absence d'obligation de présence. Au regard de ma recherche, cela m'a permis d'accéder à une participation effective à la vie du quartier. Et à travers ma relation avec les enfants, je pus être introduit dans le monde des adultes.

C'est ainsi que je fis la connaissance de Giovanni, père d'un des enfants du « doppio scuola ». Les deux premières fois que je me présentai chez lui, je fus introduit par un éducateur avec qui je m'étais lié d'amitié. Mais très rapidement je pus m'y rendre seul. Ayant d'emblée exposé mon projet de recherche, il se montra tout de suite ouvert à une collaboration qui se déroulerait par la conduite d'entretiens enregistrés ou filmés, durant lesquels je lui demanderais de me parler des Quartiers Espagnols au travers de diverses thématiques : la vie sociale et économique, l'habitat, la rue, les pratiques religieuses, la gastronomie, et bien sûr les environnements sonores. Presque aveugle suite à une maladie, ancien détenu et propriétaire d'une baraque de restauration rapide, Giovanni habite un « basso »<sup>36</sup> avec sa famille, composée de sa femme, de ses trois enfants et de son imposant chien appelé « Bordeaux ». Je me réjouissais de cette rencontre car, particulièrement enclin à la conversation, Giovanni était mieux qu'un autre apte à répondre aux questions que je désirais poser. Comme la grande majorité des habitants de « bassi », lui et les membres de sa famille ont usage de passer une grande partie de la journée assis à bavarder devant les quatre marches du seuil de la porte, demeurant ainsi en contact participatif étroit avec la vie de la rue.

Plusieurs mois durant, je les fréquentais librement, dans un premier temps, sur la requête de Giovanni, en téléphonant auparavant. Mais très vite, j'obtins le privilège de pouvoir passer sans prévenir pour le saluer, au même titre que tout autre proche, membres de la famille, voisins ou amis. Il m'était enfin permis de pouvoir rester assis, en

---

<sup>36</sup> Le « basso » est un logement dont la porte d'entrée donne directement sur la rue. Pour une description détaillée, voir le chapitre 2.3.4 – Le basso.

pleine rue, des heures durant, à converser à propos des histoires individuelles et de la vie quotidienne, d'exposer et d'utiliser librement appareil photographique et enregistreur audio. Publiquement introduit à une famille résidant de longue date dans cette étroite ruelle, j'étais en droit de réaliser des photographies d'autres habitants et de converser avec eux. Giovanni était devenu mon interlocuteur privilégié. Il m'a permis de découvrir de l'intérieur de nombreux aspects du quartier qui jusque-là étaient restés voilés derrière leur étrangeté. À travers les descriptions qui parsèment les pages qui vont suivre, c'est souvent sa voix qui parle en transparence des mots choisis pour rendre compte de ses témoignages.

Cette introduction dans le monde des adultes fut cependant très sélective. Même si je pouvais fréquenter certains habitants de la rue de Giovanni, je le faisais toujours en sa compagnie, car je n'aurais pu passer chez eux à l'improviste. Cela ne dépassait finalement guère le cercle restreint de la famille. Ne possédant pas un statut suffisamment intime, ma fréquentation de la famille de Giovanni ne me permettait pas de réelle vie commune. J'en partageais seulement des moments, des bavardage autour d'un café dans la cuisine l'hiver et sur les marches du perron aux beaux jours.

Mais le vécu s'était enfin exprimé, par la conversation. Oubliant la recherche, quelques fois me rendant chez Giovanni sans appareillage d'enregistrement, je laissais simplement aller la discussion aux aléas du bavardage. Cela me permit de goûter pleinement ces moments, et l'importance qu'ils prennent dans le quotidien, le plaisir des liens sociaux qui se jouent dans la rue. Ces moments ont révélé une dimension essentielle du bavardage: le plaisir de l'interaction, un plaisir pour lui-même et qui en induit sa portée sociale de fait. Le sonore, quant à lui, toujours présent en aparté tout au long de ma recherche et si présent de toute part dans le quartier, prenait son sens de lui-même : il se faisait entendre, finalement, dans les situations de vie sociale, d'interaction. La voix était porteuse de cette dimension sociale : communiquer, rester en contact ou le créer, s'imposer ou disparaître dans le tissu des relations humaines.

Ainsi, cette expérience du quartier que je recherchais ne s'est pas faite dans le cadre formel de l'enquête ethnographique. Elle s'est déroulée de ces deux façons : par mon activité professionnelle (au sein de l'association Quartieri Spagnoli), et par la conversation sur le pas de la porte du « basso » de Giovanni. Deux façons de m'impliquer concrètement et de partager la vie commune. Ce partage du vécu s'est

déroulé au final de cette manière: j'ai eu accès à des moments ayant consisté à pratiquer la même activité que les acteurs sociaux avec un statut, si l'on peut dire, « officiel », du moins relativement intégré - celui d'ami invité. Mais il convient néanmoins de relativiser cette expérience, car l'illusion ethnographique est restée inchangée: je n'ai pas réellement participé en observant, mais plutôt observé en essayant de participer, sans que l'expérience soit pour autant égale à celle des habitants du quartier. Je ne peux en effet prétendre à une expérience globale du quartier, car j'ai eu accès à ce à quoi il m'était possible d'avoir accès. Mais si l'expérience ethnographique s'est avérée frustrante sur ce point, ce que la recherche et ma propre expérience ont pu toucher du doigt a été cela même qui l'avait motivé : aborder le présent d'un groupe humain - c'est-à-dire en fin de compte ce qui le préoccupe concrètement - et saisir la portée fortement sociale de l'espace de la rue, principalement par l'acte de voix, qu'il soit bavardage ou communication à distance.

Ce dont les pages qui suivent témoignent est le fruit de ce mélange d'expérimentations, d'expériences vécues, d'illusions, d'observations et d'inattendus. Au final, cette recherche m'apparaît comme un travail en deux temps: vivre pleinement l'enquête de terrain pour ensuite structurer les traces que ce dernier a laissées au retour.

### **1.1.2 - Étudier le quotidien : entre pragmatique, microsociologie et ethnologie de la communication**

Dans cette sous-partie, on verra qu'étudier le quotidien amène à aborder la question environnementale. En passant par les notions d'espace social et de territoire on en vient à considérer ce que les géographes appellent le « territoire de la vie quotidienne ». On s'intéressera en particulier à l'apport des travaux d'Erving Goffman et d'Albert Piette en montrant que l'étude d'un environnement sonore constituant un quotidien trouve une voie privilégiée dans l'approche microsociologique et communicationnelle, non sans ignorer le domaine du sensible qui, impliquant la perception auditive, participe de la construction collective d'un espace à la fois sensible et social : le quartier.

#### **a – Le territoire du quotidien**

Pouvoir affirmer que la dimension sonore d'un espace habité puisse fabriquer du lien social demande auparavant de le replacer dans un contexte, c'est-à-dire son contexte. Ce contexte, que l'on nommera ici environnement, permet de dégager un espace social et sensible: celui du lieu de vie. On ne peut pas dire qu'étudier le quotidien se soit imposé dans cette recherche comme un choix effectué a priori. Il faudrait plutôt parler d'une nécessité étroitement liée à la thématique de l'environnement sonore. Il convient de partir de l'observation déjà établie par les géographes qui se sont intéressés à la notion de territoire. Se pencher sur du sonore s'imposant comme un environnement, lui-même entendu comme un lieu habité, amène inévitablement à s'interroger sur le territoire et la territorialité. Comme le note Laurent Matthey :

« (...) dans sa recherche des bons éléments d'explication des systèmes territoriaux, le raisonnement géographique inscrit ses réflexions à différents niveaux. Il considère le 'territoire de la vie quotidienne', le 'territoire régional-macro-régional' ou encore le 'territoire-monde' (Ferrier, 2003 : 914) en interrogeant de manière systématique les formes prises par l'habiter humain. C'est ainsi que le jour le jour des sociétés, l'allant de



soi, le quotidien constitue un des éléments du raisonnement géographique. Par l'observation du quotidien, le géographe cherche à comprendre/expliciter les processus producteurs d'espace/territoire en même temps qu'il éclaire les conditions de vie des habitants. » (Matthey, 2005 : 2)

On pourrait en dire autant du raisonnement anthropologique, lorsque celui-ci se penche sur cette même observation du quotidien. On voit déjà comment se distribuent les éléments de notre recherche : partir d'un espace – le territoire de la vie quotidienne – et le considérer d'emblée dans sa dimension plurielle – un espace social, délimité par un temps (celui du quotidien) et un périmètre (ce qui fabrique le lieu de vie pensé comme un territoire). Mais il convient d'abord de s'interroger sur cette notion de quotidien, afin d'en dégager les tenants sociaux et d'amener une dimension essentielle et, malgré son intérêt croissant, encore trop laissée de côté : la dimension du sensible. Car, en effet, s'intéresser à l'environnement sonore invoque inévitablement à considérer cet espace du quotidien comme un ensemble immergeant dans lequel se jouent à la fois la dimension sensible – corporelle et émotionnelle - de l'écoute et la dimension sociale de l'habiter.

## **b - Quotidien, banalité et temps ordinaire**

On voit bien que pour les géographes la notion de territoire – qui sera discutée plus loin plus en détail – dépasse l'idée d'un espace réduit à sa dimension physique. Le quotidien se présente comme un des modes premiers de construction d'un territoire que dessinent les modes de l'habiter. Mais si le quotidien devient un point de départ privilégié pour aborder la description des espaces habités, l'optique est bien d'éclairer sur ces « conditions de vie » que l'anthropologie sociale aborde sous l'angle des relations, des organisations et des enjeux sociaux. Les géographes situent l'espace du quotidien, le « territoire de la vie quotidienne », dans un jeu d'échelle qui le place à un niveau équivalent à celui que représente la microsociologie pour l'anthropologie sociale : un regard attentif, une loupe disposée minutieusement sur un aspect, un lieu, un groupe d'acteurs de la société.

Mais au-delà de ce jeu d'échelle, intervient une autre dimension définitoire du

quotidien, que Matthey désigne comme ce « jour le jour des sociétés, l'allant de soi ». Ce que d'autres pourront appeler « banalité » se définit en dehors de toute échelle de valeur. Il ne s'agit pas de considérer cette banalité comme un ordinaire appauvri au regard d'un extraordinaire, un banal asséché devant la spectacularité<sup>37</sup>. Il s'agit bien de considérer le quotidien comme un ensemble de faits humains complexes et ordinaires, et non pas complexes mais ordinaires. Cet ensemble s'exprime notamment dans une double dimension spatiale et temporelle : il délimite et structure l'espace d'activité tout comme l'organisation chronologique des gestes et des événements, et devient ainsi « cet ordinaire du temps » (Cauquelin, 1987 : 128). Il apparaît donc clair que, d'un point de vue anthropologique, le quotidien est riche de sa capacité à éclairer les modes d'organisation des sociétés du fait qu'il constitue un mode d'organisation de la vie sociale.

Au sein des sciences sociales, l'attention portée aux pratiques quotidiennes, et plus généralement au quotidien et à la vie courante, est issue d'une longue histoire, que l'on pourrait faire remonter aux premiers travaux ethnographiques qui ont vu leur plein essor avec les folkloristes du XIX<sup>e</sup> siècle, qui cherchaient à cerner « la culture du pauvre » (Hoggart, 1970). Depuis, des travaux sur la communication ordinaire de Goffman à l'anthropologie urbaine, qui repose souvent sur l'observation des pratiques ordinaires, c'est peut-être avec Michel de Certeau (1980) que le quotidien a été véritablement théorisé et conceptualisé. Pour de Certeau il s'agissait bien de penser anthropologiquement ce qu'il appelait les « pratiques communes » qui façonnent la « culture ordinaire ». D'après Véronique Stein, c'est dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle que les sciences sociales ont véritablement théorisé et conceptualisé cette thématique : « de façon générale, d'importants changements marquent les sciences sociales dans leur ensemble (années '70) : l'ethnologie favorise la création des premiers écomusées, l'anthropologie historique et la sociologie s'intéressent de plus près au cadre matériel de la vie quotidienne (ouvrière en particulier) et à l'urbanisation liée aux diverses périodes (industrialisation par exemple). Dans ces disciplines, le proche, l'ordinaire, le quotidien sont réexaminés. (...) L'accent est porté à la diversité du quotidien (attitudes, comportements, etc.), quotidien d'autant plus investi qu'il permet de

---

<sup>37</sup> Sur le thème de l'ordinaire, je renvoie en particulier aux ouvrages d'Albert Piette (1996), de Goffman (1973), de Michel de Certeau (1980), d'Alfred Schutz (1999).

supporter un destin difficile et de fonder, de façon vitale, des liens avec la communauté. Ce courant de pensée constitue un tournant important dans l'histoire des sciences sociales du fait qu'il démontre l'importance des mécanismes par lesquels le quotidien imprègne de sens l'espace (habitat, lieux de travail, de loisirs, etc.) » (Stein, 2003).

### **c - Goffman et la complexité du quotidien**

La littérature anthropologique a depuis longtemps montré que l'espace et le temps du quotidien structurent, ritualisent et délimitent. Il est bien connu que, sur ce point, l'apport des travaux d'Erving Goffman a eu sur les sciences sociales une influence indiscutable en permettant l'émergence de nouvelles disciplines, telles que la linguistique interactionniste ou l'anthropologie de la communication. Pour Goffman, le quotidien s'entend d'abord par l'aspect ordinaire de situations dans lesquelles se révèlent des codes, des savoir-faire et des règles sociales qui peuvent parfois s'étendre à des pratiques ritualisées. En se penchant particulièrement sur la communication, il la décrit comme étant faite de tout un ensemble de « rituels d'interaction », d'expressions verbales, de gestes, de postures et d'attitudes qui donnent forme aux relations quotidiennes.

Outre son approche de la vie quotidienne par le biais de la performance et de la notion de théâtralité, qui a beaucoup été discutée, c'est bien l'approfondissement du regard microsociologique du quotidien que l'on doit à Goffman. L'espace-temps du quotidien se présente chez lui comme le terrain privilégié du renversement d'une banalité qui apparaît alors comme un monde complexe, révélant par la loupe, comme le formule Bourdieu, ces « curiosités d'entomologiste » (Bourdieu, 1982). C'est avec Goffman que la microsociologie prend ses lettres de noblesse : « Goffman aura été celui qui a fait découvrir à la sociologie l'infiniment petit : cela même que les théoriciens sans objets et les observateurs sans concepts ne savaient pas apercevoir et qui restait ignoré, parce que trop évident, comme tout ce qui va de soi » (Bourdieu, 1982). Ainsi, avec Goffman, le quotidien devient le lieu dans lequel foisonne ce que le réel renferme et révèle « à travers les indices les plus subtils et les plus fugaces des interactions sociales » (Bourdieu, 1982).

En tant que représentant majeur de l'École de Chicago, Goffman s'est intéressé aux processus qui se construisent dans le cadre de situations concrètes, et l'on comprend qu'il se soit focalisé sur la communication. Devenue aujourd'hui un champ d'investigation à part entière, l'anthropologie de la communication se place comme un axe privilégié du décryptage des situations d'un quotidien alors considéré comme la matrice continue par laquelle se fabrique une société, comme le note Yves Winkin : « envisagée comme 'performance de la culture', la communication est moins la somme des paroles, des gestes, des 'messages' en tous genres que les hommes peuvent produire, que la vision qui permet de les percevoir dans leur contribution à l'accomplissement permanent de la société » (Winkin, 2000). C'est dans ce sens que la présente recherche s'est en grande partie focalisée sur les communications à distance. Propres, à Naples, aux quartiers populaires, elles ne sont pas présentes au même niveau d'occurrences dans toute la région Campanie. En tant qu'elles façonnent au quotidien les relations sociales ainsi que l'environnement sonore de ces quartiers, et qu'elles construisent un quotidien, elles constituent cet « accomplissement permanent » d'une société populaire qui se joue principalement dans l'espace de la rue.

Telle que la comprend Goffman, l'étude du quotidien opère une sélection dans un espace-temps sensoriel. C'est dans ce sens qu'elle sera abordée ici. Dans cette importance accordée au détail, les émotions, les sensations et les ressentis, remplissent un rôle premier dans les relations qui tissent le quotidien, même si souvent il s'agit de « détails comportementaux produits sans conséquence : attitudes de distance, regards distraits, attention latérale, comportements expectatifs ou hésitants » (Piette, 1997). À ce niveau, le quotidien devient le lieu de ces petites dimensions sensorielles qui, à travers leur banalité, témoignent autant de la place primordiale qu'elles occupent dans la réalité ordinaire que des difficultés auxquelles leur étude se borne devant le peu d'intelligibilité qu'elles procurent au chercheur<sup>38</sup>. Par là, il devient clair que le sonore apparaît en mesure d'interroger doublement l'anthropologue : en tant qu'objet de perception, il convoque nécessairement un groupe d'individus tous compris comme des auditeurs potentiels et, par voie de fait, cette mise en collectivité amène à un partage de gestes, de postures et de représentations qui ne peuvent que questionner leur capacité

---

<sup>38</sup> Cette question du flou du domaine du sensoriel a été présente tout au long de la recherche. Je renvoie à l'ouvrage clé *Le social et le sensible* dans lequel François Laplantine décortique le débat platonicien du sensible et de l'intelligible (Laplantine, 2005, p. 47-54).

à construire du lien social et charpenter la communauté des habitants du quartier. Cette multitude de relations au sonore qui s'actualisent dans le quotidien induit, dans l'ensemble, des relations à l'environnement (l'habitat) et aux autres (les habitants).

#### **d – Microsociologie et environnement sonore**

Dans le projet d'observer et de comprendre attitudes et gestes quotidiens, dans ce décalage du familier par lequel l'étrangeté et le proche se rediscutent sans cesse<sup>39</sup>, le détail, comme c'est le cas pour le quotidien, ne peut se réduire à une échelle de grandeur. Le détail n'est pas forcément plus menu parce qu'il représente un élément de petite dimension dans une situation donnée. Comme le montre la microsociologie d'Albert Piette, lorsqu'un objet, un individu, un geste, une attitude..., semblent rester reclus dans un second plan, comme entre parenthèses, « il est présent comme un détail sans importance, (...) [mais c'est souvent] en ce sens qu'il est important » (Piette, 2002). Dans son article « Entre l'homme et le chien », Albert Piette (2002) observe que « le chien constitue une présence importante en tant qu'il appartient au brouhaha quotidien mais en même temps parce qu'il est toujours, en tant que simple contingence, potentiellement générateur d'une épreuve lorsqu'il souffre ou qu'il meurt ».

Cet exemple éclaire doublement notre propos. D'une part, l'animal de compagnie, le chien, voit sa présence recadrée entre un premier ou un second plan selon le regard qui lui est porté, la situation, le contexte ou les événements, ou encore la fonction qu'on lui assigne. D'autre part, il évoque sans la nommer la notion d'environnement en tant que contexte immergeant, ce qui nous permettra plus loin de revenir à notre problématique du sonore.

Cet exemple illustre ce que A. Piette appelle « le mode mineur de la réalité, c'est-à-dire la capacité humaine à modaliser les actions en y injectant et en tolérant la présence d'éléments non pertinents : par exemple, de l'inattention cognitive ou des gestes secondaires, contingents à la situation » (Piette, 1996, 2003 : 9)<sup>40</sup>. A. Piette

---

<sup>39</sup> Comme le montre Jean-Didier Urbain dans son ouvrage *Ethnologue mais pas trop* (2003)

<sup>40</sup> Dans cet article, Piette ajoute : « Cette modalisation en mineur des séquences d'action crée une sorte d'intervalle, une marge entre l'acteur et lui-même, entre l'acteur et les autres, d'emblée située en deçà de l'incertitude et des écarts qui seraient à résorber. Elle s'apparente à la réflexivité diffuse par laquelle

insiste sur ce terme de « contingence » en disant à propos du chien qu'il est « un être contingent dont la présence n'est pas significative par rapport à l'action principale, sans pour autant remettre en cause sa spécificité et son bon fonctionnement » (Piette, 2003 : 8). Sa présence peut s'actualiser ou non en fonction de la situation, et dans la mesure où elle implique ou non la réalité des individus. Il s'agit de dégager cette diversité des régimes de présence. Les éléments s'interfèrent plus ou moins en fonction de la manière dont leurs réalités se croisent ou s'ignorent.

L'autre aspect que l'on retiendra de cet exemple du chien est que, en tant qu'il peut faire partie par moments du « brouhaha quotidien », le chien apparaît comme inséré, immergé, dans un ensemble contextuel, presque un décor, que l'on pourra dire environnemental. Cette conception est à rapprocher de certaines perspectives ambiantales qui, de plus en plus présentes dans les sciences sociales, se manifestent à travers les notions d'atmosphère, d'ambiance, d'environnement, de paysage ou encore d'espace sensible<sup>41</sup>. Il est intéressant de noter que pour A. Piette le « brouhaha » constitue un quotidien et que ce dernier, ici sonore, se présente comme un cadre dans lequel évoluent des éléments contingents et non pertinents par rapport au « régime d'action principale dans lequel l'humain est engagé » (Piette, 2003 : 8). Pour l'auteur, ce « brouhaha » semble évoquer le caractère confus, multiple et indistinct, souvent a priori insignifiant, d'un contexte situé en marge de la situation principale. Mais au-delà d'une mise en perspective d'un fond par rapport à une figure, il se présente surtout comme l'environnement dans lequel évolue non seulement le chien dont il est question dans son exemple mais aussi, pourquoi pas, d'autres chiens accompagnés de leurs maîtres, peut-être des automobiles, des pigeons, des enfants qui crient ou des conversations... Cet environnement immerge les individus dans un ensemble pluriel dans lequel ils sont intégrés tout en n'interagissant pas nécessairement dans une même réalité. L'environnement sonore serait-il alors constitué de toute cette multitude de détails ? N'y

---

l'homme est en même temps ici et ailleurs. Comme si dans l'interaction se créait ainsi du jeu analogue à celui causé par des vis mal ajustées dans une mécanique. À faire remarquer ces détails comportementaux qui attestent la constante distraction des humains, on suscite cette réaction : ' C'est sans importance, c'est humain ' » (Piette, 2002 :9). Sur les notions de mode mineur et de mode majeur de la réalité, je renvoie à l'ouvrage d'Albert Piette (1992).

<sup>41</sup> Comme on le verra dans le chapitre **3.2.2 - Ces mondes sonores qui nous entourent : milieux, paysages, ambiances, atmosphères, environnements ...**, ces approches manifestent un souci de repenser le contexte comme un milieu immergent dans lequel le social, les systèmes de pensée et le sensoriel sont insérés comme un ensemble unitaire et interdépendant. Pour un survole de ces notions et des outils d'analyses dans le cas des aménagements urbains, voir Thiery (2004).

a-t-il que des détails sujets à une telle contingence? Cette recherche tâchera d'apporter un éclairage à cette question.

L'environnement sonore est en effet un exemple des plus frappants : dans le quotidien sonore, c'est justement souvent ce qui s'entend tous les jours qui ne frappe plus l'oreille. L'exemple classique de la rumeur urbaine exemplifie bien, disons, cette mise en « arrière-scène » d'un contexte vaste et englobant qui pourtant, en termes acoustiques, demeure parmi les plus imposants. Malgré son volume sonore physique, la rumeur urbaine reste reléguée à un niveau de non-pertinence au sein du quotidien, bien plus, elle contribue à le construire<sup>42</sup>. Si, en sortant de chez nous, nous n'y prêtons pas une attention particulière et si, dans la plupart des cas, elle ne constitue pas une gêne directe et immédiate, ce n'est pas seulement le fait d'une accoutumance physiologique ni psychologique. La rumeur urbaine fait partie intégrante de la réalité dans laquelle vit le citoyen, elle participe à la fabrication de son quotidien, elle en est un élément sonore essentiel. Si elle est ainsi la plupart du temps mise en pointillé, elle n'est pas pour autant ignorée. En tant qu'environnement quotidien, la rumeur urbaine fait l'objet d'une écoute distante, périphérique. En d'autres termes, elle ne fait pas l'objet, chez l'habitant du quartier, de ce que l'on appelle une écoute réduite (Chion, 2004), c'est-à-dire, une écoute qui se focaliserait sur un objet de la perception, qui plus est sur un de ses aspects morphologique. Car il faut en effet insister sur le fait que l'habitant de la ville n'est en aucun cas en position de spectateur, ou plutôt d'auditeur, devant ce que R. Murray Schafer appellerait le « concert de la ville »<sup>43</sup>.

Immuable de jour comme de nuit, continue, elle devient, dans sa permanence, un objet sonore<sup>44</sup> uniforme constitué d'une infinité d'événements sonores que la ville homogénéise. Elle ne représente pas forcément un « brouhaha » confus mais est au contraire perçue comme un tout identifié : le bourdonnement incessant de la ville dans laquelle on vit. Elle est une présence qui doit être là car elle constitue ce qu'est la ville dans nos représentations, notre modernité et notre rapport à la réalité urbaine. Sa

---

<sup>42</sup> Il s'agit bien ici de la rumeur urbaine, bruit de fond constitutif des villes et issu de l'ensemble de ses activités, et non pas spécifiquement de la circulation automobile qui, elle, est le principalement objet des nuisances sonores.

<sup>43</sup> Voir le chapitre **3.2.1 - Paysage sonore ou environnement sonore : que choisir ?**, dans lequel est précisée l'approche spécifique de l'Écologie Sonore fondée par R. Murray Schafer.

<sup>44</sup> Le terme d' « objet sonore » revêt une signification bien particulière, que l'on doit à Pierre Schaffer (1976) : il est une unité sonore quelconque perçue pour elle-même dans une écoute réduite, indépendamment de sa cause et de son sens, et qualifiée par des critères sonores. Mais nous la prenons ici dans un sens moins stricte d'objet d'écoute simplement perçu comme une unité.

simple absence suffirait en effet à la rendre indispensable, et son silence en deviendrait insupportable. Un peu à l'image de ce chien dont parle Albert Piette, la rumeur est là, présente, sans pour autant nécessairement interférer sur nos actions. Non seulement elle rassure, mais elle confirme aussi au jour le jour que la ville est bien la ville et que nous ne nous sommes pas réveillés en un autre lieu. Avant de devenir une nuisance sonore ou de constituer un objet esthétique pour les compositeurs et les artistes sonores<sup>45</sup>, la rumeur urbaine est d'abord un élément indispensable de l'urbanité. La ville sans la rumeur urbaine n'apparaîtrait que comme une absence, elle semblerait fictionnelle, privée de sa part mécanique, hyperactive et toujours en mouvement. Il manquerait une grande part de l'expérience de la ville : la part de son témoignage et de sa présence sonore.

Cette mise en contingence de faits sonores fréquents et réguliers est le cas, dans les quartiers populaires de Naples, des communications criées comme de la pratique populaire des pétards et feux d'artifice. Ce que l'ethnographie et le recueil de témoignages montrent est que, globalement, ces occurrences ne font généralement pas l'objet d'une focalisation attentive directe, au sens d'une écoute réduite. Bien qu'ils soient parmi les faits sonores les plus saillants en termes de volume et d'espace acoustique investi, peu de gens, dans la rue, chez soi, n'y prêtent vraiment attention. Ou plutôt, l'attention se mesure en termes d'implication : le cri passe en premier plan quand il implique l'auditeur, ainsi que les pétards lorsqu'ils renvoient à une signification particulière (festivité, dérangement, plaisir émotionnel...). Dans les deux cas, la fréquence de leurs occurrences est élevée, elle est continue dans le cas des communications criées et discrète<sup>46</sup> dans le cas des pétards et feux d'artifice. Dans les deux cas encore, ils sont issus d'une intentionnalité, celle d'être particulièrement sonore au sein de l'environnement sonore urbain, et constituent en ce sens des gestes sonores. Dans les deux cas enfin, leur fréquence est telle qu'ils finissent par faire partie intégrante de l'environnement sonore des quartiers populaires de Naples, plus encore dans le cas des pratiques pyrotechniques qui peuvent s'entendre bien au-delà du lieu dans lequel elles sont réalisées. Mais leur présence reste sujette à cette contingence dont parle

---

<sup>45</sup> La ville a constitué un matériau sonore majeur pour nombre de compositeurs et d'artistes sonores. On peut évoquer par exemple certaines œuvres de Steve Reich comme *Different Trains* (1988) ou *City life* (1995).

<sup>46</sup> Dans le sens de « discontinue »



Albert Piette : c'est bien dans la mesure où ils impliquent d'une manière ou d'une autre le régime d'activité des habitants auditeurs<sup>47</sup> qu'ils peuvent constituer dans un cas une gêne ou une nuisance, dans un autre un centre d'intérêt et d'attention, ou encore une simple composante du quotidien de la rue. Mais peut-on dire pour autant que les cris et les détonations pyrotechniques se situent dans ce que Piette appelle un mode mineur ? Disons-le d'emblée : comprendre en quoi des gestes sonores aussi imposants que le cri ou la détonation peuvent n'apparaître que comme des détails pour certaines personnes est un des questionnements principaux de cette recherche. S'ils sont souvent perçus comme des détails sans importance et par moments passent dans un régime de perception majeur, c'est en effet peut-être pour cette raison, du point de vue d'une anthropologie du quotidien, qu'ils sont d'une importance centrale.

#### **e - Du territoire de la vie quotidienne à l'environnement sonore**

Comme on le verra tout au long de cette recherche, il ne s'agit pas de voir l'environnement sonore comme un fond par rapport à une figure, ni encore moins comme le décor d'une scène sur laquelle se déroulerait un théâtre de la vie quotidienne<sup>48</sup>. Il ne s'agit pas non plus de s'intéresser à une « ambiance » ou une « atmosphère » telles qu'ont pu le faire les études qui se sont penchées sur les atmosphères « programmées » - soit par un projet urbanistique soit par un processus de mise en scène<sup>49</sup>. Pour la même raison que l'on s'intéressera aux actes de voix spontanés, il s'agira de dégager ce que nous apprend l'observation des « manières de faire » (de Certeau, 1990) dont les habitants du quartier usent pour façonner eux-mêmes leur quartier, l'habiter ou en détourner la morphologie, et surtout comment, dans une même appropriation de l'espace, ils mettent leur quartier en vibration, le « sonorisent ». En d'autres termes, on tâchera de voir comment les habitants font

---

<sup>47</sup> L'expression « habitants auditeurs » n'implique pas que les habitants soient en permanence auditeurs des occurrences sonores de la rue. Elle explicite juste le fait que les habitants puissent être par moments en position d'écoute. Elle place ainsi les habitants du quartier en position de percepteurs auditifs potentiels.

<sup>48</sup> En d'autres termes, il s'agit là de préciser que l'intention n'est ni de retrouver une théâtralité goffmanienne ni le formalisme esthétique de Robert Murray Schafer (1979).

<sup>49</sup> Je parle ici des créations d'ambiances urbaines qui, sur le plan sonore, peut relever du « design sonore » ou du « confort acoustique ». Cf. Thiery (2004), et certains travaux du laboratoire CRESSON (Grenoble).

exister leur quartier de manière sonore et construisent par ce biais leur « territoire de la vie quotidienne ». Devant un quartier pensé comme un territoire, il s'agit bien de comprendre dans quelle mesure la dimension sonore peut contribuer à acter la ville.

Autrement dit, en se focalisant sur des faits sonores pouvant apparaître chez certains comme une nuisance et chez d'autres comme un quotidien rassurant, la question est de saisir en quoi la présence du sonore - et par le sonore - fait partie intégrante de l'habiter du quartier. En restant à l'écoute de ces usages indicibles - le geste vocal d'une part et l'amour ou la peur de la détonation d'autre part - il s'agira de faire parler des attitudes « qui ne s'expliquent pas » mais, pourrait-on dire plutôt, qui se vivent. C'est ainsi à travers une analyse à la fois ethnographique, sensorielle et communicationnelle que l'on tâchera de saisir en quoi ces gestes sonores sont intégrés à la vie quotidienne du quartier et peuvent, en participant à l'environnement sonore d'un quartier populaire, contribuer à construire du lien social.

Pour cela, avant de montrer en quoi se justifie l'approche anthropologique du sonore, il convient d'abord de s'adonner à une exploration du quartier populaire à Naples, en se penchant plus précisément sur les Quartiers Espagnols (chapitre 2). À travers cette petite anthropologie de l'habitat, on tâchera de saisir ce qui constitue, au quotidien, les stratégies d'habitation qui en font un espace autant social et sensible que défini par un ensemble de gestes, de postures et de représentations. Tous contribuent à en faire un lieu de vie qui, on le verra, appartient en propre à des habitants qui se le sont approprié.

## **1.2- Choix du terrain : les Quartieri Spagnoli**

Les Quartiers Espagnols (dits « Quartieri Spagnoli ») sont un des quelques quartiers du centre de Naples considérés comme populaire et qui, à ce titre, jouissent d'une « mauvaise réputation ». Ils font partie d'une vaste zone considérée comme le centre de Naples, partie dite « historique » et nommée « centro storico », définie par opposition aux extensions plus récentes de la ville qui se sont développées au cours des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle. Le centre historique représente à la fois ce vaste ensemble de vieux quartiers et une zone plus restreinte qui constitue la zone la plus ancienne de Naples. Ceux que l'on appelle simplement « i Quartieri », les Quartiers Espagnols, entretiennent une position particulière dans les paysages urbains et sociologiques de Naples. Ils constituent un espace urbain que ses habitants se sont totalement approprié, et constituent en ce sens un territoire qui leur est propre. Ils s'inscrivent dans un contexte napolitain dans lequel s'opère une réappropriation permanente des espaces qui, dans le contexte napolitain, peut contribuer à définir en partie sa dimension populaire. Pour comprendre les raisons pour lesquelles les Quartiers Espagnols ont été choisis comme terrain d'enquête, il convient de dresser un rapide portrait de la ville de Naples, afin de mieux comprendre ce qui en fait un quartier « populaire ».

### 1.2.1 - La ville de Naples : survol géographique et socioéconomique



Fig.1.1. Vue satellite de Naples (source : Google earth)

Naples est, après Rome et Milan, la troisième ville d'Italie et la principale agglomération du sud de l'Italie. Capitale de la région Campanie, elle est le premier port d'Italie autant en termes de transport de passagers que de trafic de marchandises. On y trouve la densité de population la plus élevée d'Italie en même temps qu'un taux de chômage très fort, ce qui a pour conséquence que de nombreux ménages vivent en dessous du seuil de pauvreté. Les difficultés d'insertion sont particulièrement graves dans certains grands ensembles de banlieue où s'accumulent les problèmes de chômage, une importante immigration clandestine et un environnement urbain détérioré et souvent laissé à l'abandon, même au centre de Naples où il existe pourtant certaines mesures importantes de réhabilitation comme le « Progetto Sirena »<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> La mise en place du « Progetto Sirena » a été destinée à réhabiliter des immeubles possédant une certaine valeur patrimoniale. Il consiste notamment en une aide financière, mais concerne principalement le centre historique.

Je ne décrirai pas ici l'histoire politiquement mouvementée de Naples. Je renvoie à cette fin aux ouvrages spécialisés<sup>51</sup>. Expliquons néanmoins brièvement que le nom de Naples, it. : « Napoli », nap. : « Napule », gr. : « Neapolis », la ville nouvelle, s'est chronologiquement imposé après la reconstruction, en 478 av. J.-C., de Parthenope-Paleapolis, la ville ancienne, anciennement colonie grecque. Quant à Parthenope proprement dite (gr. « la vierge »), cela aurait été le nom, selon les récits légendaires ou historiques, de la figure mythologique éponyme : la sirène Parthenope, qui jouissait dans la Paleapolis d'un culte central. D'autres lignages historiographiques mettent l'accent sur le nom fondateur « Parthenope », insistant qu'il aurait été celui de la fille de Eumelo Falevo, roi de Fera en Tessalie. Ce dernier aurait fondé la colonie grecque et l'aurait baptisée du nom de sa fille disparue en naufrage non loin de là vers la Punta Campanella<sup>52</sup>. Le terme est resté dans de nombreux discours journalistiques ou érudits, si bien qu'il n'est pas rare d'entendre parler de « cultura partenopea » (it. « culture parthéopéenne ») ou de « tradizione partenopea » (it. « tradition parthéopéenne »).

Capitale administrative de l'Italie du Sud et aujourd'hui grande mégapole portuaire méditerranéenne, Naples convoque un vaste éclectisme ethnique. Comme la grande majorité des villes de cette importance, Naples marque une forte distinction entre le centre de la ville et sa périphérie. Mais contrairement à beaucoup d'autres villes européennes, le centre n'a pas été sujet à une gentrification radicale<sup>53</sup>. L'organisation sociale et économique a conservé une structuration historiquement marquée et relativement figée depuis l'exode du centre de la ville par les communautés

---

<sup>51</sup> Se reporter par exemple au petit article de Giuseppe Galasso dans l'ouvrage de Colette Vallat (2004 : 24-36) qui en résume les grands traits. Autrement, pour les ouvrages exhaustifs voir notamment Galasso (1992, 1978), Jeuland-Meynaud (1974), Croce (1924, 1964).

<sup>52</sup> Récit rapporté sur une épitaphe conservée en l'église médiévale de Sant'Eligio : « PARTHENOPAE . EUMELI . PHAERAE TESSALIAE .REGIS . FILIAE . PHARETIS . CRETIQUE REGUM .NEPTIS . QUAE EUBOEA . COLONIA .DEDUCTA CIVITATI . PRIMA . FUNDAMENTA IECIT . ET DOMINATA. ESTORDO . ET . POPULUS . NEAPOLITANUS . MEMORIAM AB ORCO . VINDICAVIT » (lat. : « A Partenope, fille de Eumelo roi de Ferra de la Tessalie, neveu de Farete et des rois de Crète, qui avec ses colonies parties de l'Eubea dédia à la ville les premières fondations et la gouverna. Le peuple napolitain a fixé sa mémoire ». (d'après *Barbieri (2007)*).

<sup>53</sup> La gentrification (de l'angl. « gentry », petite noblesse), ou « embourgeoisement », est le processus par lequel le profil économique et social des habitants d'un quartier se transforme au profit de ce qui est parfois désigné par une « couche sociale supérieure ». Pour la géographie sociale, il s'agit d'un phénomène caractérisé par une infiltration de classes moyennes et aisées aux dépens des couches populaires (Gerber 2000). Ce dommage donné aux groupes sociaux populaires se mesure principalement en termes économiques mais aussi en stigmatisations sociales. Sur le thème, voir également Guilluy (2007).

aristocratiques et bourgeoises, si bien que les zones les plus économiquement actives et celles dont la population correspond à une moyenne et haute bourgeoisie se positionnent volontiers à l'écart en des zones bien déterminées, comme par exemple la colline du Vomero ou la pointe du Posillipo. Les zones populaires de la périphérie, les « cités » comme la fameuse Scampia , conçues dès l'origine comme des cités-dortoirs et destinées à loger les habitants les plus défavorisés qui devaient y être déplacés, ne les ont au final pas tous accueillis, puisque bon nombre d'entre eux, devenus depuis longtemps propriétaires, ont préféré rester dans leur quartier du centre de Naples.

Ainsi, le centre de Naples a conservé une communauté populaire, et, contrairement aux quartiers de la périphérie, son urbanisme permet une vie sociale intense et vive, riche de petites activités économiques et d'un fort usage social de la rue comme espace public. Découpé lui-même en quartiers distincts, le centre abrite des communautés qui se distinguent entre elles principalement par leur sentiment d'appartenance au quartier. Mais cela n'empêche pas l'intégration de populations issues de l'immigration (majoritairement des communautés chinoises, sri-lankaises, philippines et sénégalaises), qui, tout en constituant des groupes ethniques géographiquement distribués sur la carte urbaine, y trouvent une place économique bien définie leur permettant une relative adaptation dans le tissu social et économique. Ils participent à un cosmopolitisme napolitain qui n'a jamais cessé depuis sa fondation. Le quartier de la gare Napoli Centrale, qui rassemble le pluralisme ethnique de Naples au fil des échoppes, étal et vendeurs à la sauvette, représente bien ce cosmopolitisme.

Au regard de cette situation socioéconomique, c'est dans le centre de Naples qu'a pu perdurer un certain nombre de corps de profession dont le champ d'action est celui de la vie populaire prenant corps dans l'espace de la rue. Certains quartiers présentent des traits qui les distinguent des autres, soit par la présence d'un marché, comme *Montesanto*, soit par le type d'activité, comme les cafés qui prolifèrent dans le *Centro Storico*, soit par leur urbanisme, comme les Quartiers Espagnols dont les ruelles étroites et moins commerçantes poussent les vendeurs ambulants à les parcourir<sup>54</sup>.

Naples s'est imposée comme lieu d'enquête pour diverses raisons dont la principale est en même temps sociologique et urbanistique. Comme nous l'avons dit plus haut, une

---

<sup>54</sup> Pour une description plus détaillée des activités économiques populaires de rue, voir le paragraphe **4.1.4.a - Naples et les métiers de la rue.**

des particularités sociologiques du centre de Naples est d'abriter une population que l'on a coutume de qualifier de « populaire » qui, dans la plupart des autres grandes villes, a été excentrée dans les périphéries. Ceci a pour effet que beaucoup de quartiers sont habités par des familles implantées depuis de nombreuses générations, et de là s'expriment des types de relations à l'espace et de relations sociales bien différentes des zones très nettement gentrifiées. Ces types de relations ressortent de ce que l'on appelle une « société d'interconnaissance ». Ce type de société, celle qui façonne la « vie de quartier », se caractérise par exemple par une priorité donnée au cercle relationnel familial, un statut d'appartenance social attribué de fait en tant qu'habitant et membre d'une famille possédant déjà ce statut, un lien social fort au sein de la communauté d'habitants, une appropriation de l'espace du quartier comme lieu de vie et d'activité familiale et sociale, et un niveau élevé d'interactions et d'interrelations amenant à une activité intense de communication verbale et à des attitudes sonores plus ou moins désinhibées à l'intérieur de règles sociales internes au groupe. Tout ceci est d'autant plus affirmé que les caractéristiques urbanistiques et habitatives s'y prêtent. Dans les quartiers anciens de Naples, les logements sont imbriqués les uns dans les autres d'une manière telle qu'ils tendent à former une proximité qui n'est pas sans favoriser les échanges et les relations quotidiennes. Cet ensemble que l'on dira « socio-urbanistique » crée un environnement riche d'éléments pour une anthropologie sonore tendant à observer les liens sociaux qui peuvent se créer par le biais de faits et d'attitudes sonores liées à un contexte social populaire.

### **1.2.2 - La situation socioéconomique et la présence camorriste**

La situation socioéconomique de Naples est bien connue, à la fois dans toute l'Italie et à l'étranger, ce qui n'est pas sans diaboliser toujours davantage sa réputation et stigmatiser la ville dans sa globalité. Le chômage écrasant (en it. la « disoccupazione ») et les disfonctionnements structurels poussent une certaine part des jeunes à migrer à Rome ou dans le nord de l'Italie, mais aussi en France et en Espagne (principalement Barcelone qui, pour beaucoup d'entre eux, représente une jumelle prospère de Naples). En 10 ans, le coût de la vie (particulièrement l'immobilier) s'est vu presque tripler depuis l'unité monétaire européenne, alors que le niveau de vie n'a guère

suivi. Ainsi, pour beaucoup de jeunes napolitains, Naples, à l'image de sa réputation internationale, représente une ville délaissée par les pouvoirs publics et laissée à la gestion d'une municipalité et d'une région co-gérée par le « système » (nap. « 'o sistema »), le phénomène mafieux de la camorra.

Depuis un certain nombre d'années, en partie à cause du démantèlement du réseau camorriste - par l'arrestation des hauts responsables qui en maintenaient une relative organisation - le phénomène camorriste est devenu plus populaire qu'auparavant, et du même coup plus diffus et plus difficile à contrôler. En effet, à la différence d'autres phénomènes mafieux, comme la mafia sicilienne, qui constituent des réseaux organisés hiérarchiquement, la camorra se présente davantage comme un système économique et social (d'où le surnom napolitain « 'o sistema ») diffus au sein de la population, mais maintenu par un certain nombre de familles puissantes et rivales. C'est en ce sens que l'on parle d'une mafia populaire<sup>55</sup>.

C'est également en partie pour cette raison que, selon de nombreux napolitains, il s'est opéré une perte des valeurs de la camorra. Ces valeurs en faisaient autrefois, dit-on, un milieu à la fois craint et respecté. Ce serait leur disparition qui aujourd'hui a entraîné une recrudescence de la petite délinquance et la dissémination dans toutes les parties de la ville de la petite criminalité. La camorra, qui fut perçue comme un système de contre-pouvoir politique et économique fortement lié au milieu populaire, aurait délaissé sa fonction de contrôle social et de protection des plus démunis qui lui fut attribuée, au profit des marchés illégaux internationaux, ciblés principalement sur l'immobilier, la drogue, la contrefaçon et la gestion des ordures<sup>56</sup>.

Mais on peut dire que, si la camorra perdure dans sa prospérité économique, c'est en grande partie parce qu'elle a toujours su tirer profit de la situation socioéconomique des plus démunis. En effet, devant la précarité, et en diffusant le réseau des marchés illégaux dans les couches populaires, elle offre à beaucoup un moyen de contourner des difficultés économiques écrasantes. Si ce n'est à Palerme, les « lazzaroni » - toute cette vaste économie de la petite criminalité et des petites escroqueries - ne sont guère aussi

---

<sup>55</sup> Sur le phénomène camorriste, je renvoie aux ouvrages et travaux spécialisés comme ceux de l'Observatoire de la Camorra (l' « Osservatorio sulla camorra »), dont certains articles sont visibles sur le site internet : [http://www.dial.it/progetto\\_campania/fondcols/camorra.htm](http://www.dial.it/progetto_campania/fondcols/camorra.htm).

<sup>56</sup> Sur le sujet, le célèbre ouvrage *Gomorra*, de Roberto Saviano (2006), même s'il a été sujet à bien des polémiques, en donne un compte rendu très proche de la réalité.



actifs en plein jour dans d'autres villes d'Italie qu'à Naples<sup>57</sup> (Lamberti, 2006). Aujourd'hui divisée par quartiers contrôlés par des familles puissantes, la camorra a provoqué un fort sentiment d'insécurité auprès des napolitains, puisque la grande et petite délinquance se sont vues augmenter ces dernières années<sup>58</sup>. Mais, le phénomène se fait surtout sentir dans des zones bien spécifiques de Naples, comme le célèbre quartier Scampia, dans lequel se situe *Gomorra*, le célèbre récit de Roberto Saviano (2006). D'un autre côté, il n'est pas rare qu'entretenir de près ou de loin des relations avec la « malavita » (it. « la mauvaise vie ») soit présenté comme un moyen d'« arrangarsi » (it. « se débrouiller »), devant une situation socioéconomique issue, selon les intéressés, de l'indifférence des institutions et de l'État.

La figure du camorriste, que l'on a parfois pu appeler autrefois « guappo », et qui se confond parfois avec celle du « lazzarone », représente un modèle de virilité chez beaucoup de jeunes, qui sont alors tentés d'en revêtir des attributs perçus comme valorisants. Le « guappo » représente une figure ambiguë, qui se confond avec celle du personnage camorriste moderne (pris dans un sens populaire), même si le « guappo » n'a pas nécessairement à faire avec la camorra. Bien que le terme soit aujourd'hui désuet, il représente à la fois une icône de la napolitanité populaire et une figure sociale qui perdure aujourd'hui dans le contexte populaire napolitain. Difficilement traduisible, le terme « guappo » comprend des acceptions qui, pouvant paraître paradoxales, représentent bien la fonction sociale qu'a pu assurer cette figure au sein du quartier : à la fois truand et mauvais garçon, il peut être dandy ou gentilhomme, porteur de valeurs d'honneur et du sens de la famille, et représenter une fonction protectrice qui le place dans une position privilégiée au sein du quartier. Le *Vocabolario domestico napolitano-italiano* de Giuseppe Gargano (1841) exprime bien cette acception ambiguë, à une époque où le terme et le personnage coexistaient : il est qualifié autant de « voleur, bon,

---

<sup>57</sup> Lamberti (2006) élabore une liste descriptive presque exhaustive de tous ces petits métiers de l'illégalité. Pour n'en citer que quelques-uns : laveurs de pare-brise, vendeurs d'objets improbables aux péages des autoroutes, les célèbres « posteggiatori » demandant une rétribution excessive de leur surveillance des autos en stationnement, les vendeurs de CD et DVD piratés, les vendeurs de rue de contrefaçons (sacs-à-main, chaussures, vêtements, parfums...), mais aussi les jeunes garçons livreurs de café...

<sup>58</sup> Toutes deux étant celles auxquelles les napolitains sont plus exposés directement, il est important de distinguer ces deux niveaux de criminalité. La petite délinquance est celle qui opère en permanence dans les rues de Naples, à différents degrés et selon les zones : racket, agression, vol... Alors que la grande délinquance concerne les règlements de compte entre clans, les jeux de pouvoir et de chantage au sein des quartiers ou les trafics de marchandise...

arrogant » que d' « effronté » et de « fanfaron ». Ou encore cette autre définition de 1895 par le criminologue physiologiste Cesare Lombroso : « C'est le mot espagnol *guapo*, d'où *guappo* qui est resté dans le patois napolitain avec le sens de *bravache* »<sup>59</sup>. Si le « guappo » reste une figure importante du quartier, il n'est pas pour autant considéré comme héros, au sens conservé dans l'imaginaire du bandit de grands chemins<sup>60</sup>.

Cette image plurielle, pas complètement condamnable, du « guappo » s'exprime dans la culture populaire napolitaine à des divers niveaux. On peut même dire qu'elle est entrée dans le panthéon des figures iconiques de la napolitanité, et sert depuis longtemps, autant dans la littérature, dans sa réputation que dans les autoreprésentations napolitaines, de figure emblématique d'une Naples populaire, chaotique, un peu « cour des miracles ». Dans la chanson populaire – que représente le genre proprement napolitain du « neomelodico » - cette figure se décline dans des récits de la vie ordinaire et s'incarne même parfois dans celle de l'interprète. Le chanteur s'affiche en effet souvent en jeune homme « repenté » issu d'un quartier populaire, où il devient une véritable figure populaire mêlant un imaginaire de jeunesse, de sensualité, de passion, de séduction, de virilité et de « malavita ». Ainsi retrouve-t-on souvent dans la chanson « neomelodica » la figure du « guappo », chère à l'imaginaire populaire napolitain, comme le montre par exemple une chanson de Nino Belli : « 'O guappo do' quartiere » (nap. « Le guappo du quartier »)<sup>61</sup>, dont le clip montre un guappo caricaturé plus ou moins pris en dérision pour le ridicule de son anachronisme.

Même si le mot « guappo » est désuet comme peut l'être aussi celui de « scugnizzo » (le gamin des rues, équivalent napolitain de notre poulbot parisien), les deux termes sont tout de même fréquemment usités dans des contextes divers. Ils sont souvent référés à cette « vie de la rue », mélange de misère et de génie de débrouillardise et, comme pour la réactualiser face à la réalité d'aujourd'hui, doublé d'égarement, d'indifférence et, surtout, de marginalité sociale et économique. Disons que lorsque les deux termes sont rapprochés l'un de l'autre dans la bouche d'un

---

<sup>59</sup> Lombroso (1895)

<sup>60</sup> Il existe à Naples un imaginaire des bandits de grands chemins qui sillonnaient jadis les routes du sud de l'Italie, que toute une littérature décrit comme des personnages eux aussi ambigus, à la fois craints, redoutés et respectés pour leur sens de l'honneur. L'ancienne figure du « guappo » et du camorriste d'aujourd'hui y sont liés de près ou de loin.

<sup>61</sup> issue de l'album de Nino Belli *Poesia magica*, cf le site du chanteur : <http://www.ninobelli.com/>

habitant de Naples, il est implicitement exprimé une crainte que ce « scugnizzo » soit un futur « guappo », entendu dans ce dernier un délinquant impliqué de près ou de loin dans la « malavita ».

Cette figure du « guappo », on le verra, touche certains aspects de notre recherche, puisqu'elle intervient, à plusieurs niveaux, dans l'analyse de l'être-sonore au sein des quartiers populaires napolitains. En tant que figure à l'individualité marquée et enraciné dans son quartier, il marque l'expression d'un droit de présence pris au sein de la rue et de sa communauté d'habitants, et justifie ainsi, dans un certain sens, certaines stratégies d'appropriation qui se réalisent par les attitudes sonores.

### **1.2.3 - Entre topographie et toponymie**

L'appropriation des lieux comme espace de vie est un élément caractérisant les quartiers populaires napolitains. Les usages toponymiques constituent à leur façon un mode d'appropriation de la ville par ses habitants : la façon dont les dénominations vernaculaires et populaires se distinguent des nominations officielles peut en effet marquer une structuration de l'espace urbain qui diffère, dans la manière dont est vécu le lieu, du tracé urbain déterminé par les circonscriptions civiles. Elles marquent les usages qu'en font les habitants et renferment les représentations que ceux-ci attribuent à ces lieux.

Cette toponymie s'applique à différents niveaux de la ville. Déjà, à grande échelle, le célèbre mythe d'origine de l'antique cité grecque Parthenope-Palaepolis décrit comment le corps échoué de la sirène Parthenope, éponyme fondatrice de la ville, en a dessiné ses contours. La cité ancienne (paleopolis) se serait vue naître selon une morphologie que l'on appelle « il corpo di Napoli » (it. « le corps de Naples »). Ainsi, les hauteurs de la ville sur lesquelles reposent les quartiers de Capodichino et Capodimonte correspondraient à la tête de la sirène Partheope (it. « capo », « tête »). Ces zones sont appelées en napolitain « 'a cap'e Napule ». Le ventre de la sirène voit son centre situé exactement à l'emplacement de la Piazzeta Nilo, dans le centre historique de la Neapolis. Ce corps mythique s'arrête enfin au niveau des pieds de la sirène, en direction de Cuma et des Campi Flegrei, à Piedigrotta, qui en tirerait également le nom (it.

« piedi », « pieds »)<sup>62</sup>. Ces discours peuvent s'entendre dans des milieux très distincts. Que ce soit dans les milieux intellectuels ou populaires, leur point commun est qu'ils sont issus d'un regard mêlé de sentiment identitaire et d'un souci d'historicité envers sa ville. Si la légende n'est pas forcément présente chez tous les napolitains, le mythe suit tout de même le tracé de la ville, puisque la prestigieuse « reggia di Capodimonte<sup>63</sup> », située sur l'emplacement de la tête de la figure éponyme et emblématique Parthenope, semble dominer géographiquement la ville comme le règne de Charles de Bourbon (qui en fit débiter la construction en 1738) se devait de dominer l'histoire d'une ville au passé lourd d'histoire et de mythologie greco-latine. Sans pour autant s'étendre sur le sujet, il est à noter que ces constructions mythologiques jouent un rôle important dans la distribution symbolique des dénominations des lieux urbains au sein des représentations. La figure antique, maritime et pré-chrétienne, voire païenne, de la sirène Parthenope n'est pas, en effet, sans jouer un rôle essentiel dans les représentations identitaires des napolitains d'aujourd'hui, et ce surtout dans les milieux intellectuels, pour lesquels Naples y apparaît considérée comme un monde païen que le christianisme ne serait pas parvenu à dominer intégralement<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> On peut rester interrogateur sur le fait qu'une sirène puisse avoir des pieds. On serait alors en présence de la figure antique de la sirène, au corps d'oiseau, et non pas de la sirène au corps de poisson, qui vit le jour à l'époque médiévale.

<sup>63</sup> Actuel grand musée Napolitain, enchâssé dans un vaste parc au tracé néoclassique, les Gallerie Nazionali di Capodimonte renferment une partie des collections historiques de ce qui fut originellement la pinacothèque de la famille royale bourbonnaise.

<sup>64</sup> Ce serait là un tout autre sujet de recherche, mais on peut néanmoins préciser que cet imaginaire de l'antique mettant en avant du paganisme se retrouve à divers niveaux de certains discours identitaires, particulièrement en ce qui concerne le genre musical de tradition rurale nommé « tammurriata » (chant à danser accompagné au tambour sur cadre, la « tammorra »). Pratiquée traditionnellement lors de certaines fêtes religieuses dédiées à la Madone (les fameuses sept Madones), la tammurriata se voit attribuée, dans certains milieux de musiciens et de pratiquants, des caractères pré-chrétiens, notamment, d'un point de vue organologique, par le rapprochement avec le tambourin visible sur les fresques pompéiennes, et avançant par exemple l'argument selon lequel ces fêtes aujourd'hui chrétiennes ont été superposées à des festivités antiques.



Fig. 1.3. Subdivision des circonscriptions civiles en quartiers de Naples. (Source : site internet « Napoli on line - de Daniele Pizzo » <sup>65</sup> )

Naples connaît une forte division en quartiers distincts (fig. 1.3). Elle s'exerce autant d'un point de vue urbanistique, architectural, économique et social, que sur le plan des sentiments d'appartenance et des toponymies. Officiellement, Naples est divisée en 10 municipalités qui répartissent les 30 quartiers. Ces regroupements représentent une décentralisation basée sur une relative autonomie organisationnelle et fonctionnelle par rapport à la mairie. Chaque municipalité comprend environ 100.000 habitants, et possède un président, un conseil et un petit parlement de 30 conseillers. Les Quartiers Espagnols appartiennent au quartier Montevalvario, lui-même faisant partie de la 2<sup>ème</sup> municipalité.

Du point de vue des toponymies, les différentes zones possèdent autant de dénominations officielles que de dénominations d'usage. Comme le souligne Christian Topalov, les villes, à l'intérieur de leur unité, sont divisées en parties distinctes et contrastées, et « les mots contribuent à la division même de l'espace et à sa qualification » (Topalov, 2002). Ce sont ces dénominations usuelles qui, au final, sont

<sup>65</sup> adresse internet : <http://www.danpiz.net/napoli/quartieri/index.htm> (page consultée le 28-05-08)

usitées par les habitants. Ces toponymies voient leurs attaches ancrées dans divers référents. Ils peuvent être historiques et marquer ainsi une mémoire collective, être liés à des représentations symboliques ou iconiques, ou encore dériver de l'usage qui est fait de la zone en question, ces référents pouvant être parfois liés entre eux.

C'est le cas, par exemple, de la zone la plus ancienne, qui, bien que comprenant un ensemble de subdivisions topographiques, demeure pourtant perçue et vécue comme un seul et même quartier. Cette toponymie se joue sur deux niveaux : d'une part on nomme « centro storico » toute la partie ancienne de Naples, dite « antique », qui s'étale de la gare Napoli Centrale à la colline du Vomero, comprenant les quartiers de San Lorenzo, Mercato, Pendino, Porto, San Guiseppe, San Ferdinando, Montcalvario et Avvocata, et d'autre part et dans l'usage, le « centro storico » ne constitue que la partie centrale de cet ensemble, dans laquelle s'étale la célèbre rue Spaccanapoli (rue San Benedetto Croce et sa continuation San Biagio dei Librai) qui traverse la Piazza del Gesù. Cette zone représente pour beaucoup le cœur traditionnel de la ville : zone de haute fréquentation, garnies de petits commerces, quartier universitaire et « spot » touristique. Ce sont les appellations « centro storico » (it. « centre historique ») ou « centro antico » (it. « centre antique ») qui sont alors usitées. Le qualificatif « centro » (centre) n'est pas anodin, puisqu'il désigne la partie qui est considérée comme le cœur battant de Naples, là où se fait la vie sociale. Sur le plan des usages qui en sont faits, le centre historique constitue en effet un regroupement d'activités : il est un quartier étudiant, un lieu de rendez-vous, de flânerie, mais il est également un lieu où l'on va faire certaines commissions, puisque s'y regroupent des commerces absents des autres quartiers.

D'une façon générale, le quartier à Naples est pratiqué, vécu et perçu comme un monde en soi, pas réellement clos mais délimité comme un territoire. C'est au XVIII<sup>ème</sup> siècle que le mot « quartiere » fût introduit et remplaça, dans les textes officiels et les descriptions érudites de la cité, le terme antique et local « ottina », pour désigner la nouvelle circonscription civile<sup>66</sup>. Le quartier est populairement appelé en napolitain « 'o rion' », dont on pourrait trouver un équivalent français approximatif dans le terme « cité ». Ce sont surtout les jeunes qui usent de ce terme, dans le langage parlé comme sur les graffitis qui garnissent les murs des quartiers, pour en exprimer la dimension

---

<sup>66</sup> Topalov (2002 : 34)

identitaire, dans le sens territorial que la jeunesse des banlieues donne au mot « cité » : « c'est mon quartier et ce n'est pas le tien »<sup>67</sup>. Le quartier constitue le lieu de vie, il concentre les activités propres à la résidence (petits commerces de première nécessité, réseau relationnel, ... ), mais il représente souvent plus le lieu dans lequel on habite qu'un lieu d'activité. C'est pour cette raison qu'à un moment ou à un autre, même si l'on en a guère l'occasion, on se voit dans l'obligation de quitter ce territoire pour se rendre en des zones de regroupement, comme le « centro storico ». Pourtant, il est souvent dit que nombre d'habitants de quartiers populaires comme les Quartiers Espagnols ne sortent guère de leur enceinte. Il est même dit que beaucoup d'adolescents n'en sont jamais vraiment sortis. En ce sens, le quartier peut constituer un monde en soi.

D'autres dénominations vernaculaires prévalent sur les noms officiels. C'est le cas par exemple de la rue nommée aujourd'hui Via Toledo, qui longe toute la partie basse des Quartiers Espagnols. C'est dans les années 80 qu'elle s'est vue réattribuer son nom d'origine, donné en l'honneur de Pedro de Toledo qui en avait ordonné la percée en 1536, en pleine domination espagnole, alors qu'en 1870 elle avait reçu le nom de Via Roma en honneur de la capitale du règne d'Italie. Cependant, l'usage est toujours, pour un grand nombre de napolitains, de la désigner sous le nom de Via Roma.

En ce qui concerne les Quartiers Espagnols, alors que le nom officiel reste « Quartiere Montecalvario », il est coutume de parler des « Quartieri Spagnoli », que l'on nommera de façon usuelle « i Quartieri ».

---

<sup>67</sup> voir sur le sujet de la territorialité dans les cités l'article de Françoise Moncomble (2007)

#### 1.2.4 - Les Quartiers Espagnols dans le paysage napolitain



**Fig. 1.3. Les Quartiers Espagnols vus des jardins de San Martino. On peut observer le plan orthogonal des rues.**

Les Quartiers Espagnols ne représentent qu'une partie d'un quartier qui, aux vues de la circonscription civile, constitue un ensemble de subdivisions. Le nom même de « Quartieri Spagnoli » n'est pas une dénomination civile, mais plutôt un toponyme dont les frontières topographiques varient selon les discours et les résidents. Cet ensemble de quartiers est nommé Montecalvario, et comprend la zone des Quartiers Espagnols, de Montesanto et de la Pignasecca (voir fig. 1.4). À la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle Montecalvario apparaît comme un des 12 quartiers de Naples, parmi les quartiers de l'Avvocata, Chiaia, Mercato, Pendino, Porto, San Carlo all'Arena, San Ferdinando, San



Giuseppe, San Lorenzo, Stella, et Vicaria.



**Fig. 1.4. Carte de Montecalvario (Luigi Marchese, regio ingegnere camerale, 1813). La circonscription civile n'a pas changé depuis l'époque où a été réalisée cette carte. On peut voir au-dessus des Quartiers Espagnols le flanc de la colline du Vomero restée peu construite, au sud de laquelle s'étale le quartier du Petraio (source : Archives communales de Naples).**

Géographiquement, les Quartiers Espagnols sont compris verticalement entre le Corso Vittorio Emanuele (qui longe la colline du Vomero) et la Via Toledo, ex-Via Roma, et horizontalement entre la Via Tarsia et la Via Chiaia. Dans son ensemble, le quartier Montecalvario compte plus de 22.700 résidents. Quant à eux, les Quartiers Espagnols abritent aujourd'hui environ 14.000 habitants pour un total d'à peu près 4000 familles, sur une superficie de 765.000 m<sup>2</sup>.



**Fig. 1.5. Délimitation des Quartiers Espagnols.** La zone en vert délimite la partie du quartier Montecalvario telle qu'elle est perçue comme étant à proprement parler « i Quartieri ». L'ensemble (comprenant la zone brune) constitue la circonscription civile Montealvario, avec, en brun, Montesanto et la Pignasecca (tracé O. Féraud selon les témoignages, source de la carte : Google map).

Pourtant, dans les discours, tout l'ensemble est désigné sous le nom de « Quartieri Spagnoli ». Mais lorsque l'on parle des Quartiers Espagnols proprement dits, on dit « i quartieri ». Inmanquablement il vous sera affirmé : « lo sono dei Quartieri ! »<sup>68</sup>. On pourrait penser que ceci est dû en partie au fait que les Quartiers Espagnols jouissent d'une réputation plus importante que ses voisins directs, réputation ambiguë puisqu'ils

<sup>68</sup> it. « moi, je suis des Quartieri ! ».

représentent à la fois un trésor d'architecture baroque mondialement reconnu et une zone populaire « mal fréquentée » que les napolitains eux-mêmes ont tendance à éviter. Ainsi, comme par contamination, Montesanto se retrouve impliqué tout entier dans cette aura d'insécurité de la zone prenant pour nom « Quartieri Spagnoli ».

Sur le plan historique, les Quartiers Espagnols sont nommés ainsi depuis leur fondation, lors de la domination espagnole, sous le règne du Vice-roi Pedro de Toledo, qui y installa la garnison espagnole au début du XVI<sup>ème</sup> siècle sur ce qui fut les terres et le verger du monastère de la « Certosa » installé sur les hauteurs de la colline du Vomero. Le quartier en conserve la mémoire de sa particularité topographique. En effet, les Quartiers Espagnols présentent un tracé perpendiculaire des rues que seules certaines zones du quartier gréco-romain conservent elles aussi. Ce tracé aurait conservé la disposition orthonormée du campement militaire de la garnison espagnole depuis sa fondation au XVI<sup>ème</sup> siècle.



**Fig. 1.6. Carte topographique des Quartiers Espagnols. Le tracé perpendiculaire des rues est bien visible (source : archives municipales).**

Le plan ci-dessus montre très clairement les frontières nettes qui dessinent le quartier. Cette frontière est aussi franche sur le plan urbanistique qu'elle l'est sur les plans sociaux et économiques, puisque sur les trois faces du rectangle que dessinent les Quartiers Espagnols, une ligne très nette tranche violemment le paysage : sur les hauteurs le corso Vittorio Emmanuelle marque la limite de la riche colline du Vomero et du quartier bourgeois du Petraio, sur le côté maritime la riche rue marchande via Chiaia sépare le quartier d'une autre zone bourgeoise, et enfin, tout le contre-bas est nettement marqué par la fameuse Via Toledo, ex-via Roma, elle aussi rue piétonne et marchande étalant ses boutiques luxueuses et derrière laquelle s'étale le quartier des banques près du port. Cette enceinte presque hermétique fait ainsi des Quartiers Espagnols un îlot populaire dans cette partie bourgeoise de Naples, tranchant autant au niveau de sa dégradation architecturale qu'à celui de sa population. Le terme de « frontière » est si peu abusif qu'il rend bien compte d'une limite que les touristes comme les napolitains en promenade ne franchissent que rarement, et jamais la nuit.

Son tracé urbain est une particularité dans le paysage topographique de Naples. À la différence des autres quartiers anciens dont les rues présentent un tracé tortueux et plus aléatoire, les Quartiers Espagnols possèdent de longues artères rectilignes qui contribuent à en faire des voies de circulation mêlant mobilité piétonnière et motorisée plutôt que des voies sans issues ou strictement résidentielles. Ils se distinguent en cela nettement d'un autre quartier ancien et très populaire, la Sanità, dont le tracé ne permet pas au quartier de constituer un tel espace de circulation.

### 1.2.5 - Un fort sentiment d'appartenance

Le fort sentiment d'appartenance au quartier, qui rentre dans le processus d'attachement au territoire (Raulin, 2007 : 149, Moncomble, 2007), est lié à des facteurs multiples dont un des aspects majeurs est que le quartier populaire relève, à Naples, de sociétés d'interconnaissance. Comme on l'a dit plus haut, dans ce type de sociétés, la place et le statut des individus dépendent avant tout de leur naissance dans telle ou telle famille, et du statut et du rôle de cette famille au sein du quartier. Dans ce contexte, la famille et le voisinage assurent la principale fonction de contrôle social dans le quartier, ce qui est notamment facilité par le fait que, comme beaucoup d'autres s'en plaindront en y projetant les causes de l'insécurité, de la dégradation et de la délinquance, la présence de l'État, sous ses différentes formes, se fait timide voire inexistante. D'une manière générale à Naples, il existe un fort sentiment d'abandon de la municipalité (it. « il comune »), comme en témoigne cet exemple d'un immeuble effondré début juillet 2008 dans la rue Portacarrese (Quartiers Espagnols) pour cause de délabrement. Les habitants des immeubles voisins ont été évacués et relogés provisoirement dans une école, mais cela est resté intolérable aux yeux des habitants des Quartiers Espagnols, qui se sont plaints de la lenteur des travaux et des conditions de relogement. Cela pointe en effet la question d'une indifférence réelle de la commune face aux problèmes urgents de nombreux quartiers de Naples dont nombre d'entre eux, comme dans cet exemple, s'écroulent d'eux-mêmes. Ce sentiment d'abandon joue un rôle central dans les représentations de soi et l'attachement au quartier, à Naples de façon générale, mais surtout dans les quartiers populaires.

Dans la majorité des cas, cet attachement est presque viscéral. « Être du quartier » c'est faire partie intégrante du corps du quartier, un corps familial, social, urbain, symbolique, culturel. Viscéral et symbolique, donc, puisque l'attachement est d'abord maternel, le quartier étant aussi le lieu de la famille, il est celui de la naissance, c'est-à-dire celui qui le premier nous a accueilli, abrité et nourri, et qui nous a vu grandir. Il est ensuite social, relationnel, amical, puisque le quartier est le lieu de l'appartenance et de l'insertion dans le groupe, celui des habitants, autre famille, plus symboliquement liée par l'ancrage générationnel. Il est enfin le lieu de vie, celui du quotidien, territoire de libre circulation, d'activité, de jeu et de joie, mais aussi d'enjeux et des conflits.

Dans cette perspective, le quartier est un « lieu » au sens que lui donne Marc Augé (2006) par opposition au « non-lieu », c'est-à-dire une « fusion entre les notions de territoire et d'identité » (2006 : 7). Comme il l'écrit dans ce même prologue à l'ouvrage collectif *Chez nous* (De Biase, Rossi, 2006), « on pourrait lire l'identité de chacun en fonction de sa résidence, des types de relations qui peuvent exister entre les uns et les autres dans un certain espace ou, autrement dit, en fonction de ce que les individus partagent, par exemple une histoire, une religion, éventuellement des monuments. À ce type d'espace, on peut opposer les non-lieux, qu'on définirait comme des espaces où ne se lit pas immédiatement ni une identité, ni des relations, ni des symboles partagés » (Augé, 2006 : 3). Mais comme le précise Marc Augé, c'est moins le lieu lui-même que les temps et les utilisations qui en sont faits qui déterminent si un espace sera le lieu de « relations sociales et de capacité de symbolisation ». C'est donc en termes d'usage qu'il faut appréhender la question de l'attachement au territoire, et c'est bien parce que le quartier populaire, au moins dans le cas de Naples, est un espace habité - au sens multidimensionnel que l'on vient d'évoquer - qu'il constitue un lieu de vie et permet l'émergence d'un tel attachement au quartier. On comprend à présent dans quelle mesure le quartier peut constituer un territoire.

Durant l'enquête, plusieurs témoignages rapportent une même affirmation teintée de revendication :

« Je me sens d'abord habitant des Quartiers Espagnols, ensuite je me sens napolitain, puis de la région Campanie, seulement après italien, et en dernier je me sens européen » (T., mars 2007).

Ce type de discours n'est bien évidemment pas l'apanage du seul contexte napolitain. À plus large échelle, cela peut s'entendre dans d'autres régions italiennes, sous le couvert, parfois, d'implicites politiques divers. L'entendre en Lombardie, en Sicile, en Sardaigne, en Calabre ou à Naples ne recouvre évidemment pas les mêmes connotations<sup>69</sup>. Cet attachement au territoire du quartier, alors perçu comme un foyer,

---

<sup>69</sup> Il faut replacer ces discours dans le contexte historique de l'Italie dont l'unité est somme toute récente, avec l'annexion de Rome proclamée officiellement capitale en 1870. Comme le précise Francesco Merloni, « En Italie, le régionalisme s'est développé en réaction au fascisme. La Constitution de 1947 met en place une décentralisation très poussée ; elle ne sera effective qu'à partir de 1970 pour les régions

un lieu de naissance et un lieu de vie, est également lié au peu de mobilité des populations entre quartiers. Beaucoup de jeunes ne se sont que très rarement rendus en d'autres parties de la ville, et lorsque que c'est le cas cela concerne soit les zones avoisinantes du quartier, soit les zones commerçantes du centre ville, mais quasiment jamais un autre quartier populaire. Il est en effet le plus souvent vu d'un mauvais œil de s'aventurer dans un quartier d'où l'on n'est pas originaire et dans lequel la jeune population partage un fort attachement au territoire. Lorsque les jeunes gens marchent dans un quartier qui n'est pas le leur et si l'apparence visuelle ne permet pas de le déterminer clairement, il n'est pas rare que des jeunes du quartier viennent demander de « quel quartier ils sont », c'est-à-dire où ils habitent. De la réponse dépendra parfois une réaction amicale ou agressive.

Mais l'interconnaissance seule ne suffit pas à justifier l'intensité du sentiment d'appartenance. Les Quartiers Espagnols sont un quartier populaire, avec toutes les difficultés sociales et économiques que cela comporte. Pour un jeune des Quartiers Espagnols, avoir un père au chômage, de nombreux frères et sœurs avec lesquels il faut se presser dans les deux pièces du « basso », éviter des relations intempestives avec les dealers du quartier, « zoner » les après-midi après l'école sans avoir le sou en poche pour aller se divertir en dehors..., tout cela constitue la réalité commune du quartier populaire. « (...) Le réel du quartier c'est là où ça fait mal (...) », rapporte Françoise Moncomble (2007) dans son étude de la jeunesse des cités (Île-de-France). Cette réalité, constituant la vie concrète du quotidien, ne peut qu'occuper une place majeure dans la représentation que l'on a de ses origines. Quand, par exemple, Luciano (21 ans) affirme « lo sono dei Quartieri Spagnoli ! <sup>70</sup> » avec une voix forte et d'un ton assertif et très accentué, ce n'est pas seulement pour dire « moi, j'appartiens aux Quartiers Espagnols » et en exprimer la fierté, cela signifie aussi « tu vois, moi, j'habite là, et ce n'est pas toujours facile ». Inversement, cela est aussi un moyen de dire « je suis d'un quartier défavorisé, mais pas n'importe lequel : les Quartiers Espagnols ! ».

---

ordinaires et elle l'est depuis 1948 pour les régions à statut spécial, qui est un statut quasi-fédéral. L'Italie est un Etat unitaire qui évolue vers un système administratif fortement marqué par le rôle des collectivités territoriales. Si l'indivisibilité de l'Etat est maintenue, l'autonomie des régions est poussée et politique, elles participent de manière limitée à la législation nationale, dans le cadre unitaire de l'Etat, qui est maintenu. Néanmoins ce régionalisme est beaucoup moins poussé qu'en Espagne, du fait du nombre de compétences considérables qui demeurent attributions de l'Etat et surtout des nombreux instruments de centralisation détenus par l'administration » (Merloni, 2002 : 213 et s).

<sup>70</sup> It. « Moi je suis des Quartiers espagnols »

### 1.2.6 - Stigmatisation et quartiers populaires

« Un paradiso abitato da diavoli<sup>71</sup> ». Ainsi trône sur le rouge de sa page de couverture le titre du célèbre ouvrage de Benedetto Croce (2006). Cette phrase résume avec force l'image et l'opinion qu'ont pu se faire de Naples des générations de penseurs, d'écrivains, d'observateurs et de voyageurs, en découvrant un petit peuple fourmillant, mendiant, escroquant, survivant, dormant et vivant dehors aux pieds des prestigieux palais moribonds dont les stucs s'effritent sur le noir pavé des rues. « (...) La vie au dehors dans ce qu'elle a de plus abandonné et de plus insouciant » rapportait Zola à propos de Naples dans son *Voyage à Rome*. Dans la foisonnante littérature des voyages en Italie, les habitants de la patrie de Pulcinella ont été sujets aux plus caricaturaux portraits de caractères :

« Le napolitain est passionné, actif comme un démon le matin, indolent le reste du jour, intrépide quand il sort de son caractère, joueur comme les cartes, amoureux à la folie, mais reste très facile à consoler dans la disgrâce ou l'abandon ».

Paul Edme de Musset, *En voiturin, courses en Italie et en Sicile, 1885*

Aujourd'hui encore on peut lire dans la littérature journalistique les portraits stéréotypés d'une Naples encanaillée de sa plèbe énergique et innocente mais pourtant victime de ses joyeux disfonctionnements (on pensera aux battages médiatiques réguliers relatifs aux problèmes irrésolus des ordures).

De l'autre côté, celui des habitants de Naples, le sentiment d'appartenance, qui à Naples se manifeste avec plus d'intensité dans les quartiers populaires, s'exprime souvent par opposition et en réponse à la forte stigmatisation qu'ils subissent de la part d'une vaste opinion extérieure. Cette stigmatisation se manifeste à deux niveaux, et permet de mettre en lumière des idéologies conflictuelles.

---

<sup>71</sup> it. « un paradis habité par des diables »



Selon Françoise Moncomble, « en démocratie et en temps de paix, le sentiment d'appartenance est faible et ne s'affirme à la conscience que lors du passage des frontières, en raison du contrôle d'identité, ou par défaut à l'étranger » (2007 : 103). Pourtant, bien que Naples ne soit pas en guerre civile, le sentiment d'appartenance à certains quartiers-territoires est peut-être plus fort que dans d'autres villes d'Italie. Et c'est peut-être parce que le conflit peut être aussi virulent sur le plan socioculturel et idéologique, en tout cas vécu comme tel par les intéressés, que des territoires se forment pour marquer des différences. Cela semble en tout cas être le cas à Naples si l'on considère l'importance au quotidien de la récurrence des discours sur l'image de la face populaire de la ville.

Déjà sur le plan médiatique, Naples, cela devient une banalité de le mentionner, est représentée sous le jour d'un contraste immuable : celui d'une ville aux traces d'un passé prestigieux et au présent dégradé. Sous cette image, les quartiers populaires tiennent du double aspect d'un paysage socioéconomique chaotique qui finalement relève d'un folklore, voire du pittoresque, image efficace et largement illustrée par les reportages, les journaux, les discours médiatiques, les coups d'éclat comme ceux, chroniques, liés à la gestion des ordures dont il a tant été question lors de la réélection de Silvio Berlusconi en 2008. Mais cette « non-image d'Épinal », cultivée, façonnée et altérée, largement alimentée par les médias nationaux et internationaux, n'est pas sans peser sur l'estime que les napolitains portent au quotidien envers leur ville. Comprise dans le regard porté depuis longtemps sur une Italie du sud en marge de la croissance du nord, Naples se présente comme un « concentré » de ce contraste. Dans ce cadre, les quartiers populaires napolitains sont alors perçus comme des zones sous-développées, des parcelles de tiers-monde au cœur de l'Europe.

D'autre part, au sein de la population napolitaine, cette diabolisation s'exprime de façon similaire chez un ensemble d'habitants qui n'hésitent pas à se distinguer d'un milieu populaire perçu comme dégradé, autant culturellement, linguistiquement et socialement que sur le plan de leur environnement. Un peu à l'image du cadre urbanistique qui s'effritent peu à peu, les habitants des quartiers populaires sont souvent perçus dans les discours critiques les plus incisifs, comme subissant un véritable délabrement humain : incivilité, absence d'éducation, mauvaise alimentation, vulgarité et violence apparaissent comme les symptômes de la dégénérescence d'une ville qui perd

chaque jour un peu plus de son panache d'antan.

Il est fréquent d'entendre de Naples qu'elle est une ville fonctionnant à deux vitesses, ce qui fait dire au sociologue Amato Lamberti qu'il existe véritablement à Naples « deux sociétés » (2006 : 23). Il est vrai qu'historiquement la distinction en classes sociales a été très marquée, et ce jusque très tard. Jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'aristocratie maintenait les tenants économiques et structureaux de la ville en entretenant une très forte inégalité sociale entre noblesse, bourgeoisie et ce qui était perçu comme le milieu « plébéen ». Cette forte inégalité perdure aujourd'hui puisque Naples abrite à la fois certaines des plus grandes fortunes d'Italie et une vaste population vivant au-dessous du seuil de pauvreté. Il est même probable que cette charge historique aide encore aujourd'hui à alimenter une pensée des classes sociales nettement distinctes, et les qualificatifs ne manquent pas sur les deux aspects. Par exemple, le terme napolitain très péjoratif de « ' a vaiàss' », désignant littéralement « la femme habitant un basso », renvoie directement à des caractères de vulgarité constituant clairement une insulte : femme du peuple, mal accoutrée, de peu de manière, elle se montre en plein jour revêtue d'une blouse entachée en vociférant un napolitain « dégénéré ». À l'inverse, la personne « per bene » (it. « de bonne éducation ») assurant ou ayant assuré une fonction distinguée, diplômée et fortunée, éduquée et bien portante, sera appelée par les commerçants du quartier « 'o professor' » ou « 'o dottor' ». Plus ordinairement, le qualificatif « per bene » évoque une personne honnête et sans histoires. Déjà dans l'adresse il est posé un statut social, cette pensée implicitement hiérarchisante place les individus dans des statuts instaurant des nivellements sociaux qui ne peuvent guère se côtoyer autrement que de façon très formelle.

Perçus véritablement comme une classe sociale placée comme « inférieure », beaucoup des habitants des quartiers populaires se considèrent eux-mêmes comme des laissés pour compte. En réponse à cela, beaucoup se retranchent vers une tendance à revendiquer ce que les autres ne voudraient justement pas qu'ils soient - des « plébéiens » marginalisés – ou encore à se tourner vers un système socioéconomique parallèle : le système de la camorra, « 'o sistema », qui pour beaucoup représente une alternative au chômage accessible aux plus démunis – ce qui contribue fortement à assurer sa permanence et son emprise sur les quartiers populaires.

Les Quartiers Espagnols présentent ces caractères. Ils sont lourdement critiqués

pour leur misère et leur insécurité, et sont du même coup largement quadrillés à différents niveaux par le système camorriste. Partagés entre quelques familles plus ou moins puissantes<sup>72</sup>, les Quartieri Spagnoli sont en effet une importante plateforme du marché de la drogue. De réputation internationale, ce quartier demeure une zone que l'on évite, pour les raisons qui le présentent comme un quartier populaire.

### 1.2.7 - Un quartier « populaire » ?

Parler ici de « culture populaire » ou de « société populaire » ne s'inscrit nullement dans les débats sur la pérennité ou la disparition d'une Naples populaire dont la littérature nous fournit d'importants témoignages<sup>73</sup>. Même si c'est là l'ambition cachée des recherches de stéréotypes que l'on peut entendre dans de nombreux discours, Naples n'est depuis longtemps plus celle d'un Stendhal, d'un Dumas ou d'un Eduardo de Filippo<sup>74</sup>. Il s'agit au contraire pour nous de saisir ce qu'une société affichée comme « populaire » représente aujourd'hui dans la réalité napolitaine.

La littérature anthropologique présente souvent le populaire comme allant de soi, sans le définir davantage. On parle de « tradition populaire », d'« art populaire », de « pratique populaire », de « quartier populaire » comme si la différenciation avec les autres groupes socioculturels était claire et univoque. C'est pourtant ignorer un ensemble de présupposés que de présenter ainsi le populaire. Il ne s'agit pas ici d'en donner une définition universelle, ce qui n'aurait pas lieu d'être dans une optique anthropologique dans laquelle la polyvalence des catégorisations sociales et culturelles en constitue justement l'objet de réflexion. Ici, deux points de vue s'offrent à nous pour tenter de cerner ce que ce qualificatif recouvre : d'une part le point de vue des habitants

---

<sup>72</sup> Je laisse aux travaux spécialisés, comme ceux de Lamberti (2006), le soin d'apporter les informations fondées sur le sujet. Si les habitants des Quartiers Espagnols parlent d'un partage du territoire en différentes familles (ou « clans »), certains experts parlent d'une domination omnipotente d'une famille en particulier.

<sup>73</sup> On pense alors à la foisonnante littérature des voyageurs romantiques en Italie au XIX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>74</sup> Eduardo de Filippo (1900-1984), acteur, poète, scénariste et dramaturge, est un des auteurs napolitains les plus renommés et les plus admirés par les napolitains eux-mêmes. Peintre de la société napolitaine d'après-guerre, il a laissé également une œuvre cinématographique, dont les films les plus connus sont par exemple *Napoli Milionaria*, d'Eduardo De Filippo; avec Totò, Eduardo De Filippo, ou *L'oro di Napoli* de Vittorio De Sica (avec Totò, Eduardo De Filippo, Sophia Loren).

des quartiers populaires eux-mêmes, et d'autre part celui des habitants des quartiers perçus comme ne l'étant pas.

Tout d'abord, le qualificatif « populaire » peut être situé géographiquement dans certains quartiers, et notamment en négatif des quartiers où il est totalement absent. Majoritaire à Naples, il est plus aisé de présenter d'abord les principaux quartiers dans lesquels ce type de population désignée comme « populaire » n'a pas élu résidence : le Vomero, Posillipo, le centre administratif, Chiaia, Mergelina, pour ne citer que les plus réputés, sont des quartiers depuis longtemps largement gentrifiés ou habités dès l'origine par une haute bourgeoisie et même de grandes fortunes. On peut néanmoins situer les zones considérées par les habitants de Naples comme les plus « populaires » et les plus « mal famées ». Ces zones sont souvent désignées par des toponymes. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de quartiers puisque ni leur dénomination ni leur topographie ne correspondent à la circonscription civile. Pour la zone centrale de Naples, et pour ne présenter que les plus célèbres, elles sont celles de la Sanità, Forcella et des Quartiers Espagnols (cf. fig. 1.7).



**Fig. 1.7. Tracé approximatif des zones dites les plus « populaires » et « évitées » par les habitants des autres quartiers : la Saintà (en haut), Forcella (à droite) et les Quartiers Espagnols (à gauche). (Sources : carte : googlemap, tracé : selon les témoignages recueillis).**

Dans tout le reste de Naples, habite une vaste population économiquement modeste. Si l'on devait, dans les grandes lignes, dresser un portrait socioéconomique de ces populations, il se situerait principalement sur le plan des ressources par foyer, qui vont de moins de 500 à 1000 euros/mois, pour des catégories socioprofessionnelles très diversifiées : employés de petits commerces, livreurs, petits métiers, ouvriers, artisans, pour ne citer que les professions à caractère légal. Mais si l'on regarde plus en profondeur, c'est bien évidemment la « disoccupazione » - la « désoccupation », que l'on ne peut réellement traduire par « chômage » puisque l'Italie ne bénéficie pas d'un système social d'aide à l'insertion comparable à celui de la France – qui concerne la

majorité des jeunes et une grande part de la population adulte. La structure familiale est telle que c'est souvent un nombre majoritaire qui se maintiendra grâce aux rentrées d'argent de seulement un ou deux membre(s) de la famille. Sur le plan de l'appartenance ethnique, la description socioéconomique est plus complexe à établir, puisque le précédent portrait concerne tout autant les habitants de longue date que les populations récemment émigrées<sup>75</sup>. C'est un ensemble de traits culturels et sociaux qui aidera à mieux saisir les groupes d'individus sur lesquels la présente recherche s'est plus précisément penchée, car c'est bien un ensemble d'attitudes et de types de relations sociales qui définissent la plupart du temps les rapports que les individus entretiennent avec l'espace du quartier. C'est pour cette raison que l'enquête s'est surtout attachée à l'observations des membres de familles installées de longue date dans un quartier, en l'occurrence les Quartiers Espagnols, ce qui fait qu'ils ont depuis longtemps pris « possession des lieux ».

Cette tendance à revendiquer cela même qui les diabolise en les enfermant dans le qualificatif « populaire » amène certains à construire un contre discours tendant à renverser la discrimination et à défendre un statut « populaire » à part entière, comme si l'enjeu était justement l'existence pérennisée d'un « peuple populaire » napolitain. Amplement critiques face aux discours de diabolisation médiatiques appuyant sur l'insécurité, le désordre et l'insalubrité, certains habitants des quartiers populaires, comme Giovanni<sup>76</sup>, adoptent une position de défense et une déconstruction de la stigmatisation de cette « culture populaire<sup>77</sup> », s'intégrant alors dans une « dynamique

---

<sup>75</sup> La plupart d'entre eux demeurant sans papiers, ces derniers élisent naturellement domicile dans les quartiers populaires en raison du moindre coût des loyers et du non-regard sur les documents officiels. Les propriétaires de ces petits logements voient dans ces arrangements une rentrée d'argent facile et régulière, n'hésitant pas la plupart du temps à imposer des loyers excessifs face auxquels ces locataires ne sont pas en mesure de se plaindre. Ces familles vivent parfois très nombreuses dans des locaux qui n'excèdent pas les 15m<sup>2</sup>.

<sup>76</sup> Giovanni M, père de famille précaire, a apporté sur une large part de l'enquête de précieux témoignages d'habitant des Quartiers Espagnols vivant dans cette position économique et sociale qui constitue ce statut « populaire ».

<sup>77</sup> En le plaçant entre guillemets, il s'agit de prendre le terme dans un sens commun et de ne pas le faire rentrer dans un débat théorique que l'échelle de cette étude ne permettrait pas d'embrasser convenablement. Il s'agit ici de le prendre au sens de « groupe » partageant des valeurs, des référents et une même situation socioéconomique, sans pour autant évoquer des appartenances ethniques. Dans la littérature anthropologique, le terme « culture populaire » est le plus souvent placé dans une opposition avec une « culture bourgeoise » ou une « culture savante », ce qui n'est pas sans placer d'emblée une hiérarchisation qui n'est pas toujours avouée, ce dont, comme le rappelle Passeron, il convient de se méfier, car elle induit une tendance à voir dans l'une ou l'autre des ces « cultures » des « réalités univoques (Passeron, 1985) qui ne sont pas aussi homogènes que l'analyse sociologique voudrait bien le voir ».

répondant à des difficultés d'ajustement social » (Raulin, 2007 : 208) . Si l'on s'en tient à une définition que donne Michel Leiris de la culture comme « un ensemble complexe, matériel et immatériel, qui pèse, implicitement ou explicitement, sur le comportement des membres d'un groupe » (Leiris 1969 : 39), il est clair que le sentiment d'appartenance à son quartier se confond avec celui d'une appartenance à un groupe social, celui avec qui il interagit jour après jour avec intercompréhension et, surtout, sans devoir répondre en permanence de sa position socioéconomique.

Mais on peut se demander si parler d'emblée de « culture populaire » serait, dans ce contexte, véritablement nécessaire, puisqu'il s'agit surtout, pour un habitant des Quartiers Espagnols comme Giovanni, de se sentir inclus dans sa communauté : celle du quartier, celle qui en partage les joies et les difficultés, mais aussi celle de Naples dans son ensemble, d'être considéré comme un concitoyen à part entière. Un tel sentiment d'appartenance représente davantage pour lui l'existence d'un groupe uni par un même ensemble de valeurs et de repères, de savoir-faire et de savoir-être en société, mais aussi d'épreuves faces à la vie quotidienne, et qui n'a pas forcément à fléchir devant les regards dévalorisants auxquels il se sent soumis. Si « culture populaire » il y a, il faudrait alors rejoindre la conception sociale et politique de la culture que propose Denis-Constant Martin lorsqu'il affirme que « si la culture est ce qui autorise la communication et la transmission dans le temps et l'espace, elle n'est ni immuable ni close sur elle-même. Elle unit » (Martin, 2000).

On comprend dès lors que, si être habitant d'un quartier populaire impose d'emblée d'accuser un statut populaire dans les discours de stigmatisation, il s'agit pour les acteurs eux-mêmes de construire un sentiment d'appartenance fondé sur la co-vivance d'une même position sociale et économique et sur l'acceptation d'un ensemble de valeurs partagées par lesquels ils peuvent se reconnaître. Il ne s'agit nullement d'un statut puisque l'enjeu, pour beaucoup d'habitants de quartiers dits populaires, est aussi d'en sortir et d'évoluer vers d'autres horizons sociaux. C'est ce que l'on constate par exemple dans les sacrifices financiers que certains parents n'hésitent pas à s'imposer pour que leurs enfants puissent poursuivre des études supérieures, ou encore dans la volonté de ne pas parler napolitain à la maison pour que les enfants n'aient pas à porter

toute leur vie le fardeau de leurs origines<sup>78</sup>. Être d'appartenance populaire ne peut donc se définir dans l'absolu puisqu'il s'agit d'un dialogue constant entre des groupes qui requestionnent sans cesse leurs interactions. Ce dialogue évolue et se diversifie dans le temps et l'espace, et redessine en permanence les frontières.

Comme le remarque Jean-Claude Passeron, on est souvent mis en face, dans ce débat, de la problématique d'une confrontation entre une « culture dominée » et une « culture dominante »<sup>79</sup>, et c'est sous ce jour que se jouent, dans les représentations socioéconomiques, les processus de stigmatisations tendant à dévaloriser un groupe par rapport à un autre. Comme dans bien d'autres contextes, cela se joue sur des plans différents, tous compris – de façon plus ou moins abusive - comme un ensemble unitaire qui devient alors considéré comme une « culture ». On parlera alors autant de situation économique, de statut social, de mode de relation sociale, de civilité ou de degré d'éducation, mais aussi de cadre de vie, du fait qu'habiter dans un quartier qualifié de « populaire » place d'emblée l'habitant dans le même statut. Dans ce contexte, on a clairement à faire avec des idéologies qui induisent une construction de l'objet, qu'il soit quartier ou groupe social (Passeron, 1985).

L'une de ces idéologies détermine une relation entre habitat et habitants en tant qu'ils semblent former un couple interdépendant enraciné dans les mêmes stigmates : ils sont laissés pour compte, souffrent d'une même précarité, se déstructurent peu à peu et sont par voie de conséquence peu sûrs. Mais ils représentent aussi tous deux la marque d'une histoire persistante chez tous. Comme on l'a vu, l'image d'une Naples peuleuse et encanaillée - foisonnante de misère et de débrouillardise, délabrée et pestilentielle, et, comme l'a dépeint Anna Maria Ortese, voyant les traces d'une histoire glorieuse errer de manière fantomatique<sup>80</sup> - est largement diffusée à de nombreux

---

<sup>78</sup> Ce phénomène de reniement linguistique, et par extension de renie culturel, se retrouve surtout chez des catégories socioculturelles moyennes. Ce sont des personnes qui souvent n'habitent déjà plus dans les quartiers proprement « populaires » (Sanità, Quartiers Espagnols...) et qui ont déjà entamé leur « reconversion » sociale. Ces jeunes, qui dans leur enfance ont été ainsi privés de racines linguistiques, se sentent dépossédés et impliqués de fait dans une normalité qui leur apparaît comme une absence d'appartenance les plaçant ainsi dans un anonymat « officiel ». Il n'est alors pas rare que sur le tard, à la majorité, ils réapprennent par imprégnation la langue qui leur manquait, tentant alors de contrer cette tentative des parents de sortir de ce qui est perçu comme le cycle permanent de la « couche populaire ».

<sup>79</sup> Passeron (1985)

<sup>80</sup> « Non, on ne pouvait pas dire *tourmenté*, ni même *désolé*; cette rue, plutôt, demeurerait riante, et cependant terrible, exactement comme l'expression d'intelligence et de bonté que laisse transparaître, parfois, le visage des défunts ». in Ortese, Anna Maria, *Le silence de la raison*, in *La mer ne baigne pas Naples (Il mare non bagna Napoli)*, Gallimard, 1993, p.114.



niveaux de la population.

Pour Giovanni, il s'agit avant tout de distinguer délinquance et précarité. Il se place par là dans une idéologie divergente, voire militante. Face l'image largement entretenue et cultivée par les média italiens et internationaux qui présentent Naples en général et les Quartiers Espagnols en particulier comme un foyer camorriste, une « sous culture »<sup>81</sup> en marge de la société dominante, et un territoire fermé dans un périmètre impénétrable et dangereux, ces contre-discours visent à rééquilibrer la disparité en réhabilitant de l'intérieur toute une part de la population de ces quartiers qui n'ont pas nécessairement à faire avec la criminalité et l'illégalité :

« Non siamo tutti delinquenti o camorristi, siamo anche persone per bene !<sup>82</sup> »

affirme avec force Giovanni. C'est dans ce contexte d'argumentation que, par exemple, il critique avec force le film *Gomorra* (de Matteo Garrone), tiré du célèbre récit de Roberto Saviano (2006) et sorti dans les salles italiennes en mai 2008, dont le propos est de dépeindre crûment les coulisses ordinaires de la Camorra dans le quartier périphérique de Scampia. Ses reproches tiennent au fait que les habitants des quartiers populaires napolitains comme Giovanni se sentent impliqués par défaut dans un plaidoyer accusant la criminalité populaire napolitaine, et il lui semble naturel de prendre parti contre ce qui lui paraît être un préjudice. Autrefois inculpé pour agissements illégaux et aujourd'hui repent, Giovanni mène sa petite affaire familiale de la manière la plus honnête possible, et se place en faveur de la réhabilitation d'une « classe populaire », appuyant au contraire sur une image d'honnêteté, de bonne volonté et de

---

<sup>81</sup> Par « sous culture », il est entendu à la fois un groupe social et un ensemble de traits caractéristiques perçus par un autre groupe comme dévalorisant. Il ne s'agit pas à proprement parler de ce que le sociologue de l'université de Chicago Albert Cohen (1955) a pu nommé plus spécifiquement « subculture », terme qu'il a développé dans le cadre de travaux sur la jeunesse américaine et ses stratégies de déviance et de « transformations des cadres de référence de la culture établie, tant dans la forme que dans le fond » (Raulin, 2007 : 150). L'auteur parlait alors d'une « subculture de la délinquance ». Il s'agit plutôt ici de parler de la manière dont l'ensemble des habitants des quartiers populaires, perçus comme un groupe social uniforme, est dévalorisé par les habitants de quartiers plus bourgeois. Il ne s'agit pas ici de subculture au sens de Cohen en ce que, d'une part, il n'est pas question de désigner une sous-catégorie culturelle à l'intérieur des grandes catégories, et d'autre part, il ne se produit pas, de la part des acteurs concernés, de stratégies spécifiques de démarcation par des « solutions culturelles » intentionnelles comme par exemple un mode vestimentaire, un style corporel ou linguistique, comme c'est le cas dans ce que l'on nomme communément la « culture des banlieues ».

<sup>82</sup> It. « Nous ne sommes pas tous des délinquants ou des camorristes, nous sommes aussi des gens honnêtes ! »

ténacité face aux difficultés dues à une marginalité qui leur est imposée malgré eux :

« ... *Posteggiatore*<sup>83</sup> n'est pas forcément un mauvais métier ! Je rends service à un gentilhomme en l'aidant à se garer et en lui proposant de garder un œil sur sa voiture, il est normal qu'il me rétribue pour ce service... »

explique Giovanni en justifiant le fait que certains sont bien obligés de créer leur emploi dans une société qui ne leur en offre pas. C'est le cas de P., son fils, dont une des contribution au revenu du foyer est de s'adonner à une activité qu'il présente comme un des petits métiers de fortune auxquels peuvent prétendre les napolitains les plus démunis. Il s'agit de la collecte de la ferraille. Habituellement propre aux communautés gitanes (en it. les « zingari »), la récupération d'objets métalliques dans les amoncellements d'ordures, revendus ensuite, était une source minime de rentrée d'argent. C'est à cette fin que s'entasse, devant leur « basso », une quantité de ferraille en tout genre – carcasse de scooter, gazinière, tôles, sommier... - disposée entre la petite chapelle dédiée à la Madonna dell'Arco et une voiture stationnée (fig. 1.8). Mais si cela a été mentionné ci-dessus au passé, c'est que, selon le témoignage de P., les règles ont changé, puisque ce type de ramassage est aujourd'hui géré par la ville, et l'on comprend en quoi cette mesure apparaît à leur yeux comme un moyen de plus qui leur est ôté de pouvoir « se débrouiller » (it. « arrangiarsi »).

---

<sup>83</sup> les *posteggiatori* sont ces fameux personnages qui forcent plus ou moins la main à donner la pièce en échange d'une aide au stationnement et de la surveillance du véhicule.



Fig. 1.8 – Collecte de ferraille devant le « basso » de Giovanni

Le terme même de « basso » sonne de manière péjorative aux oreilles de Giovanni, tout au moins il en transpose la valeur dépréciative supposée chez ces « autres » de la bourgeoisie. L'idée même d'infériorité est, selon lui, contenue dans le mot, « vivre dans un basso » reviendrait alors à « vivre en bas ». Il préfère alors parler de « rez-de-chaussée » :

« ... Che cos'è un basso ? È un pianoterra ! Noi non viviamo in un basso, abitiamo un pianoterra ! »<sup>84</sup>

Précarité et marginalité semblent ainsi définir le caractère populaire de tout un pan de la population napolitaine. Alors qu'elle est considérée comme une minorité socioéconomique, elle demeure sommes toutes, à Naples, quantitativement majoritaire. De façon générale, cette stigmatisation tend à définir ce groupe comme étant « populaire » en le plaçant d'emblée dans une marginalité. « Il n'y a pas d'autre ville, sauf peut-être Palerme, dans laquelle la marginalité soit aussi visible qu'à Naples. En pratique, elle cohabite, de façon ostentatoire et à visage découvert, avec les activités économiques et productives, avec les relations sociales, avec l'existence quotidienne de

---

<sup>84</sup> it. « qu'est-ce que c'est un « basso » ? c'est un rez-de-chaussée ! Nous, on ne vit pas dans un « basso », nous habitons au rez-de-chaussée ! ».

tous les citoyens qui produisent et travaillent<sup>85</sup> », note le sociologue Amato Lamberti (2006 : 23). Même si ici Lamberti parle de la marginalité des « lazzaroni », celle des activités économiques en marge des législations, la marginalité sociale est tout autant ostentatoire et crûment vécue par ceux qui la représentent. Mais dans l'ensemble, marginalité sociale et économique sont à replacer dans le cadre d'une Naples qui, comme on l'a mentionné plus haut, conserve de fortes inégalités marquées historiquement. Pour mémoire, il suffit de se rappeler que le premier étage des immeubles anciens est toujours appelé « il piano nobile » (it. « l'étage noble »). Même si aujourd'hui cette distinction est devenue obsolète, une distinction sociale encore très nette saute tout de même aux yeux lorsque l'on déambule dans les rues des quartiers populaires, puisque les « bassi » sont toujours occupés par une population bien plus précaire que celle qui habite les étages supérieurs.

Cette marginalité comprend implicitement un ensemble de déviances qui se présentent « comme un écart aux normes ou aux valeurs de la société ou du groupe d'appartenance » (Rogel, 1997). Sans pour autant aborder une analyse sociologique plus profonde de cette marginalité, on peut tout de même observer qu'elle se construit doublement, à la fois de la part des auteurs de la stigmatisation et des membres du groupe stigmatisé. En effet, si d'un côté la diabolisation s'opère par l'absence de ce qui fait la valeur d'une certaine société (confort économique, « niveau d'éducation », appartenance à une « classe moyenne »...), il existe de l'autre une relative adhérence à la non-appartenance à cette conformité, puisque au travers des discours peut apparaître, parfois en filigrane et parfois clairement revendiquée, une certaine fierté d'appartenir au groupe de cette marginalité populaire :

« Noi, sappiamo arrangiarci »<sup>86</sup>

ou encore

« Che voi fare ? A Napoli non c'è lavoro, quindi dobbiamo trovare soluzioni , dobbiamo arrangiarci »<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Traduction de l'italien par l'auteur.

<sup>86</sup> it. « Nous on sait se débrouiller » (Ciro, mai 2005)

<sup>87</sup> it. « Qu'est-ce que tu veux faire ? Il n'y a pas de travail à Naples, alors on doit trouver des solutions, il faut se débrouiller » (Luca, février 2006)

Par ce mélange de débrouillardise et d'accommodation, il faut entendre différents niveaux de stratégies pragmatiques, allant de la boutique clandestine mise en place à l'intérieur même des habitations aux différents activités illégales liées plus ou moins au « sistema », au système camorriste. Le fait que cette marginalité - même si elle s'inscrit clairement dans un contexte d'indifférence des institutions face au sort des quartiers pauvres – puisse au final constituer un système socioéconomique parallèle, repose sur une situation qui échappe bel et bien au contrôle de l'Etat : l'absence des forces de l'ordre et de toute autre forme de contrôle social, judiciaire ou fiscal, pousse d'ailleurs beaucoup de napolitains (la plupart d'ailleurs n'habitant pas les quartiers populaires) à s'en plaindre et à y trouver la source des maux qui touchent leur ville.

Sur le plan du sentiment d'appartenance au quartier, cela n'est pas sans favoriser un certain orgueil de la part de la jeune population qui, comme on l'a dit, s'estime souvent « fière » d'appartenir à un quartier populaire. Cette fierté est évidemment ambivalente puisqu'elle se teinte d'une critique par défaut d'un système social qui les exclut. Il ne s'agit pas d'être fier d'être pauvre ou précaire, mais d'appartenir à une communauté qui lutte à sa manière contre la précarité.

Cette absence (relative disons-le) de contrôle social et judiciaire participe en grande partie à ce qu'un quartier en devienne « populaire ». En effet, c'est peut-être là un des traits pertinents des sociétés d'interconnaissance au sein desquelles le contrôle social est avant tout assuré par des structures sociales internes comme la famille, les réseaux amicaux (relations privilégiées) et, dans le cas des quartiers populaires de Naples, par un certain niveau de l'action camorriste<sup>88</sup>. Partant de là, on peut dire qu'un des aspects du quartier populaire est de ne pas s'inscrire dans ce que les urbanistes appellent un « dispositif programmé<sup>89</sup> ». Dans un quartier populaire comme les Quartiers Espagnols, nous sommes en effet loin de ce cas de figure. Loin de demeurer chaotique, les Quartiers Espagnols sont un espace au contrôle social assuré et dont la circulation des biens et des personnes est également parfaitement contrôlée. Pour

---

<sup>88</sup> selon certaines sources orales, certains clans intégrés dans le système camorriste auraient clairement donné la consigne de réguler les actes de petite délinquance dans leur quartier afin, toujours aux dires de ces témoignages, de se concentrer sur des activités de plus grandes importances, comme par exemple le trafic de la drogue. Ce rôle de contrôle social est d'ailleurs une des fonctions qui ont pu traditionnellement être attribuées à la Camorra.

<sup>89</sup> Il est entendu par là une infrastructure urbanistique tendant à induire et anticiper les mouvements, les déplacements mais également les agissements des usagers de tels espaces préalablement pensés et élaborés à une fin déterminée et orientés vers un type de population. L'exemple le plus explicite étant le centre commercial.

exemple personnel, cette anecdote durant laquelle je m'adonnais à des photographies de graffitis dans la Via Santa Maria Ognibene (Quartiers Espagnols), lorsqu'une femme d'une cinquantaine d'années, dont le statut social et économique dans cette rue est indiscutable<sup>90</sup>, est venue à ma rencontre me questionner sur la nature et la finalité de ces photographies. Un certain nombre d'interdits - plus ou moins liés à un protectionnisme constant envers les media et les institutions gouvernementales, c'est-à-dire envers le « monde extérieur » - et de règles sociales régissent en effet la vie du quartier sans que cela soit opéré par une institution officielle. La vie du quartier, et tout ce qu'elle comprend comme conduites sociales et comme activités quotidiennes, est avant tout régulée par un usage, celui qui est fait du quartier par les habitants eux-mêmes. Les hiérarchies et les statuts sociaux se déterminent au sein même de la communauté, si bien que les abus et les excès sont gérés selon des règles et des arrangements locaux, qui ne sont pas pour autant sans être déterminés par des enjeux de pouvoir internes au quartier.

## **Conclusion**

Comme on le verra tout au long de cette étude, le fait même d'être inscrit dans le quartier induit - ou incite à privilégier - des conduites sociales favorisant l'existence d'une interconnaissance et tendent vers une appropriation des lieux. Cette situation conduit à entretenir des liens sociaux facilités par les relations de voisinage mais réglés aussi par des stratégies d'évitements régulées ; en somme, un environnement socio-urbain privilégiant la circulation des personnes, les interactions sociales et une vitalité des activités extérieures (c'est-à-dire se déroulant dans la rue). Ainsi, au-delà des frontières socioéconomiques, c'est finalement – et concrètement – sur le plan des relations sociales et de l'usage qui est fait de l'espace public que pourrait se définir, à

---

<sup>90</sup> Cette femme forme avec deux consœurs un trio occupant dans la rue une place économique particulière, et par extension possède un certain pouvoir. Deux d'entre elles tiennent une boutique que l'on dira « de dépannage » dans laquelle on peut se procurer des produits de première nécessité, et tous les samedi soir, elles ouvrent un petit local dans lequel elles confectionnent la fameuse « pizza frita » (la pizza frite, sorte de « calzone » plongé dans l'huile bouillante). Par ailleurs, la femme en question loue des locaux pour le garage des scooters « Vespa ». Ces fonctions économiques ne sont alors pas sans leur assurer un statut social important au sein de cette rue, comme un droit de regard et de contrôle sur les faits et gestes des riverains comme des personnes de passage.

Naples, un espace populaire. Et, pour en revenir en particulier au sujet qui nous occupe ici, l'ensemble des conduites – ou attitudes – sonores s'inscrivent socialement et physiquement dans ce contexte, car, en en constituant des environnements sonores, elles participent de la caractérisation de l'environnement socio-urbain du quartier populaire. C'est ce que les chapitres suivants se proposent de rendre compte, en s'attardant sur une description plus approfondie des manières de faire et d'occuper cet espace de vie que sont les Quartieri Spagnoli, d'abord du point de vue de l'habiter, ensuite spécifiquement de celui des conduites sonores.

## **CHAPTIRE 2**

### **HABITER LE QUARTIER**

**Les espaces territoriaux et la vie sociale du quartier**



## Introduction

Aborder la question des environnements sonores suppose de ne pas isoler le sonore des autres dimensions qui constituent l'habiter. En effet, pour comprendre en quoi la dimension sonore prend part aux processus d'appropriation des espaces urbains et permet en ce sens de construire des territoires, il convient d'observer ce qui se passe à côté des sons et de leurs usages. Car, en effet, on verra que les sons ne sont pas seulement écoutés ou produits, ils font l'objet d'un usage qui prend son sens dans les pratiques sociales. L'observation ethnographique montre bien que le sonore fait partie du paradigme de l'être ensemble du quartier, qu'il est impliqué dans les mises au regard de soi, les relations sociales, les rapports de force ou de partage entre habitants... C'est donc avec l'idée que le sonore marque un rapport à l'espace de vie que l'on est amené à observer les différentes formes d'usage, les « manière de faire », pour reprendre l'expression de M. De Certeau (1980), de l'espace urbain un espace d'habitation.

Comme on l'a vu jusqu'à présent, outre le niveau socioéconomique et la situation socioprofessionnelle de ses habitants<sup>91</sup>, ce qui, à Naples, peut définir un quartier populaire s'apprécie pour une grande part en termes d'appartenance sociale, de territorialité, et d'interconnaissance. Mais laissons pour un temps cette réflexion sur ce qui fait des Quartiers Espagnols un quartier populaire, nous y reviendrons plus loin en la confrontant avec le rôle que remplit l'environnement sonore dans cette problématique.

Cette notion de territorialité, nombre d'études urbaines l'ont montré, est centrale car elle permet de rendre compte à la fois de la répartition des groupes sociaux dans le paysage de la ville et de la « façon dont s'effectue l'appropriation par les groupes sociaux des environnements urbains spécifiques qui composent une ville » (Raulin, 2007 :105). La territorialité est ce qui fait qu'un espace, urbain ou non, se définit en premier lieu par la façon dont ses habitants le font exister en se l'appropriant. En ce sens, on rejoint la définition minimaliste qu'en donne Françoise Moncomble : "Entendons par territorialité l'espace organisé par un groupe"<sup>92</sup> .

Il est clair que cette territorialité n'est pas exclusive aux quartiers populaires. Certains quartiers chics, à Naples ou ailleurs, peuvent se montrer autant, voire plus

---

<sup>91</sup> Se limiter à ce niveau d'analyse risquerait l'écueil limitatif d'une analyse qui se fait par nivellement social et économique plutôt que reposant sur des traits sociaux.

<sup>92</sup> Moncomble (2007 : 103)

exclusifs encore. Dans l'ensemble, elle marque une distanciation par rapport aux autres quartiers d'un point de vue géographique et social. Dans les faits, la territorialisation se manifeste différemment selon le type de quartiers. Là où, dans les quartiers résidentiels, la propriété s'exprime, par exemple, au moyen de lourds portails, de la présence de gardiens, d'alarmes ou, plus communément, par une distinction nette entre les habitations, elle semble absente en apparence dans un quartier populaire comme les Quartiers Espagnols. Les espaces y semblent partagés, l'espace public semble relever d'un usage collectif, les habitations apparaissant ouvertes et perméables, si bien que la classique distinction entre espaces publics et privés en paraîtrait obsolète.

Elle est pourtant bien présente, mais ne s'exprime pas forcément à la façon explicite et ostentatoire d'un portail en fer forgé. Même si les frontières physiques entre l'espace privatif et l'espace collectif peuvent parfois être explicitement données au regard, elles ne semblent pas, comme on va le voir, aussi nettes que dans des quartiers résidentiels. La territorialité, collective ou familiale, se manifeste à plusieurs niveaux internes qui peuvent brouiller les pistes pour qui n'en possède pas les clés. Elle se réalise sur le plan des relations sociales, des relations avec l'espace habitatif et avec l'espace sonore. Tout un ensemble de stratégies d'appropriation s'offrent à l'observation des attitudes sociales et du mobilier urbain, mobilier qui parfois est à prendre dans le sens domestique du terme. D'un point de vue strictement social, ces stratégies d'appropriation marquent un souci d'appartenance à l'échelle d'un groupe où tout le monde n'est pas admis d'office.

Comme l'ont montré de nombreuses études d'anthropologie urbaine, les relations qu'entretiennent les habitants avec l'espace du quartier informent sur la manière dont ce dernier peut justement devenir leur espace, c'est-à-dire un espace habité, et peut ainsi également informer sur les relations sociales qui s'y jouent. Investi par l'habiter humain, le quartier se révèle sous un aspect essentiel : sa dimension dynamique. Un quartier populaire comme les Quartiers Espagnols est un espace acté, pratiqué, utilisé au jour le jour par ses habitants qui détournent, renversent, fructifient, cultivent ce qu'offre l'environnement urbain. C'est par cette dynamique du quotidien qu'il devient un espace territorial (Eleb, Depaule, 2005)<sup>93</sup>, dont tout un ensemble de stratégies et de modes

---

<sup>93</sup> L'expression est inspirée du travail de Monique Eleb et Jean-Charles Depaule réalisé sur les cafés parisiens. Les auteurs présentent les cafés comme des « pièces territoriales ». Nous rejoignons la définition qu'ils apportent de « territoire » : « par territoire, on entendra ici, dans une définition minimale,

d'habiter permettent l'appropriation. Comme l'a démontré Pierre Mayol (1994), cette appropriation est un facteur essentiel et nécessaire à faire de la ville un espace de vie. Par cette territorialité et la « diversité citadine » (Haeringer, 1995) qui la composent, le quartier se dévoile comme un espace qui apparaît pluriel.

Cette pluralité des espaces s'exprime à travers des dimensions multiples. On peut en premier lieu concevoir un espace temporel s'exprimant sur au moins deux plans, l'un générationnel et l'autre quotidien. L'espace est aussi celui, physique, des territoires occupés et des stratégies d'appropriation (la chaussée, le foyer, le balcon, la terrasse...). Il est ensuite symbolique, défini comme plus ou moins intime ou collectif selon les modes d'appropriation, les gestes d'entretien, les marquages territoriaux. Espace d'implication et d'investissement du corps, mettant en œuvre un ensemble de perceptions, on verra que le quartier est également un espace sensible. Enfin, et à la suite de cela, en observant un certain nombre de gestes, de postures et d'attitudes, étroitement liés aux dimensions précédentes, le quartier apparaît comme un espace sonore, ou plutôt « mis en sonorité », acté et vécu par la dimension sonore et par les attitudes d'écoute, et dans lequel les conduites vocales occupent une place centrale.

## **2.1- La pluralité des espaces**

Être du quartier, c'est avant tout en être un habitant. Cette notion d' « habitant » est centrale dans notre analyse, car elle concentre tout ce qui fait qu'un quartier, un bourg ou une ville ne peuvent se réduire à une somme de logements et d'êtres humains dont on pourrait rendre compte seulement de façon quantitative et topographique. Il s'agit au contraire d'observer la vie dans le quartier en considérant le quartier comme un environnement, un milieu occupé, habité par ses habitants.

Mais discutons un instant cette notion de milieu, en observant en quoi le quartier la dépasse pour aller vers celle d'habitat. Selon le Littré, un milieu se définit comme

---

une portion d'espace sur laquelle est exercé un pouvoir symbolique et pratique : nommer, acheter, vendre, prendre place, s'approprier l'espace dans tous les sens du terme » (2005 : 17).

« L'espace matériel dans lequel un corps est placé ». Partant de là, on peut très bien affirmer qu'un quartier peut être un milieu s'il est considéré comme un espace physiquement délimité, qu'il présente une homogénéité urbanistique et qu'un certain nombre d'éléments constitutifs y sont contenus. Les études urbaines parlent à ce titre de « milieu urbain » et les sociologues de « milieu social ». Mais si le quartier, et encore moins les Quartiers Espagnols, ne peuvent en aucun cas constituer à proprement parler un milieu clos et imperméable, les traits caractéristiques qui le définissent et qui l'opposent aux quartiers limitrophes peuvent faire que, dans une certaine mesure, il relève du milieu, et notamment d'un « milieu social ». Retenons au moins de cette définition la délimitation d'un espace dans lequel il convient de préciser le contenu. En avançant d'un pas, on peut établir que ce cadre matériel devient un habitat du moment où des êtres occupent cet espace et en font un cadre de vie<sup>94</sup>. De ce point de vue, habiter un espace signifie alors définir des limites – et en faire du même coup un territoire – et confirmer cette appropriation par un certain nombre de gestes, de postures et de stratégies. On le voit donc, la dimension sociale de l'espace urbain permet d'échapper à une conception du quartier qui le réduirait à un espace quantitatif et topographique, homogène et contenant un certain nombre d'individus. À l'inverse, habiter le quartier, c'est passer continuellement d'un espace à un autre, changer d'univers social et se redéfinir constamment en réponse à ces changements de contexte. Les relations sociales ne sont pas exactement les mêmes avec ses proches à la maison ou dans la rue, encore moins avec ses camarades. De même, la manière d'investir l'espace, d'y évoluer, de le parcourir ou de l'utiliser, n'est pas identique s'il s'agit du foyer ou de la place. Il y a une reformulation permanente des rapports à l'autre et des rapports à l'espace, et cela traduit la variété des modes d'habiter les différents espaces qui composent le quartier.

Selon Pierre Mayol, le quartier se définit par l'appropriation qu'en font les habitants, et « cette appropriation implique des actions qui recomposent l'espace proposé par l'environnement à la mesure de l'investissement des sujets, et qui sont les pièces maîtresses d'une pratique culturelle spontanée: sans elles, la vie dans la ville est une vie impossible" (Mayol, 1994). Espace partagé, le quartier représente ainsi non plus

---

<sup>94</sup> Expression préférée à « milieu de vie », qui risquerait une confusion avec une acception du terme « milieu » tel que défini par l'écologie biologique (cf. Jean-Marc Drouin, L'écologie et son histoire, Flammarion, 1993).

un espace homogène mais une pluralité d'espaces, correspondant à autant de « manières de faire » (de Certeau, 1980), d'utiliser et de s'approprier ce que la ville donne à habiter. C'est bien cette dimension dynamique qui fait de l'habitant un individu actif et fait de la ville un espace de vie. C'est ce que l'on appelle « l'habiter ». Habiter le quartier se définit ainsi comme un ensemble d'actions, au sens où faire d'un morceau de ville un habitat se construit chaque jour.

Mais cette pluralité des espaces, inhérente à ce que Philippe Haeringer (1993) nomme la « diversité citadine », n'est pas seulement un travail opéré par des individus. Le quartier est avant tout un espace social et partagé, habité par un groupe, celui des habitants qui se sentent y appartenir, des familles qui en ont fait leur demeure, mais aussi par des groupes, ceux dont le point commun est de partager l'espace du quartier. Comme le précise Véronique Stein (2003) dans son étude sur l'espace public et la requalification du centre-ville, « si l'espace (...) se construit en fonction de chacun, de ses expériences concrètes et abstraites, il est aussi dépendant des idéologies et valeurs propres aux groupes ». Cette pluralité des espaces est d'abord celle d'un espace collectif - la rue principalement - balançant entre un espace des autres et un espace propre, un espace constamment remis en cause et changeant de fonction, de population et d'usage.

## 2.2- Le quartier : un espace temporel et quotidien d'activités et de rencontres

Définis comme un « rion' » (nap., comparable au terme « cité » dans l'univers des banlieues), les Quartieri Spagnoli sont vécus comme un monde socialement clos, ou en tout cas propre aux groupes familiaux qui se définissent comme ses habitants. Comme on l'a vu plus haut, lieu de naissance, espace de la vie quotidienne, univers social autosuffisant, le « rion' » pourrait exister en parfaite autonomie si une grande partie des activités professionnelles n'amenait pas certains membres de familles pouvant exercer une activité professionnelle à se déplacer au-dehors pendant une partie de la journée. Mais les Quartiers Espagnols, s'ils renferment un des taux de chômage les plus élevés de Naples, sont loin de correspondre à une cité-dortoir. Structurellement intégrés au centre de la ville, outre la vie sociale intense qui anime ses rues nuit et jour, les Quartiers Espagnols abritent une multitude de petits commerces et de bars implantés sur toute sa surface, et de nombreuses petites activités professionnelles y sont installées<sup>95</sup>.

En tant qu'espace de vie, les rues du quartier sont le lieu privilégié d'une vie sociale qui se joue principalement en extérieur. Elle est rythmée au quotidien par une structure temporelle qui règle au jour le jour l'ensemble des activités. Mais cette dimension temporelle du quartier ne s'apprécie pas seulement sur le plan du quotidien. À bien plus large échelle, le quartier est d'abord un espace générationnel. Pour une grande majorité des habitants des Quartiers Espagnols, les familles sont implantées depuis plusieurs générations. Souvent, il y a héritage d'un appartement de famille qui se transmet souvent par filiation patrilinéaire, et dans lequel de 2 à 3 générations cohabitent simultanément. Mais beaucoup de familles ont été mobiles à l'intérieur du quartier. C'est le cas de la famille de Giovanni, qui a déménagé trois fois avant d'occuper son logement actuel. Son père est né dans le quartier, et les parents de sa femme également. C'est d'ailleurs en face du minuscule local dans lequel vivait la

---

<sup>95</sup> Les Quartiers Espagnols ont longtemps été un lieu important de la contrefaçon, notamment en matière de maroquinerie et de textile. Ces petits ateliers clandestins existent encore mais de façon bien moindre qu'auparavant, pour des raisons aussi diverses que l'accroissement des contrôles ou la concurrence du marché chinois. Aujourd'hui, on y trouve divers corps de métiers artisanaux, allant du garagiste au menuisier, des services (cafés internet, téléphonie internationale...), des restaurants (dans les rues avoisinant la via Toledo et la via Chiaia), et tous types de commerçants. Les Quartiers Espagnols comptent même deux théâtres.

famille de la femme de Giovanni, qui leur appartient encore aujourd'hui, qu'ils habitent à présent. La première chose légitimant d'être un habitant du quartier est peut-être en effet d'y être né d'une famille qui en est elle-même originaire. C'est un aspect essentiel qui n'entre pas seulement dans l'intensité du sentiment d'appartenance, mais aussi en grande partie dans le statut même d'habitant.

Le quotidien est constitué d'un ensemble d'activités qui se partagent principalement entre les activités économiques et les activités sociales. Mais toutes deux sont étroitement imbriquées dans une même dynamique de la rencontre, du croisement, de la circulation et des interactions. Que le simple geste de faire ses courses soit un moyen de s'adonner à un commerce pris dans son sens large est loin d'être une exception napolitaine : il est bien connu que la ménagère se rendant tous les matins chez l'épicier ne cherche pas uniquement à remplir son panier mais qu'elle y trouve également l'occasion d'échanger quelques mots, de venir aux nouvelles du commerçant, de sa voisine, de la rue ou du quartier tout entier. Faire commerce c'est aussi faire palabre et s'intégrer au monde - ce que l'on verra plus loin au sujet des marchés.

Cette même jubilation de la palabre se réalise bien au-delà des activités commerçantes, et c'est là un rôle social central que prennent les femmes qui, dans le temps des activités professionnelles de leur mari durant le jour, rythment leur quotidien, en les associant, entre tâches ménagères et interactions sociales. Les motivations ne sont donc guère nombreuses de sortir du quartier, puisque l'ensemble des activités féminines trouvent leur siège dans l'enceinte du quartier, voire le plus souvent de la rue ou de la portion de rue. On peut dire qu'une grande partie de la journée, la vie sociale et économique est assurée par un univers féminin : ce sont elles qui s'occupent des commissions, que l'on voit aux fenêtres, au balcon ou devant le seuil de la porte de leur « basso » s'adonner aux tâches ménagères, et ce sont elles aussi que l'on entend – selon les heures de la journée – discuter, converser, interpeller, appeler, rire ou gronder en ces mêmes lieux. Le quartier est, de 9 : 00 à 18 : 00 environ, l'espace social des femmes.

L'espace social du quartier peut ainsi être décrit de manière temporelle. Il convient d'abord de décrire globalement la division chronologique de la journée : ce que l'on nomme « matin » commence vers 10 : 00 et finit au repas - c'est-à-dire que la matinée

peut aller jusqu'à 13 ou 14h- l'après-midi est compris entre le déjeuner et le dîner, c'est-à-dire entre 15 : 00 et 21 : 00, le soir, enfin, peut s'étendre au-delà de minuit puisque ce qui est considéré comme « nuit » correspond au moment où l'on dort. Il n'y a pas de règle stricte à tout cela, cette division de la journée dépend bien évidemment du train de vie des individus et du degrés de contrainte structurelle auxquelles ils doivent se plier (les horaires professionnels par exemple). Cette division vaut donc de manière générale pour les familles et les individus qui ne sont pas soumis à un emploi du temps réglé selon des contraintes spécifiques.

L'après-midi, les rues, surtout les placettes, deviennent l'espace des enfants et des adolescents, puisque le système scolaire italien les astreint d'activité scolaire uniquement le matin. Ainsi, à 8 : 00, les rues sont le double espace des enfants et des mères qui les accompagnent devant la porte des écoles. Et c'est alors entre l'entrée en classe et environ 11 : 00 la tranche horaire de libre activité des femmes, durant laquelle elles ont dû néanmoins assurer la préparation du déjeuner. Mais pour beaucoup d'entre elles, c'est aussi l'occasion d'accomplir l'ensemble des tâches ménagères en toute tranquillité, et du même coup pouvoir les partager en conversation avec ses voisines. En revanche, après être retournées à la sortie des classes pour ramener les enfants à la maison, c'est le moment privilégié du déjeuner. Là encore, ce moment est féminin, puisque les hommes, s'ils exercent une activité professionnelle, y participent rarement. Le déjeuner se déroulant en général aux alentours de 13 : 30 ou 14 : 00, c'est en début d'après-midi que les rues commencent à se peupler de toute la jeunesse du quartier. Mais cela se fait petit à petit. L'après-repas de midi est en effet, avec le petit matin ( c'est-à-dire jusqu'à environ 9 : 00), la tranche horaire la plus calme de la journée. C'est une période de repos où l'on reste chez soit avant de ressortir pour un long moment.

Les ruelles sont des lieux de circulations, surtout piétonnes mais en grande partie motorisée – les enfants, dès 4 ou 5 ans, peuvent déjà utiliser le scooter de la mère ou des grands frères, ou possèdent même leur propre mini-moto – des enfants et des adolescents, qui finissent par se retrouver sur les quelques placettes ou carrefours des principaux axes de circulation jalonnant le quartier. Leurs activités principales sont, pour les plus jeunes, celles des jeux de ballon, mais beaucoup d'entre eux se mêlent aux errances des plus âgés dans les ruelles. Pour ce qui est des jeux de ballon - ou à défaut une canette ou une boîte de conserve, dont le côté davantage bruyant ajoute de l'intérêt



au jeu - dont l'accessoire le plus prisé est le maillot du Napoli (la célèbre équipe de football de Naples), ils sont une des occasions de mixité des genres et des classes d'âge, qui n'excède pas 11-12 ans (**fig. 2.1**). Il n'est pas rare, en effet, que garçon et fille jouent ensemble.

Mais ce qui constitue le noyau principale des activités est de simplement sillonner les rues en chevauchant la « vespa » à 2, 3 voire 4 comparses, dans le but de rencontres attendues avec d'autres groupes de connaissance. Et là encore, c'est la palabre qui est au centre du plaisir. Cela consiste à parcourir les rues, de rencontrer un ami ou une connaissance, tous âges confondus, de saluer, interpeller, ou s'arrêter pour bavarder, demander ce que l'autre est en train de faire... Se promener, flâner, converser au grès des rencontres se dit en italien « stare in giro », c'est-à-dire faire un tour, ce que l'on appellerait « se promener », ou plus familièrement « zoner ».



**Fig. 2.1 – Scène de jeu de ballon dans sur une place des Quartiers Espagnols**



Fig. 2.2 – Une mère et ses deux filles sur le seuil de leur « basso »

La plupart du temps, les plus jeunes filles restent à la maison auprès de leur mère (fig. 2.2). Elles aident aux tâches ménagères ou les accompagnent pour une commission ou un service. C'est seulement lors de l'adolescence que les jeunes filles, comme les garçons, peuvent aller « jouer » dehors, c'est-à-dire s'adonner aux mêmes pérégrinations à travers les rues, les plus impétueuses n'hésitant pas à « désertter » la maison de la mère avant l'âge. Mais s'il s'agit bien de faire « comme les garçons », il ne s'agit pas de s'y mêler vraiment.



**Fig. 2.4 – Jeunes filles discutant à propos d’une mini moto dans les Quartiers Espagnols**

Les filles sortent en groupe l’après-midi, montant à plusieurs sur la « vespa », absence de casque de rigueur, et s’arrêtant de temps à autres pour interpellier un groupe de garçons, ou rendre visite à celles de leurs comparses qui ont des obligations : celles qui doivent rester à la maison pour assister leur mère ou garder les jeunes frères et sœurs, ou celles qui déjà travaillent, souvent dans des salons de coiffure<sup>96</sup>. En fin d’après-midi, vers 17 : 00 – 18 : 00 , la plupart d’entre elles sortent du quartier pour aller flâner le long des innombrables boutiques de la via Toledo qui longent le bas des Quartiers Espagnols. C’est aussi l’occasion et le prétexte pour celles d’entre elles qui sont d’obligation ménagère de pouvoir sortir du foyer, épanouir et diversifier leur vie sociale.

Dans cette tranche horaire, la via Toledo voit alors sa population se diversifier de façon très nette. Quartier de banques et de boutiques de mode, la via Toledo se peuple de la chic gente des employés de banque, auxquels se mêlent les napolitains venus faire du lèche vitrine ou prendre le café, ceux dont c’est le passage obligé pour aller

---

<sup>96</sup> L’exemple n’est pas anodin, puisque d’après ce que rapportent les éducateurs de l’association du « doppio scuola » Quartieri Spagnoli, les ambitions professionnelles des jeunes filles sont souvent celles de travailler dans un salon de coiffure.

prendre le funiculaire pour monter au riche quartier du Vomero, les visiteurs et touristes qui ont suivi les indications de leur guide touristique, et enfin les jeunes filles – parfois accompagnées de leur mère qui peuvent aussi se promener entre amies - et les garçons des Quartiers Espagnols qui font de la rue à cette heure-ci un lieu de rendez-vous. Pour la grande majorité des femmes, filles et garçons des Quartiers Espagnols, la via Toledo représente une des rares occasions de s'adonner à une promenade de pur loisir, mais également de sortir du quartier et de la routine du quotidien. Dans la via Toledo, se trouve aussi la célèbre et somptueuse Galeria Umberto 1<sup>er</sup> , construite à la fin du XIXème siècle. Outre sa valeur architecturale, elle est aussi connue pour se transformer la nuit venue en terrain de foot par les garçons des Quartiers Espagnols, qui, depuis plusieurs générations, n'hésitent pas à s'approprier la vaste surface de ce lieu prestigieux dont les propriétés acoustiques ne sont pas sans encourager l'enthousiasme des cris des jeunes joueurs.

On voit donc qu'à travers l'organisation du quotidien se révèle une forte partition des genres, dans le temps et dans l'espace. Si tous les garçons sont hors les murs de la maison l'après-midi, les filles, elles, ont une organisation temporelle de la journée beaucoup plus réglée et liée à la vie familiale. En fin d'après-midi (18 : 00 – 21 : 00) , les femmes sont moins visibles dans les rues. Elles sont de nouveau retournées à la maison et préparent le dîner. Ce sont alors les hommes et les jeunes hommes qui investissent la rue.



**Fig. 2.5. Giovanni et des voisins bavardant dans la rue**

Vers 19 : 00, la circulation dans le quartier s'est déjà fortement accrue par rapport à l'après-midi, et les rues jusque-là nettement piétonnière deviennent un enchevêtrement de trajectoires de scooters entre lesquels il devient difficile de déambuler sans devoir s'arrêter fréquemment pour les laisser passer. À ce moment, l'espace social et temporel du quartier est alors bel et bien celui des hommes, rentrés du travail. À vrai dire, toute la population est dehors à cette heure-là, à l'exception de la plupart des femmes - les mères de famille responsables, comme on le sait dans les sociétés méridionales italiennes, de la bonne organisation du foyer - puisque les enfants et les adolescents continuent de traîner dans les rues et y retourneront après le dîner jusque tard dans la nuit (vidéo 2.1). Il est en effet fréquent de croiser des groupes d'adolescents, garçons ou jeunes filles, déambuler dans les ruelles à pied ou en scooter jusqu'à 3 : 00 du matin. Pour les hommes et les jeunes hommes, la fin d'après-midi représente le moment fort de leur activité sociale. Ils peuvent à leur tour flâner et converser, et les scooters sont alors chevauchés non plus par les enfants et les femmes mais par les jeunes hommes. On circule à travers les rues et l'on stoppe son scooter au grès des rencontres pour bavarder. Les femmes, pour leur part, trouveront un autre créneau d'activité sociale, entre femmes. Tard dans la soirée après que toutes les tâches ménagères aient été remplies, elles se penchent à la fenêtre, s'assoient sur le balcon ou devant la porte du « basso » pour observer ou bavarder avec voisines et

amies.

Pour les jeunes filles et garçons, on voit bien que l'apprentissage des genres se fait en grande partie au travers de cette organisation du quotidien. À travers cette apparente liberté, qui pourrait apparaître comme du laxisme et de la flânerie, les enfants comprennent quels sont les droits et devoirs de chaque sexe au sein de leur univers social. Les filles apprennent le rôle central qu'elles occuperont au sein du foyer et les garçons, en assumant seuls leurs activités extérieures et en cultivant leur univers social hors les murs du foyer, se forment aux responsabilités futures de chef de famille.

## **2.3 - Les stratégies de l'habiter : focus sur les espaces occupés**

Il existe donc une diversité des lieux de l'habiter, comme on l'a vu de l'organisation temporelle des rues du quartier et des constantes mutations de leur statut et de leur fonction. Jeu d'échelle ou degrés d'occupation de l'espace, être habitant se mesure aussi en termes d'insertion dans le tissu social et dans le dessin de territoires qui respectent ou non le tracé urbain.

### **2.3.1 - Le quartier :**

De la ville au quartier, la distance est vite parcourue. Comme on l'a vu, être napolitain demeure presque en filigrane par rapport au sentiment d'être d'abord un habitant des Quartiers Espagnols. Devant ce prima de l'appartenance, premier espace de l'habiter, donc : le quartier, « je suis un habitant des Quartiers Espagnols ». Le quartier est le territoire qui abrite la communauté à laquelle on appartient. Il comporte une organisation interne, sociale, temporelle, spatiale. Voyons maintenant dans quelle mesure les Quartiers Espagnols constituent un territoire par rapport à son contexte proche : les quartiers avoisinants. Déjà à cette échelle, on observe une délimitation qui s'opère par une adéquation entre le tracé topographique et civil d'une part et les pratiques qui en sont faites d'autre part.

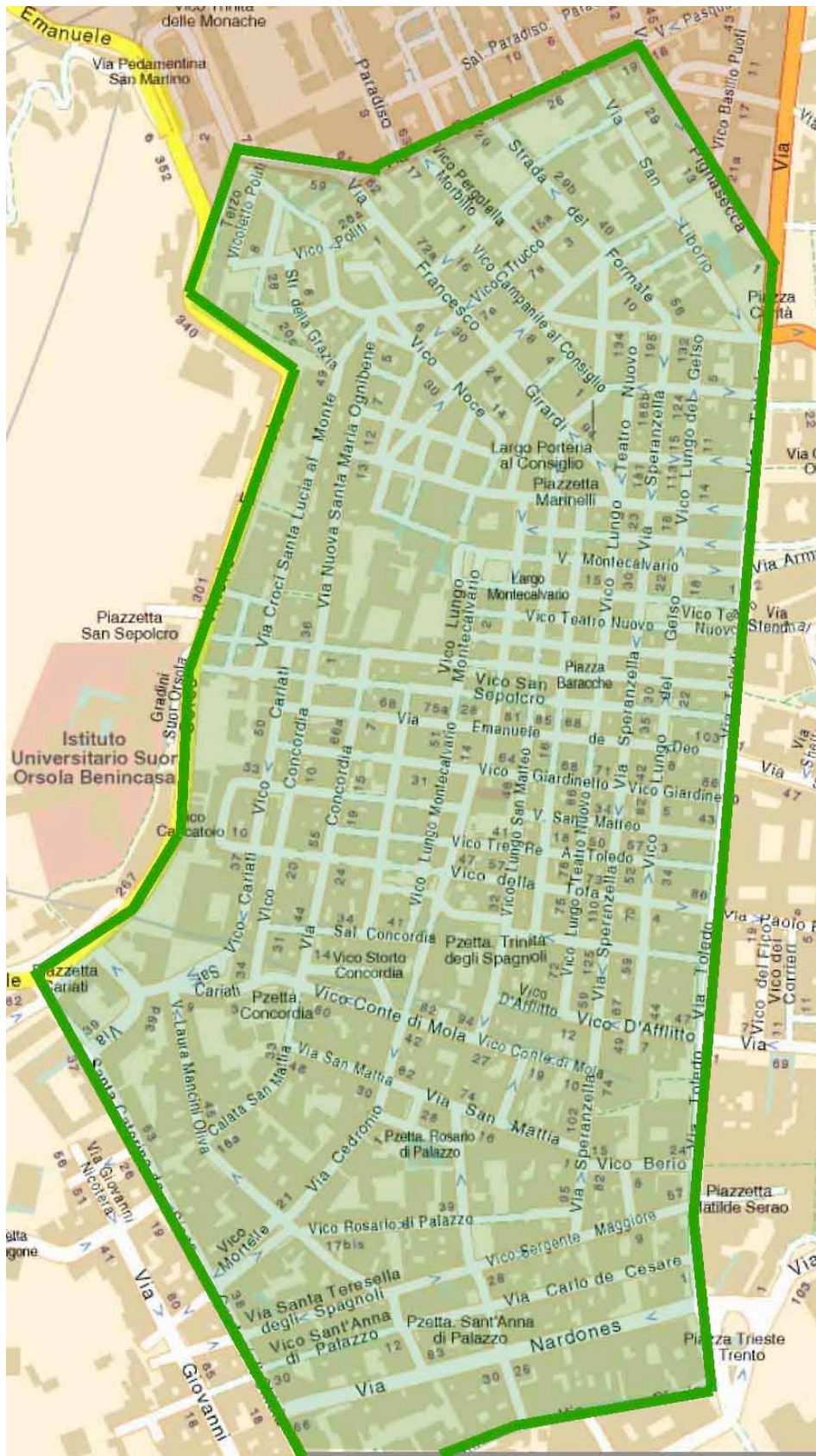


Fig. 2.6. Les Quartiers Espagnols (source modifiée : Googlemap)



Les Quartiers Espagnols marquent des frontières très nettes avec les autres quartiers. À la fois topographique, architecturale et socioéconomique, cette rupture peut s'observer notamment dans les trajectoires de circulation des personnes :

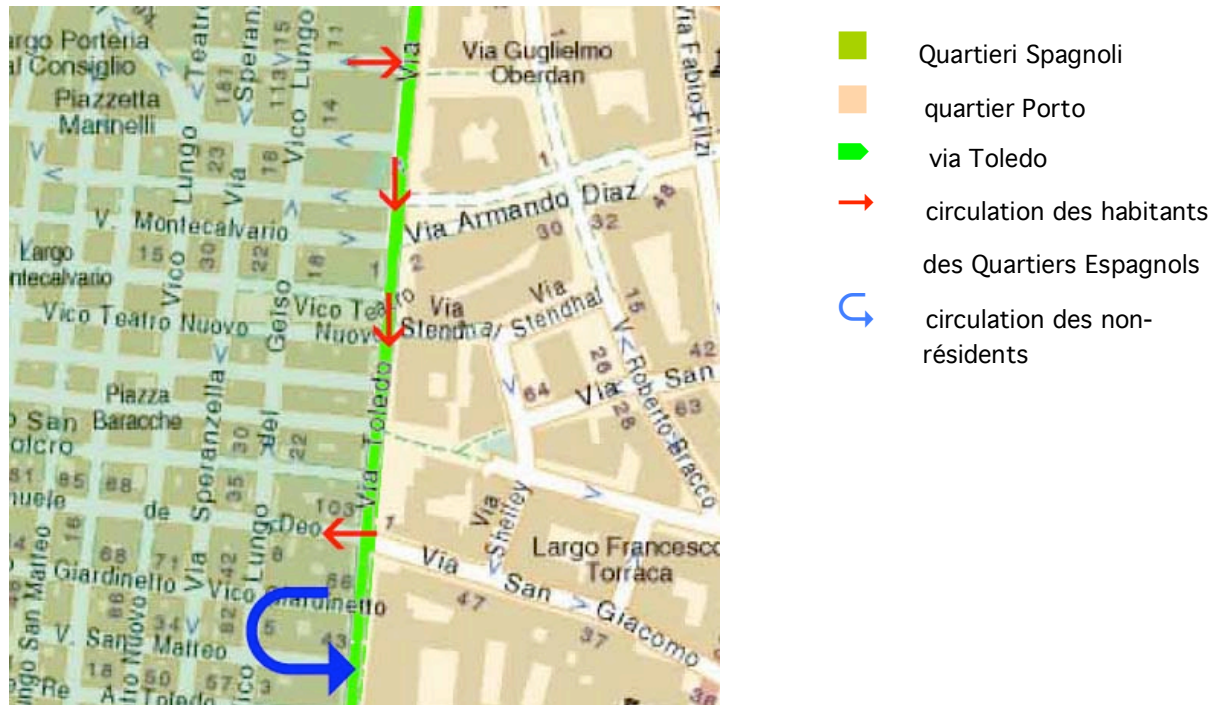


Fig.2.7. Modèle de circulation des personnes à la limite de la Via Toledo

Prenons l'exemple d'une des frontières constituant une tranchée à vif : la Via Toledo. Cette frontière constitue une des ruptures les plus franches du paysage napolitain puisqu'elle fait se côtoyer une des rues les plus riches et les plus commerçantes avec un des quartiers les plus populaires de Naples. Elle ne représente pas vraiment une frontière, mais constitue un espace en soi – de par sa fréquentation et son usage - sans médiation avec les Quartiers Espagnols. Sur la **fig. 2.7** on peut voir, schématisé en rouge, le parcours d'un habitant des Quartiers Espagnols effectué pour des motivations autres que les obligations professionnelles le poussant à sortir du périmètre du quartier.

Comme on l'a vu précédemment, les motivations pour sortir du quartier seront entre autres celles de la promenade aux heures de loisir de la fin d'après-midi (aux alentours de 18h). Si elles sont régulières voir quotidiennes chez certains (principalement les adolescents), elles sont rares chez les autres. Il s'agit d'aller

s'immerger dans la foule et de se mêler aux passants faisant du lèche-vitrine dans la via Toledo. Mais il s'agit surtout de sortir de l'enceinte du quartier, afin de vivre d'autres expériences sociales, comme le rapporte J.-M. Berthet (2002 : 52) : « On vient pour s'exposer : pour voir, être vu, rencontrer des rencontres, mais aussi se perdre ou se cacher dans la foule ou encore se mettre à distance des connus qu'on ne veut pas voir ».

Le parcours consiste donc à sortir provisoirement, à déambuler dans la via Toledo puis à retourner dans l'enceinte du quartier. Ce parcours, s'il constitue une motivation socialisante – surtout pour les adolescents, se mêler aux autres habitants de Naples – consiste avant tout à sortir de l'enceinte du quartier dans le but de se mêler aux autres, tous des étrangers au quartier, mais en restant en groupe. Il s'agit donc, on le voit, de ne pas se mêler totalement, le véritable espace de socialisation restant les Quartiers Espagnols, où l'on fréquente ses semblables, ses proches, ses relations familiales et amicales. C'est dans le quartier que l'on trouve du même, et c'est par absence de motivation que l'on n'en sort guère souvent.

Par contre, le parcours des personnes non résidentes (fléché en bleu) est souvent bien plus court. Napolitains d'autres quartiers ou le plus souvent visiteurs ou touristes, ces personnes, si elles ne se contentent pas de jeter simplement un œil à l'intérieur des Quartiers Espagnols sans passer la limite de la via Toledo, s'aventureront brièvement dans la première traverse pour vite retourner dans la direction opposée. Les motivations pour entrer dans les Quartiers Espagnols sont peu nombreuses : pour les visiteurs étrangers, il s'agira de visiter un des vieux quartiers de Naples dont il est dit qu'il conserve de nombreux palais baroques, pour les autres, il s'agira d'aller rendre visite à quelque ami y habitant ou, le cas échéant, de le traverser s'il n'y a pas d'autre possibilité. Les motivations pour ne pas y pénétrer sont plus convaincantes, mais restent liées à l'une des précédentes : la population qui l'occupe étant réputée tellement « populaire », les Quartiers Espagnols sont trop peu sûrs pour s'y risquer. Ainsi, peu nombreux sont les touristes qui, écoutant cet avertissement contenu dans presque tous les guides touristiques, y risquent une visite, sauf en groupes organisés, de même pour les napolitains qui, s'ils ont à traverser le quartier pour se rendre à destination, préféreront soit ne pas s'y aventurer seuls, soit le contourner ou emprunter le funiculaire dont le premier arrêt se situe à la frontière supérieure, Via V. Emanuele. Quartier évité

par les uns et préféré par les autres, les Quartiers Espagnols constituent donc un territoire peu perméable mais non figé, car dans ses rues intérieures s'étend un réseau de circulation interne intense et vivace.

Plus en détail, le territoire concrètement occupé se mesure à l'échelle de la rue. Dans un quartier comme les Quartiers Espagnols, l'interconnaissance est telle que la rue équivaldrait à un hameau ou même à un immeuble. Chaque individu occupe une place définie dans ce qui est vécu comme une communauté d'habitants. Des réseaux d'amitié, d'évitement ou d'animosité sont tissés, parfois sur des générations. Mais si l'on considère la rue à proprement parler, et non plus la rue comme une portion de quartier comprenant la chaussée et les immeubles qui s'y enfilent, elle apparaît en elle-même comme un espace habité, et en devient, dans une certaine mesure, privatisée par ses habitants, non pas d'un point de vue législatif, mais selon des règles sociales interne d'appartenance.

La rue est bel et bien vécue comme un espace d'habitation au même titre que le foyer lui-même. Un certain nombre de stratégies mises en œuvre pour habiter la rue peuvent être décrites. Ces stratégies, qui représentent autant de modes d'habitation, créent des espaces qui dépassent ceux normalement dédiés à cette fin. Dans certains cas, ils peuvent constituer une extension d'un habitat déjà existant, mais dans d'autres il s'agit soit de s'approprier un espace soit d'en créer un par détournement de l'espace d'origine.

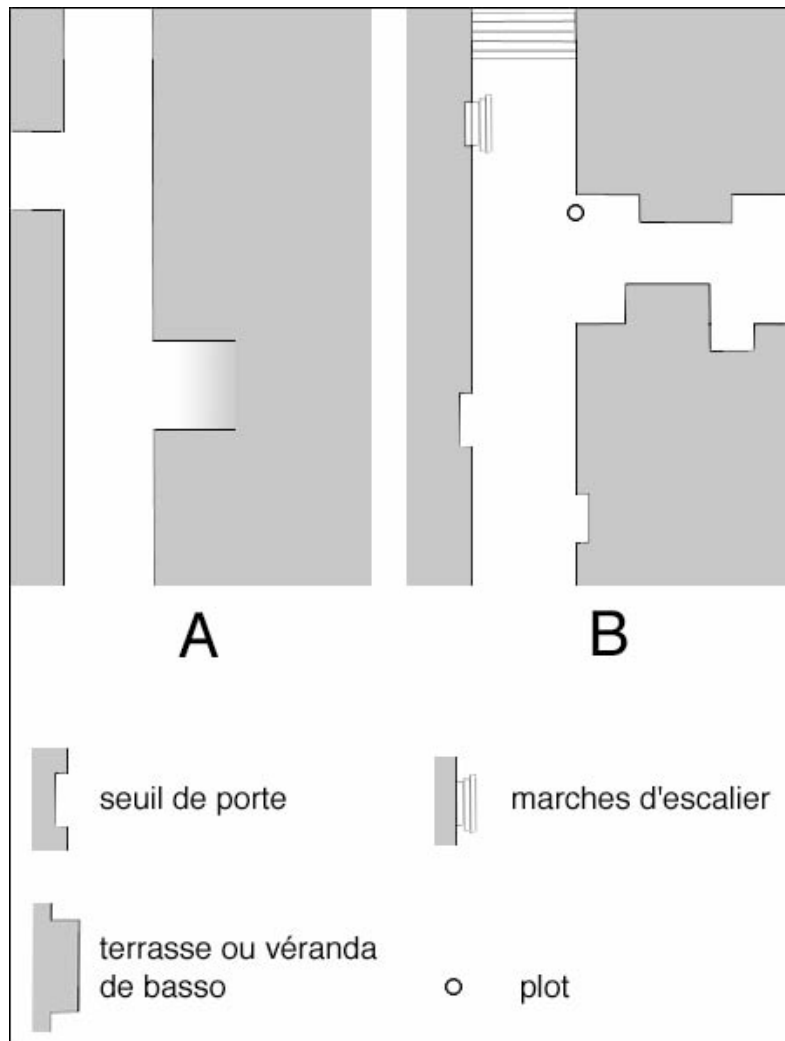
Dans une description appréhendée du bas vers le haut, il convient de présenter en premier lieu les espaces propres à la rue, pour aborder ensuite le niveau du foyer, en s'attardant particulièrement sur le « basso », puis de monter progressivement les étages en passant par les fenêtres et les balcons, pour finir enfin sur les terrasses surplombant le quartier.

Au niveau de la rue, apparaissent des lieux dans lesquels on s'attarde plus que d'autres. La morphologie urbaine des Quartiers Espagnols présente de nombreux emplacements qui sont autant de prétextes à l'arrêt de la marche, à la flânerie, à l'attente, à l'observation, au regroupement ou au bavardage. Ce sont des lieux de demeure prenant comme assise une configuration du mobilier urbain. Ces configurations peuvent être appelées des « points d'accroche ».

### 2.3.2 - Les points d'accroche

Certains de ces lieux de demeure appartiennent pleinement à l'espace public. Il peut s'agir de marches d'escalier, de plots, de tout volume fixe permettant la position assise ou debout sans gêner la circulation, par lesquels se crée du lien social en favorisant la rencontre. Ces lieux et objets de demeure peuvent être appelés des « points d'accroche ». Prenons l'exemple, un contre-exemple en vérité, d'un centre commercial comme celui de l'actuel Forum des Halles à Paris (4°). Il constitue un dispositif programmé dans lequel l'usage est déterminé à l'avance par sa physionomie : l'espace est dédié à une circulation continue et fluide, si bien que les lieux d'arrêt, de demeure, sont déterminés en des lieux précis et destinés a priori à cette fonction (cafétéria, snacks... ). Le seul espace permettant de s'asseoir est une agora, mais à ciel ouvert il ne reste pas praticable en temps de pluie. Dans tout le reste du centre commercial, il y a explicitement interdiction de s'asseoir sur les seuls dispositifs qui le permettraient, c'est-à-dire des marches d'escalier : un gardien est là pour appeler à circuler. Dans un tel dispositif architectural, les lieux de demeure sont strictement programmés et il n'y a donc pas de points d'accroches laissés à l'appréciation des usagers : les allées sont privées de banc public, elles sont lisses de tout moyen de stopper la marche et de faire demeure, provisoirement, d'un espace pour faire autre chose que ce à quoi est dédié le centre commercial : parcourir les vitrines et s'asseoir au snack, toute action devant y être permise par un acte de consommation.

On pourrait modéliser cette notion de point d'accroche à partir du schéma ci-dessous (**fig.2.8**) :



**Fig. 2.8. Modèle théorique de 2 degrés de « lissage » du tracé urbain. Le modèle A représenterait un tracé sans aspérité et le modèle B un tracé accidenté permettant une plus grande diversité d'usage de l'espace (schéma de l'auteur).**

Dans le cas du modèle A, nous sommes dans une situation du même type que le centre commercial : les parois au niveau du sol sont rectilignes, les portes et accès aux édifices ne dépasse ni ne sont en retrait du tracé linéaire de la chaussée. On retrouve ce type de tracé respectant une stricte géométrie dans les quartiers et complexes urbains récents où l'épuration du tracé est le maître mot de la politique urbanistique. Les zones anciennes des villes européennes tendent d'ailleurs, lors de travaux de réhabilitation, à « rectifier » les aspérités de manière à réduire au maximum l'espace public en un espace linéaire, interdisant l'accès public aux cours d'immeuble par exemple. Le modèle

B suit le cas d'un quartier comme les Quartiers Espagnols, dans lequel le bâti se réalise de façon stratifiée, c'est-à-dire que les constructions successives s'adaptent au bâti existant, et s'y ajoutent ne faisant pas l'objet d'une restructuration à plus grande échelle. Dans ce processus, le tracé urbain tend ainsi à se complexifier plus qu'il ne s'épure. Par ailleurs, des innombrables cours intérieures autour desquelles les « palazzi » (it. « palais », immeubles anciens) sont construits, nombreuses sont celles dont le lourd portail reste ouvert. Ainsi, de nombreux accès possibles s'ajoutent aux ruelles qui perforent le quartier de toutes parts. Les restes anciens, les murs laissés en ruine, d'antiques plots de pierre destinés à protéger les angles des immeubles, les constructions abusives dont certaines peuvent constituer des bancs..., sont autant de points d'accroches permettant une plus grande diversité d'usage de l'espace public.

### **2.3.3 - La rue**

Observons à présent l'espace de la chaussée proprement dite. On peut dire que la rue, dans les Quartiers Espagnols, est un espace avant tout piétonnier. Si circulation piétonnière et motorisée y cohabitent dans un partage de l'espace presque égalitaire, on peut néanmoins considérer que la rue appartient d'abord aux piétons, dans la mesure où les véhicules « font avec » leurs trajectoires. Si scooters et voitures se fraient un chemin comme les piétons les évitent, c'est bien que ces derniers n'ont pas abandonné la rue au profit de la circulation automobile. Cela a pour conséquence que la rue peut permettre l'apparition d'usages sociaux comme la rencontre ou le regroupement.

La rue se présente donc comme un espace occupé. Mais s'il est avant tout piétonnier, l'intense circulation qui s'y réalise est avant tout celle des habitants du quartier lui-même. Partagée entre piétons et scooters, cette circulation reste en étroite relation avec les espaces d'habitation et d'activité : il s'agira principalement de se rendre d'un appartement à un autre, d'un appartement à un commerce, ou de simplement déambuler. Comme on l'a abordé précédemment, l'occupation de l'espace est sujette à une structuration temporelle, puisque la rue n'est investie ni par les mêmes personnes ni à des degrés identiques selon les heures de la journée. Elle se présente donc comme l'espace du multiple : multiplicité des usages, multiplicité des usagers. D'un usage consacré a priori, un lieu ou un dispositif urbain en fera preuve d'un autre par un

renversement de sa fonction première.

### **a - Être debout dans la rue**

La rue est à la fois un espace de circulation et un lieu de stationnement. Mais si le terme de stationnement désigne d'abord la fixité du sujet en un lieu et une posture, il désigne aussi plusieurs usages distincts : on peut attendre quelque chose ou quelqu'un, acter, observer... Demeurer fixe en position debout, cela peut se faire seul ou en groupe.

Rester debout et fixe mais non accompagné, à un coin de rue ou devant un immeuble. Cela peut sembler être la posture la plus anodine et la plus banale qui soit, pourtant, dans un contexte comme celui des Quartiers Espagnols, elle questionne un certain nombre d'aspects de l'être en public. Plusieurs motivations peuvent la justifier, mais ce ne sont néanmoins pas les plus banales qui sont les plus répandues. Pour en avoir fait de très nombreuses fois l'expérience, aux yeux des « habitués » de la rue, il n'est pas si facile de justifier le fait de rester debout et fixe sans que des regards interrogateurs se penchent sur nous, ou que l'on vienne nous demander ce que l'on cherche, surtout lorsque l'on est en situation d'observation. Dans les faits, sauf aux heures de grande circulation (en fin d'après-midi), on ne peut observer que très peu d'individus ayant cette posture.



**Fig. 2.9.** Homme debout à un angle de rue. Quelques instants plus tard, le même homme en conversation avec un autre homme au scooter (photo prise vers 18h).

La photographie ci-dessus (**fig. 2.9**) montre un homme debout, fixe, placé au croisement de quatre rues des Quartiers Espagnols, vers 18h environ. Quelques instants plus tard, un deuxième homme s'arrête en scooter et tous deux entament une brève conversation. Cette situation pourrait sembler banale si elle ne s'était pas déroulée dans les Quartiers Espagnols. Si l'on s'interroge sur les motivations de cet homme à demeurer debout au milieu de la rue, elles peuvent représenter deux rôles possibles qu'un tel personnage peut assumer dans un tel contexte. À vrai dire, c'est l'heure à laquelle a été prise la photographie qui nous met dans le doute. Si l'on considère que la situation se déroule vers 18h, heure de grande fréquentation piétonnière où, de retour de leurs activités journalières, les hommes s'accordent le temps de flâner dans les rues et de bavarder au grès des rencontres, il est envisageable que cet homme se soit ainsi posté à l'angle d'un carrefour pour être sûr qu'il croisera une personne qu'il connaît à un moment ou à un autre. Si telle était son intention, la seconde photographie nous montre que sa stratégie s'est avérée efficace.

Pourtant, il pourrait aussi s'agir d'une autre figure. Il pourrait y avoir confusion avec une catégorie de personnages dont rester debout à observer est précisément la fonction. Ces personnages, appelés parfois « vigies », ont pour fonction de se tenir en alerte au cas où surviendraient des événements anormaux, particulièrement la survenue



de personnes indésirables : police principalement, mais aussi tout corps d'appartenance aux institutions officielles, dont les éboueurs, ainsi que des membres de clans rivaux. En effet, les Quartiers Espagnols étant un lieu important du trafic (de la drogue principalement) et d'autres activités illégales (ateliers de contrefaçon, commerces illégaux, contrebande... ), et ceux-ci étant tenus par les membres des familles puissantes gérant l'économie souterraine du quartier ou d'une section de quartier, il est utile que soient postés un certain nombre d'individus devant alerter de la venue d'individus pouvant représenter un péril. Autour de l'air de telles activités, ces vigies sont placées en des lieux stratégiques afin de contrôler la circulation, assez loin du lieu d'activité pour pouvoir réagir à temps.

D'après les témoignages, des signaux d'alertes sonores spécifiques sont mis en œuvre : cela peut être un sifflement ou un cri. Il est dit que le cri pourra être par exemple un nom propre crié à la manière d'un appel<sup>97</sup>. On utilisera un nom ou un surnom communs et court, afin qu'il soit bref et immédiatement reconnaissable, par exemple : « zio » (it. « oncle ») , le prénom *Ciro*, *Pepe*... Il est crié tout en marchant afin de passer pour un simple passant et de ne pas éveiller les soupçons. Il était mentionné plus haut que la venue des éboueurs est également sujette à surveillance. Si tel est le cas, c'est parce que leur heure de passage correspond au début de l'horaire d'activité de certains dealers (cannabis, haschich), qui oeuvrent à l'entrée des immeubles dont la porte fermée comprend une petite ouverture par laquelle le négociant passe la commande à la personne (le plus souvent une jeune femme) chargée de restituer la marchandise et la monnaie. Ce marché s'effectuant en pleine rue, les personnes en question doivent être averties à temps pour ne pas être surprises et ne pas dévoiler l'emplacement de la cachette<sup>98</sup>. Dans les faits, tous les habitants alentours connaissent ces lieux et les personnes qui les gèrent. Mais la solidarité, la crainte ou l'« omertà » (la loi du silence) est telle que les choses peuvent se faire à ciel ouvert sans pour autant risquer une dénonciation.

De telles « vigies » sont ainsi remarquables en certains lieux de passage, principalement les rues permettant la circulation automobile. Ils sont postés à toute heure du jour et de la nuit jusqu'à arrêt de l'activité. Ces personnes identiques postées

---

<sup>97</sup> Cela n'ayant pu être observé directement, ces informations sont issues des témoignages recueillis.

<sup>98</sup> Dans le cas de la rue adjacente à ma rue de résidence, le lieu de transaction se trouvait être la porte de l'immeuble en face du « basso » de la famille trafiquante.

en des lieux identiques sont donc faciles à remarquer. Tout le monde les connaît et sait la raison de leur présence. La photographie ci-dessous montre deux de ces hommes dont la raison de leur présence quotidienne ôte le doute quant à leur fonction (**fig. 2.10 et 2.11**).



**Fig. 2.10. Homme debout à un carrefour**



**Fig. 2.11 Homme debout contre une voiture en stationnement**

Tout cela ne signifie pas que l'on ne peut prendre le droit de rester fixe en position debout dans les rues des Quartiers Espagnols. Il faut jusque que l'attitude n'ait pas un air pouvant stimuler la suspicion. Mais dans tous les cas, un tel individu passera inmanquablement pour étranger s'il n'est pas connu des habitants alentours. Si l'on peut assumer une telle attitude, c'est que l'on est dans une situation de sociabilité effective ou potentielle : seul en attente d'un rendez-vous ou en contact avec un lieu de sociabilité (par exemple aux abords d'un café), ou en groupe en conversation, le plus souvent devant le domicile d'un des protagonistes, là encore, comme on va le voir, un lieu de sociabilité.

## **b - Être assis dans la rue : les lieux de demeure**

D'ordinaire si, dans un contexte comme les Quartiers Espagnols, on se poste pour observer le théâtre de la rue, on le fait à partir d'un « chez soi » : la fenêtre ou le seuil d'un appartement, assis devant la porte du « basso », au balcon ou en un lieu que l'on a décidé de consacrer au repos : une marche d'escalier, un scooter stationné... Il n'est en effet guère dans l'usage de rester debout en pleine rue à observer ce qui s'y passe, il risquerait d'y avoir méprise car, comme on l'a vu précédemment, cette attitude est bien consacrée à un certain type de motivation : être en alerte de ce qu'il peut se passer de non ordinaire.

Ces lieux de demeure s'investissent assis. D'une certaine mesure, cette position donne droit à l'observation car elle induit que la personne entretient une relation privilégiée avec le lieu, ce qui lui apporte un droit, pris par soi ou donné par les cohabitants, de s'approprier cet espace en s'asseyant. Il s'agit de lieux où l'on « demeure », où l'on se pose pour perdre du temps ou se reposer comme sur le banc d'un jardin public, faute de jardins dans les Quartiers Espagnols.

Dans la structure urbaine des Quartiers Espagnols, on l'a vu, les rues ne sont pas lisses. Le tracé est accidenté de marches (longitudinale dans le cas du prolongement de la rue, transversales dans le cas de marches d'immeubles), de seuils d'immeubles ou d'appartement en creux ou en empiètement sur la rue, de restes de bâtis divers, de plots de pierre, de constructions abusives dont certaines constituent littéralement des banc construits en dur.



Dans la photographie ci-contre (fig. 2.12), la femme habite le « basso » situé juste en face, tandis que l'homme est un voisin habitant la rue, certainement à un étage d'un immeuble



Fig. 2.13. Plan de la section de la rue S. Lucia al Monte. La scène est située en rouge (source : archives municipales).

voisin. Cette scène se déroule lors du passage d'un marchand ambulant journalier (fruits et légumes), vers 11h30. Une relative animation règne dans cette portion de la rue S. Lucia al Monte, une des plus calmes et des plus reculées située dans les hauteurs des Quartiers Espagnols, en deçà de l'abrupt contrebas du corso V. Emmanuele. Le passage du commerçant ambulant encourage les riverains à sortir pour le plaisir d'assister à des événements rompant le calme habituel et favorise de petites interactions sociales. Dans cette partie du quartier, les passages sont peu fréquents et rares sont ceux de personnes étrangères à la rue. Ceci est dû en grande partie au fait que cette zone est une des rares, dans les Quartiers Espagnols, à former des impasses et des circonvolutions de ruelles, imposant une moindre circulation de personnes autres que les résidents.

Les petits lieux de demeure constituent un usage personnalisé de l'espace public. Aucun habitant ne peut réellement prétendre à leur propriété. Un résident pourra exprimer que l'usager est indésirable mais il n'en sera pas chassé pour autant. Dans tous les cas, ces lieux ont des habitués, et tous ne sont pas investis de cette fonction. Ainsi, l'usage d'un espace comme lieu de demeure qui ne l'a jamais été attirera toujours l'interrogation voire l'incompréhension ou la méfiance.

Mais ils peuvent aussi se créer, ou plutôt se porter avec soit, un peu à la manière d'une serviette de plage ou d'un tabouret de camping. S'asseoir sur le scooter à l'arrêt est une manière de légitimer la demeure en un lieu autre que chez soi, et d'y passer du temps. À la plage, la serviette constitue symboliquement un habitat nomade que l'on mettra entre soi et le sol, et dans lequel on résidera temporairement. Elle fait l'office

d'une appropriation provisoire, une territorialisation légère, éphémère en sans enjeux. Elle est un foyer provisoire, réduit à sa plus simple expression – une surface posée au sol d'une certaine couleur, souvent personnalisée – autours duquel on évolue lors des incursion dans ce nouvel espace. Dans les Quartiers Espagnols, à défaut de plage, le scooter constitue parfaitement bien un petit chez-soi, un espace qui nous est propre nous permettant d'être ni ici ni là, mais dans les deux à la fois(**fig. 2.14**).



**Fig. 2.14. Jeune femme assise sur son scooter**

À plusieurs, on se regroupe facilement et vite, pour faire des groupes de discussion, de flânerie... Mais là encore, pas n'importe où dans la rue. Il faut un « point d'accroche » : un kiosque, le seuil d'une boutique, devant le « basso » de l'un des protagonistes, ou encore un scooter, une cour d'immeuble...

### 2.3.4 - Le « basso »

Le « basso » est souvent présenté comme le logement traditionnel des plus pauvres. En tant que type d'habitat, il est proprement napolitain, comme l'est aussi le mot. Le nom provient de « bas » (en it. « basso », nap. « vass' »), et désigne alors souvent de manière péjorative « le logement du bas », en opposition au « piano nobile » (it. « l'étage noble ») qu'est le premier étage. Donnant directement sur la chaussée, il est souvent constitué d'une pièce unique, en plus de laquelle est aujourd'hui percée une seconde pièce. Les « bassi » auraient été autrefois des écuries et des lieux de stockage reconvertis en habitation. Nombre d'entre eux sont aujourd'hui classés insalubres, mais si l'on trouve souvent une petite plaque scellée dans le mur informant que le logement est impropre à l'habitation, cela n'empêche pas la plupart des familles de les occuper malgré tout.

La devanture du « basso » constitue un point d'accroche privilégié : situé en façade dans le prolongement de la rue, il suit le parcours de la marche à pied ou du trajet en scooter. Lors des parcours à pied ou en scooter, il est facile de croiser une connaissance, un voisin, un membre de la famille installé à la porte-fenêtre du « basso » ou assis sur une chaise à même la rue.

Flâner tout en restant chez soi, attendre qu'une connaissance passe, ou simplement tuer le temps à observer, constitue une activité essentielle dans le quotidien d'un quartier comme les Quartiers Espagnols. Si, dans la pratique, cela se fait dans le temps disponible entre les activités contraintes, domestiques ou professionnelles, cela n'en reste pas moins une activité privilégiée. Cette apparente inactivité est



Fig. 2.15 . Intérieur de l'ancien « basso » familiale de la femme de Giovanni.

en réalité très active. Elle tient même une place centrale dans la manière de vivre le quartier. C'est notamment le moyen de prendre l'air et de sortir du volume réduit du « basso » qui, rappelons-le, dépasse rarement les 20m<sup>2</sup>, et surtout de demeurer à l'extérieur. La **fig. 2.15** montre l'intérieur de l'ancien « basso » de la femme de Giovanni dans lequel vivait la famille au complet : parents, grands-parents et de nombreux frères et sœurs. Il ne doit pas excéder 12 m<sup>2</sup>.

Se poster à l'entrée de son « basso » est aussi un moyen de rester relié en permanence avec l'extérieur. C'est ce contact avec l'extérieur qui est important. Il permet la relation avec les autres, avec les événements qui nous impliquent directement, ceux de la rue, mais aussi de voir et d'écouter en même temps que l'on est vu et écouté. L'observation n'a rien de passive, elle scrute, attend ou contemple, considère, et demeure toujours en instance d'interaction, aussi brève soit-elle : des regards croisés, un hochement de tête en signe de salut ou de reconnaissance, une interjection pouvant se réduire à un son vocalisé brièvement, l'énonciation du nom du protagoniste, un « tutt'a post' ? » (nap. « ça va ? »), ou encore un bref échange de nouvelles. Si le passant poursuit sa course en scooter, il n'hésitera pas à s'arrêter pour échanger quelques mots. Mais souvent, comme c'est le cas en marchant, tout en maintenant l'allure et la fluidité de la course, une brève conversation tiendra lieu d'interaction. La posture d'observation est un ingrédient central de l'interconnaissance des quartiers populaires de Naples. Elle cristallise ce lien toujours entretenu entre l'espace intérieur du foyer et l'espace extérieur de la rue, entre le foyer vécu comme l'espace de la singularité du noyau familial et la rue vécue comme multiplicité de la vie sociale. Elle est un pilier indispensable de la vie du quartier en tant qu'elle est une vie sociale.

#### **a - La structure du « basso »**

Le « basso » est constitué à l'origine d'une pièce unique faisant office à la fois de cuisine, de salle à manger et de chambre. Étant donné le nombre souvent important d'enfants et fréquente la prise en charge des grands-parents, l'exiguïté était, et est toujours parfois, non négligeable. Aujourd'hui, la plupart des « bassi » se sont vus ajouter une pièce supplémentaire. Ils présentent un plan récurrent (**fig. 2.16**) dans lequel la cuisine-salle à manger est aussi la pièce d'entrée, de vie et de réception, séparée de

la chambre commune par une porte, et de laquelle on accède à la petite salle de bain.

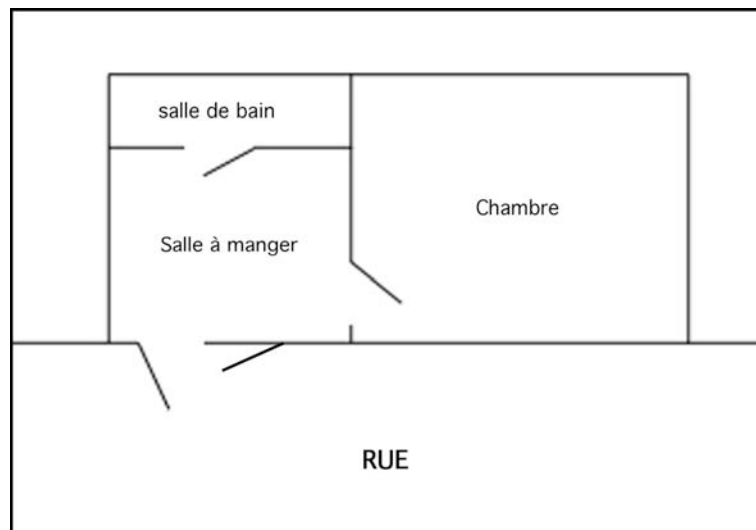


Fig. 2.16. Plan d'un « basso » ordinaire napolitain schéma de l'auteur)

La façade du « basso » suit toujours la même structure (fig. 2.17 ). Sans médiation entre la rue et le foyer, elle est la plupart du temps constituée d'une façade métallique, autrefois en bois, et souvent peinte de couleur vert foncé.

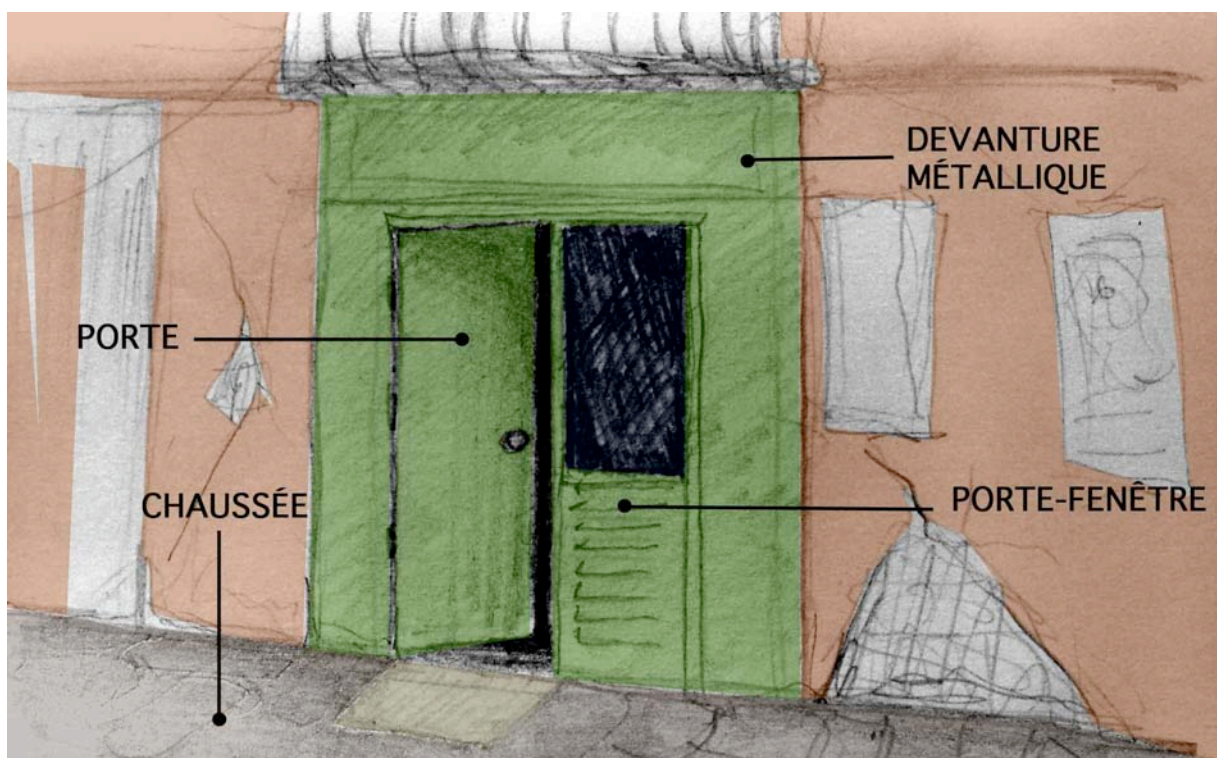


Fig. 2.17. Schéma d'un « basso » ordinaire (croquis de l'auteur)



Même si elle est maçonnée en dur, la façade respecte toujours le même plan : une porte d'entrée à côté de laquelle est percée une fenêtre, souvent l'unique fenêtre de l'habitation. Étant unique, elle demeure la grande majorité du temps ouverte, sinon volets ouverts en saison froide, et ne se clôt que la très tard dans la nuit.

### **b - Vivre devant son « basso »**

La fenêtre est un élément important, non seulement pour l'ouverture qu'elle est la seule à assurer quand la porte est fermée, mais parce qu'elle garantit ce contact permanent avec la rue. Le « basso » donnant directement sur la chaussée, la fenêtre permet d'être à la fois dedans et dehors lorsque l'on s'y appuie (**fig. 2.18**). Elle constitue un dispositif de médiation entre deux espaces, qui se trouvent mêlés l'un et l'autre en créant une brèche dans le clivage intérieur/extérieur qui existe entre le foyer et la rue. Elle ne mixe pas ces deux espaces mais constitue presque une icône de la porosité existant entre l'espace privatif et l'espace collectif, qui caractérise tant le contexte socio-urbanistique des quartiers populaires de Naples.



**Fig.2.18 . Giovanni installé à la fenêtre de son « basso »**

Autre façon d'habiter la rue en demeurant chez soi : installer du mobilier. Il est

d'usage de s'installer devant son « basso » pour prendre l'air, bavarder en famille ou entre amis, profitant du passage d'un voisin pour échanger quelques mots. On installe alors des chaises à l'extérieur (**fig. 2.19**).



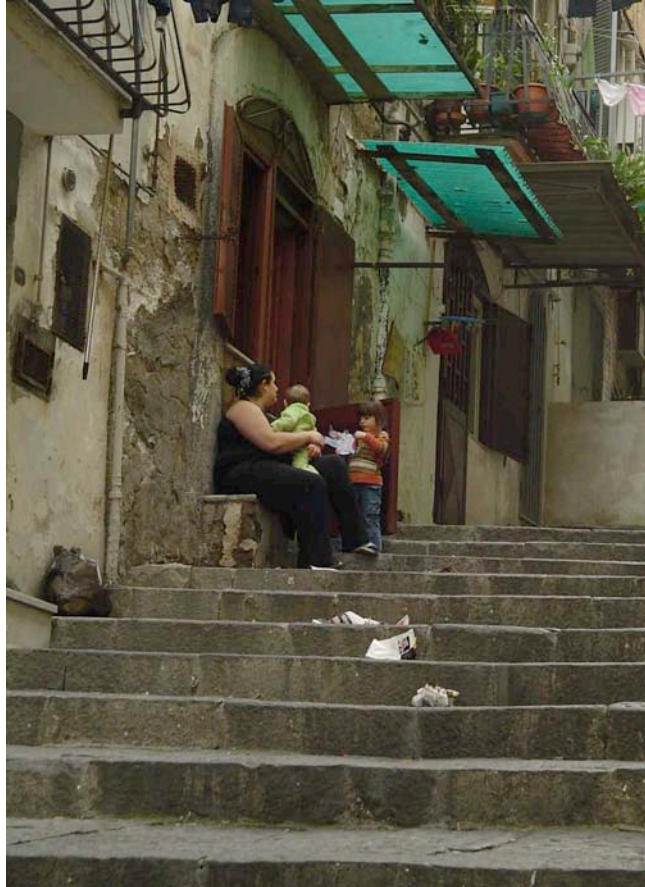
**Fig. 2.19.** Grand-mère, mère et fille installées devant leur « basso »

S'il y a présence de marches d'escalier à l'entrée du « basso », on pourra s'y assoire directement. En y ajoutant des chaises, cette configuration a l'avantage de permettre de réunir un plus grand nombre de personnes. Elle est alors prétexte à des réunions de famille informelles et fréquentes lors desquelles on bavarde, on boit un café... (**fig. 2.20**). Mais tous les « bassi » ne possèdent pas de marches pour y accéder. Souvent d'ailleurs, la présence de marches est appréciée pour le minimum de séparation avec la chaussée et l'avantage que cela apporte sur le plan de l'hygiène.



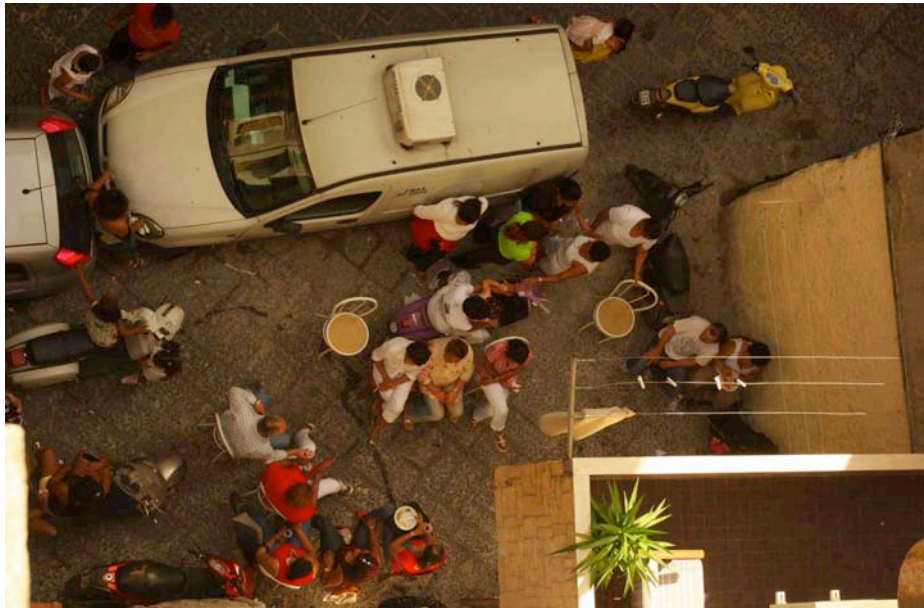
Fig. 2.20. Giovanni, sa femme, deux de ses enfants et une amie de la famille rassemblés sur les marches du « basso »

Comme les Quartiers Espagnols sont étalés sur le bas de la colline de San Martino, toutes les rues allant dans sa direction accusent une pente parfois conséquente. Les rues montrant le plus de dénivelé sont dotées de marches et deviennent dès lors des escaliers à part entière. On trouve souvent dans ces rues de petits aménagements anciens constituant à la fois un perron et un banc sur lequel on pourra s'asseoir (**fig. 2.21**).



**Fig. 2.21. Femme assise avec ses jeunes enfants devant son « basso »**

Le « basso » invite au regroupement. Surtout lors de situations festives, privées ou liées aux fêtes nationales et jours fériés, on n'hésite pas à se rassembler dans la rue en organisant des repas, à l'invitation de son propriétaire (**fig. 2.22**). On installe tables et chaises à même la rue, interdisant alors toute circulation. La chose étant admise, les usagers le tolèrent et empruntent une autre rue.



**Fig. 2.22. Regroupement de voisins devant un « basso » lors de la Fête de la République.**

Ces manières de s'installer devant son « basso » modifient le rapport que l'on peut habituellement avoir avec la rue. La portion de rue située devant le « baso » devient un lieu de loisir et de plaisance, elle se fait terrasse ou jardin et peut être habillée de plantes. On s'y assoit, on s'y regroupe, les plus jeunes enfants peuvent y jouer sous la surveillance des parents... Le statut même de la rue s'en voit modifié par cette manière de se l'approprier. D'un espace au statut public et à l'usage collectif, la rue se voit faire l'objet d'un usage plus privatisé. Ainsi, de voies publiques que sont ces rues des Quartiers Espagnols, elle se font voies privées par l'usage qui en est fait par leurs habitants. Mais dans les faits, cette privatisation ne fait pas statut, il n'y a pas interdiction de les emprunter. L'appropriation donne plutôt priorité d'usage au riverain mais n'interdit pas quiconque de s'asseoir sur le banc comme ce serait le cas s'il y avait physiquement délimitation d'un périmètre et d'une propriété. Il y a territorialisation au sens où la portion de rue fait territoire pour l'habitant du « basso », et non pas propriété. Cette appropriation est donc relative. S'il est fait sien d'un espace public, il n'en est pas pour autant exclusif. Il accepte aussi le partage et l'intrusion, même si cela se fait au travers d'une certaine tolérance. On tolère qu'un étranger vienne s'y assoire même si cela pourra parfois être vu de façon intempestive. Par contre, un voisin avec qui les relations sont rivales ou totalement étrangères ne pourra pas user de cet espace, il y aura dans ce cas totale intolérance.

Cette appropriation se décline sous différentes formes, qui sont toutes des manières d'aménager l'espace disponible devant le « basso ». Cela peut, comme on l'a vu, se matérialiser par l'introduction d'un mobilier, mais aussi par du bâti ou par de simples gestes. Sur le plan du mobilier, d'autres petits aménagements que la disposition de chaises sont observables.

### **c - Entretenir son « basso »**

La plupart des aménagements sont liés à la vie domestique, mais peuvent parfois tendre vers un souci esthétique. En effet, beaucoup n'hésitent pas à agrémenter leur « terrasse » de plantes, voire d'arbres (**fig. 2.23**) pour la rendre plus coquette, et ainsi plus propre à la vie à l'extérieur.



**Fig. 2.23. Un « basso » orné de plantes placées dans des jardinières de béton**

Pour ce qui est des petits aménagements domestiques, les étendoirs et fils à linge occupent la première place. Certains sont scellés dans le mur (**fig. 2.24**) d'autres sont rangés en les suspendant (**fig. 2.25**), d'autres sont sortis lorsqu'il y a besoin de faire sécher le linge (**fig. 2.26**). L'exemple du linge est représentatif de l'appropriation des

lieux. Étendre le linge à même la rue transforme provisoirement la parcelle en buanderie, et en faisant de cet espace un espace domestique, cela constitue une autre manière de le faire sien.



Fig. 2.24. Étendoir à linge attaché à un plot Fig. 2.25. Fil à linge scellé dans le mur faisant face à un « basso »



Fig. 2.26. Étendoir à linge rangé contre le mur en surélévation

Toujours sur le plan de l'hygiène et de l'aménagement de la chaussée dans le but d'en faire un espace domestique, certains gestes d'entretien sont observables. La portion de rue présente devant le « basso » faisant partie du chez-soi, il n'est pas

étonnant qu'une attention particulière lui soit concédée. Dans les Quartiers Espagnols, le passage des balayeurs n'est pas assuré avec la même rigueur que dans les quartiers bourgeois, comme celui du Vomero par exemple, seul celui des éboueurs étant quotidien. Pourtant, si les rues sont loin de présenter le même niveau de propreté, elles n'en sont pas pour autant jonchées d'immondices. Les entrées des « bassi », par exemple, demeurent entretenues, mais c'est d'un entretien domestique qu'il s'agit. Il n'est en effet pas rare de voir un habitant balayer la rue (fig. 2.27). Mais bien évidemment, il ne sera balayé que la zone située devant l'habitation. Il ne s'agit pas d'un acte de civilité mais d'entretenir la portion de rue qui, par ce geste, apporte la preuve qu'elle fait partie de l'habitation.



Fig. 2.27. Habitants nettoyant la portion de rue située devant leur « basso »

Les comportements d'hygiène ne sont pas tournés vers l'espace des autres, l'espace du collectif. Il s'agit d'entretenir avant tout son espace de vie. On verra plus loin que les comportements liés aux ordures provoquent souvent des débats houleux sur la question de la civilité et du respect de l'espace collectif. Rues et cages d'escalier sont



parsemées de petites affichettes incitant les gens à déposer les ordures aux heures et aux endroits spécifiés. Car l'habitude est toujours de simplement évacuer le rebus hors de la maison, parfois à seulement quelques mètres. De même, il n'est pas rare de voir une ménagère jeter dans la rue depuis sa porte les eaux usées issues du ménage. Chaque habitant des immeubles doit déposer ses ordures après 20h au bas de son immeuble, à côté de la porte, à même la rue, car les éboueurs passent en soirée. Les habitants des « bassi » placent les ordures en des lieux spécifiques non loin de leur foyer. Mais on constate que ce sont la plupart du temps les habitants des étages supérieurs qui sont à l'origine de ces plaintes liées aux ordures. En effet, les habitants des « bassi » ont développé une organisation et un entretien des lieux qui, demeurant en contact étroit avec la rue, les poussent à gérer de fait la circulation des ordures. Pour les habitants des étages, les ordures sont une affaire de civilité, mais pour ceux des « bassi », c'est davantage une affaire personnelle et de tous les jours.

#### **d - Le bâti**

Sur le plan du bâti, on a affaire à une pratique bien répandue dans le contexte napolitain, celle de la construction abusive. De nombreux habitants n'ont pas hésité, avec l'accord de leurs voisins et des personnes influentes du quartier, à « customiser » leur « basso » en modifiant la façade ou en y ajoutant des éléments architecturaux. Même si généralement de telles constructions sont réalisées dans les rues en escalier (**fig. 2.29**), certains empiètent franchement sur la chaussée, rendant alors la rue impropre à la circulation automobile.

La construction abusive consiste à bâtir sans autorisation légale. Bien connue des services urbanistiques de la ville de Naples, « l'abusivismo » (it. « l'abusivisme ») fait partie des combats menés régulièrement par la mairie contre les constructions illégales entrant souvent dans les investissements immobiliers de la Camorra. Étant donné le contexte d'imbrication des systèmes communaux et camorristes, l'abusivisme fait partie du paysage administratif. Peu nombreux sont les bâtiments détruits après construction, et l'on peut s'interroger sur la tolérance concédée à la poursuite des travaux. Les Quartiers Espagnols



Fig. 2.28. Le bâtiment moderne situé contre le « palazzo » baroque montre très nettement son caractère « abusiviste »

n'échappent pas à la règle, si bien que de tels bâtiments sont parfois particulièrement bien identifiables (fig. 2.28). À petite échelle, celle de la vie domestique, les constructions abusives<sup>99</sup> constituent, sur le niveau de la chaussée, des extensions de « bassi », prenant la forme de terrasses ou de vérandas (fig. 2.29, 2.30 et 2.31).

Les constructions abusives suivent souvent le même déroulement. Elles sont faites dans un premier temps de matériaux légers (bois, métal), puis au bout d'un certain nombre d'années, elles suivent en quelque sorte un processus de pétrification : d'une véranda en bois, celle-ci sera remodelée en béton et en parpaings (surtout dans le cas des terrasses sur les toits).

<sup>99</sup> Précisons que les constructions abusives de ce type ne sont pas nécessairement impliquées dans le système camorriste.



**Fig. 2.29. Rue empiétée par les vérandas**



**Fig. 2.30. Véranda métallique et plots de démarcation**



**Fig. 2.31. Conversation devant la terrasse maçonnée d'un « basso »**

De telles constructions sont souvent le prétexte d'un jeu social de concurrence. De même que le téléviseur à écran géant est souvent disposé en face de la porte souvent ouverte du « basso », les terrasses, vérandas et autres « customisations » de « bassi » constituent un indice de prospérité de la famille concernée. Signe extérieur de richesse, l'agrandissement permet de montrer à la communauté que la famille détient les moyens de faire de tels travaux. Posséder plus d'espace qu'autrui, on le sait, est un signe de richesse dans le monde urbain. Mais même si sur le plan financier la réalité rattrape le théâtre, l'important est que la considération des propriétaires au sein du voisinage s'en trouve majorée.

En effet, en pointant sur ce détail des constructions abusives, on a touché du doigt un trait central de la vie sociale des quartiers populaires napolitains. Une des grandes aspirations des familles est d'être, sinon bien considérée, respectée par les autres membres du quartier. On sait que le volume du logement est, dans toutes les villes, un moyen de se sentir appartenir à un niveau élevé de la hiérarchie sociale. Mais dans un contexte comme les Quartiers Espagnols, habiter un « basso » conditionne en soit le statut emprunté par ses habitants au sein du quartier, d'autant plus s'il est un bien familial. À la fois par le statut qu'il induit et par la vie sociale qu'il impose par son ouverture constante sur le monde de la rue, le « basso » instaure de fait une appartenance privilégiée au quartier. Giovanni, qui a toujours habité les Quartiers Espagnols, tantôt dans des « bassi » tantôt dans des appartements d'étage, affirme préférer la vie qu'offre le « basso » :

« ... mais moi je suis heureux d'habiter un rez-de-chaussée !... Je peux voir les personnes qui passent... il se passe toujours quelque chose en face de chez moi... il y a les voisins, un cousin qui passe... il y a toujours de la vie !... » (Avril 2008)

Au moment des grands mouvements de relogements ou d'expropriation survenus lors du tremblement de terre de 1980, dans une zone qui s'étend de Naples aux frontières de la région des Pouilles, et qui avait fait environ 400 000 sans-abris (Alexander, 2005), beaucoup d'habitants du centre de Naples avaient été relogés dans des logements neufs construits dans la périphérie. Il est dit que certains d'entre eux ont refusé soit le transfert en périphérie, soit d'être logés aux étages, prétextant clairement

qu'ils préféreraient habiter dans un « basso ».

Habiter un « basso » implique de fait une implication dans la vie sociale de la rue. En demeurant en contact permanent avec les personnes et les événements, les habitants de « bassi » revêtent un rôle central parmi les autres habitants. On les fréquente plus souvent, on entretient avec eux des relations privilégiées, et surtout, on peut par la conversation obtenir toutes les informations nécessaires à une bonne connaissance de l'univers de sa rue. Ils sont au centre de la vie sociale du quartier, sinon de la rue dans laquelle ils habitent. Il peut se créer ainsi une complicité privilégiée entre voisins de « bassi ». Souvent, comme c'est le cas de la famille de Giovanni, la famille occupant le « basso » voisin fera pleinement partie du cercle d'amis. Les relations sont parfois tellement intimes qu'elle sera presque considérée comme des membres réguliers de la famille. On sait combien la famille nucléaire tient une place centrale dans l'Italie du Sud et notamment à Naples (Belmonte, 1997). Accéder à une place équivalente à un membre de la famille représente l'accession à un statut porteur de respect et de considération, plus encore, un statut impliquant bienveillance, obligeance et prévenance. Deux niveaux s'imbriqués montrent l'épaisseur et la densité des relations sociales dont font preuve les quartiers populaires : le niveau intime et la dimension collective forment un couple polyphonique qui parfois s'étend sur plusieurs générations. Une personne partagera un même destin, une même condition de vie, une même histoire, en même temps qu'elle représentera une même position au sein de la population du quartier, et même à plus grande échelle, de la ville. Habiter un « basso » renforce le sentiment d'appartenance au quartier, et plus encore à la rue. Une confraternité se crée, comme si être habitant de « bassi » appuyait davantage sur l'appartenance à une culture populaire.

### **2.3.5 - À l'étage : balcon et fenêtres**

La fenêtre et le balcon constituent d'autres modes de maintien de contact avec la rue malgré le fait d'habiter à l'étage. Un français ayant été quelques mois en demeure dans les Quartiers Espagnols me confia qu'un jour qu'il était à la fenêtre de son appartement au premier étage à fumer une cigarette, il fut très surpris d'entendre un

passant lui demander du feu, ce qu'il fit malgré son étonnement. Sur le plan social et architectural, il est vrai que c'est dans les Quartiers Espagnols qu'une telle scène a plus de chance de se produire : la dimension réduite des ruelles, les passages fréquents, les habitudes d'interconnaissance, favorisent la proximité physique et social. Cette anecdote est particulièrement parlante quant à l'usage qui est fait des fenêtres dans les quartiers populaires Napolitains.



Fig. 2.32. Jeune femme en tenue de ménage penchée à son balcon

Lorsque l'on habite en étage, de même que l'on se poste à la fenêtre de son « basso », le balcon ou la fenêtre tiennent un rôle identique. Il s'agit d'une fenêtre ouverte sur le monde, celui de la rue. C'est à certaines heures que les habitants se penchent ainsi à leur fenêtre. En fin de matinée ou en milieu d'après-midi, les femmes prennent une pose méritée pendant la séance de ménage quotidienne, fumant parfois une cigarette (**fig.2.33**). Les personnes âgées se postent également à la fenêtre, mais principalement aux heures de grande fréquentation de la rue. Les hommes le feront aussi, également souvent pour fumer une cigarette (**fig. 2.34**).



Fig. 2.34. Femme fumant à la fenêtre

Même si le prétexte est de fumer une cigarette, la motivation est autre. Et si l'intention est de faire une pause ou de s'occuper, la distraction de la chose est avant tout d'aller voir ce qui se passe dans la rue, ou plutôt, d'aller regarder s'il se passe quelque chose. Il n'est pas abusif d'affirmer que l'on se poste à son balcon comme installé à une loge d'opéra. Pour exemple, une scène de rixe entre deux femmes dans la via E. de Deo, survenue en mars 2006. À une heure de haute fréquentation, alors qu'elle est en train de faire ses courses chez le « fruttivendo » (it. « vendeur de



Fig. 2.35. Homme fumant à la fenêtre

fruits et légumes »), une femme se voit violemment interpellée par une seconde femme tout droit sortie du « basso » situé en face. Dès le début, de virulentes interlocutions se font face, et dureront presque 20mn, croissant ou diminuant d'intensité. On les sépare, mais la femme du « basso » revient plusieurs fois à l'encontre de l'autre. Un attroupement se forme autour des deux protagonistes, et petit à petit les gens sortent à leur fenêtre et y resteront jusqu'à ce que les choses se soient calmées et dissipées. C'est seulement une fois que la scène est terminée et que les tenants et les aboutissants de l'intrigue sont clairement identifiés, que les observateurs des immeubles rentrent chez eux. Bien qu'ils ne connaissent pas personnellement les deux protagonistes, les observateurs se sont postés tranquillement à leur fenêtre pour ne rien perdre de la scène. Même si au moins l'une des deux femmes, l'habitante du « basso », faisait partie du paysage humain de leur rue, ils n'étaient pas personnellement impliqués dans l'affaire, car il est sûr que tous n'entretiennent pas des relations intimes avec elle. Pourtant, l'intérêt était intense, car s'il y a implication, c'est celle de leur présence en tant que membre du quartier et d'habitants de la rue. C'est bien pour assister au spectacle qu'ils se sont penchés à leur fenêtre, un spectacle distrayant que l'on regarde avec le sourire, un parmi tous ceux qui au quotidien construisent la vie de leur quartier.

Ainsi, se poster à la fenêtre est une posture d'attente, l'attente que quelque chose se déroule sous ses yeux, comme s'il y avait de grandes chances pour que cela se produise. Les choses qui se déroulent ne sont pas des événements particulièrement importants. Ce sont la plupart du temps des scènes anodines faisant partie du quotidien, mais qui n'en demeurent pas moins spectaculaires. Il y a toujours un intérêt à observer la rue, même si l'on est pas ethnographe. Mais cela est plus encore valable pour une rue des Quartiers Espagnols. Si la rue était toujours identique à elle-même, ses événements réglés sur une horloge inébranlable, on la connaîtrait par cœur et l'on ne trouverait pas de motivation à la scruter. Le spectacle attendu tient d'un extraordinaire : une personne inconnue qui passe, des chamboulements chez la famille du « basso », le passage d'un marchand ambulant, une conversation agitée, un ami ou un membre de la famille avec qui l'on pourrait échanger quelques mots... Il s'agit d'un extraordinaire qui reste humble, à l'échelle de la vie quotidienne. Mais il s'agit aussi du plaisir de tromper l'ennui en l'observant et en y cherchant ce qu'elle a d'inattendu, être à l'affût des événements du quartier, parce que l'on se sent en faire partie : l'événement est aussi



celui avec lequel on peut interagir, ou qui survient parce qu'on peut le provoquer. Cela est possible parce que l'on est un habitant du quartier, c'est une condition, et parce qu'on a ainsi une raison valable pour interagir. C'est d'un plaisir social dont il est question, celui de l'interconnaissance, des inattendus qui surviennent grâce à elle, et qui permettent d'être toujours en recherche d'interaction.

### 2.3.6 - Sur les toits : les terrasses

En montant sur les toits des Quartiers Espagnols, nous nous éloignons certes de la rue, mais ce détour vaut quelques éléments dignes d'intérêt. Les toits n'échappent pas l'appropriation ni à « l'abusivismo ». Comme on l'a vu des « bassi », dont les extensions suivent un processus de « pétrification » progressive, les constructions provisoires installées sur les terrasses se consolident petit à petit jusqu'à parfois constituer un étage supplémentaire. Mais avant cela, les toits sont des lieux de villégiature dans lesquels une vie spécifique se déroule en marge de la rue. Tels de petits jardins suspendus faits de bric et de broc, les terrasses des toits abritent une vie légère où se mêlent bricolage et vie de famille.



Fig. 2.35. Terrasse bâchée pour se préserver de regards

Dans les Quartiers Espagnols, on se plaît à dire que les étages s'ajoutent les uns aux autres par leur aménagement progressif. Au début, il s'agit simplement d'installer un barbecue, puis de l'aménager jusqu'à en faire une petite cuisine d'été. Parfois les travaux se poursuivent en dressant des parois de bâche (**fig. 2.35**) ou en construisant une treille, qui deviendra une véranda, puis des murs de bois ou de tôle, constituant ainsi une pièce supplémentaire. Au bout d'un certain nombre d'années, alors que ces installations sommaires se sont faites parties intégrante du paysage, les murs se font en parpaings, un nouvel étage est né. C'est souvent une pièce unique posée sur le toit et servant de studio, d'atelier, de débarras.

Les terrasses font la jalousie de ceux qui n'en possèdent pas. Il est vrai que certaines d'entre elles s'étalent sur toute la surface du toit de l'immeuble, ce qui peut aller de 60 à 100m<sup>2</sup>. L'aménagement se résume parfois à une table et quelques chaises, une balustrade ou une treille. L'épuration de l'aménagement est souvent motivée par la préférence de conserver une vue dégagée (**fig. 2.36**), privilège envié dans un quartier où l'étroitesse des rues impose un vis-à-vis particulièrement frontal. Beaucoup de terrasses sont ainsi laissées nues, si bien qu'en faire usage se fait à la vue de tous. Les jeux d'observation de ce monde des terrasses peut être envisagée de façon similaire à celle qui se joue dans la rue, à la différence près que l'on entretient rarement des relations avec les personnes observées. C'est une observation qui se fait lointaine, si bien que ces usagers des terrasses, s'ils finissent par faire partie du paysage s'étalant chaque jour devant la fenêtre, restent des inconnus, des personnages muets que l'on voit s'affairer au loin sans qu'il y ait possibilité d'interaction. L'univers des toits est un univers en soi, on n'y a aucun contact avec la rue. On l'entend mais on ne peut la voir, car les balcons, les stores et les corniches, empêchent toute visibilité sur ce qui se déroule en bas. D'un point de vue perceptif, les toits sont un espace de mixité entre le monde du bas et celui des toits : on entend la rue tout en regardant s'étendre la ville, le port ou la côte. Deux échelles se mêlent alors, celle du quartier et celle de la ville, dont la rumeur se fait entendre.



**Fig. 2.36. Terrasse surplombant les Quartiers Espagnols. Le dépouillement de l'aménagement permet de jouir d'une vue imprenable sur la baie de Naples.**

## **2.4 – Territoire et expression du lien social**

### **2.4.1 - Un espace de la sociabilité**

Le parcours qui vient d'être fait au travers des modes d'habiter nous a renseigné sur la vie sociale qui se joue dans les Quartiers Espagnols. Ces « manières de faire », manières d'habiter les lieux, de les aménager, de les transformer et de les utiliser, sont intimement liées aux types de relations sociales qui existent dans ce contexte populaire napolitain, et particulière dans les Quartiers Espagnols. La fenêtre n'est pas seulement une ouverture servant à laisser entrer la lumière et à permettre à l'air de circuler dans la maison, elle est un moyen de conserver le contact avec l'univers de la rue. Ce ne sont donc pas que l'air et la lumière qui circulent, mais aussi les personnes, symboliquement au travers des interactions qui peuvent se réaliser. De même, s'asseoir dehors, à même la rue devant son « basso », n'est pas seulement motivé par un besoin d'espace, c'est aussi, et surtout, un moyen de rencontrer des connaissances et de les inviter à s'asseoir ou à bavarder. Nombre d'attitudes sont ainsi dirigées vers l'espace extérieur plus qu'elle ne sont tournées vers un espace du foyer qui tendrait à se renfermer sur lui-même.

La vie, surtout chez les habitants des « bassi », est donc tournée vers le dehors, tout comme chez les habitants des étages : moins l'étage est élevé plus les contacts avec la rue sont étroits. Ils sont même recherchés : on s'installe au balcon, on laisse la fenêtre ouverte, justement pour pouvoir interagir avec les passants. Seules les femmes restent la majorité de leur temps à la maison, mais elles ont aussi un temps réservé pour sortir et profiter de leur vie sociale. Même quand elles sont à la maison, celle-ci reste ouverte à l'accueil de personnes extérieures qui n'hésitent pas à venir leur rendre visite. Se poster à la fenêtre ou au balcon pendant la pause, laisser la fenêtre ouverte, permet ce contact permanent avec l'extérieur. C'est donner la possibilité aux autres d'appeler et de rester joignable en permanence. On vit presque chez soi comme si l'on était dans la rue, ce qui vaut, on le verra, aussi dans l'autre sens.

L'espace de la rue, dans un quartier comme les Quartiers Espagnols, appelle donc à être redéfini. Rue et foyer sont en si étroite relation que les limites restent floues. On peut facilement entrer en relation avec une personne qui est à l'intérieur, et de même, depuis l'intérieur avec une personne extérieure. On comprend donc que la manière

même d'habiter se fait dans ce maintien permanent avec la rue, justement pour ce qu'elle permet de vie sociale. L'intense activité des rues, qui décroît seulement aux heures de repas et de sieste, semble comme transpirer dans l'espace des habitations, ce qui vaut également dans l'autre sens. Les modes d'habiter sont directement déterminés par l'interconnaissance qui prévaut dans ce type de quartier populaire, à laquelle l'habitat répond dans sa morphologie et dans l'usage qui en est fait. La morphologie des « bassi » est elle aussi, au moins sur sa façade, directement la marque de l'interconnaissance. Le quartier se présente bien comme un espace du « vivre ensemble ». Il s'y réalise un partage de la rue comme espace de vie, où s'entremêlent activités quotidiennes, domestiques et professionnelles. La rue, telle que nous l'avons décrite, se définit comme un espace de rencontre et de fabrication du lien social. Si elle est un espace public, celui-ci se présente sous le jour d'une appropriation permanente et changeante de ses acteurs. Mais est-ce bien un espace public tel que nous l'entendons habituellement ? Un tel sentiment d'appartenance au quartier-territoire donne-t-il vraiment lieu à un usage public de la rue ?

#### **2.4.2 - Espace public et civilité**

La rue, dans les Quartiers Espagnols est un espace du collectif, l'espace de l'expression de la collectivité, dans lequel on se met en commun. On se confronte à la communauté du quartier, on se place dans le groupe des habitants puisqu'on en partage l'espace, celui de la vie quotidienne. Elle en est du même coup un espace d'intégration dans le sens où on y a une place, un statut, que l'on a certes rarement choisi, mais que l'on peut plus ou moins provoquer. Si les frontières existent (entre les Quartiers Espagnols et les autres quartier, entre le « basso » et la rue...), elles ne sont pas seulement matérielles. Les napolitains diront parfois que les Quartiers Espagnols « c'est chez eux », sous-entendu les habitants des Quartiers Espagnols. Perçus comme le territoire d'une communauté, les Quartiers Espagnols profitent de leur réputation. Ils ne sont en effet guère fréquentés par les autres habitants de la ville qui les trouvent malfamés et peu sûrs. Mais cela intervient dans l'existence même de la forte interconnaissance qui s'y déroule. En effet, si mixité (sociale, culturelle) il y a, elle se fait

à l'échelle du quartier. Car il est vrai que l'interconnaissance existe particulièrement au sein d'un groupe spécifique : ceux qui se reconnaissent comme appartenant à un groupe social peu favorisé. Il ne sera jamais avoué littéralement une appartenance à une « couche populaire ». La reconnaissance se fait d'abord en tant que membre des habitants des Quartiers Espagnols, à laquelle s'ajoute celle de la précarité. Tous ceux qui s'y reconnaissent diront partager une nécessité de se débrouiller pour survivre, de demander au besoin l'aide de la famille ou des voisins... Cette entraide est un argument central dans les discours ayant trait à l'interconnaissance, et elle explique peut-être la proximité physique des membres de la famille qui pour beaucoup, rappelons-le, ne quittent pas le quartier après la majorité. Souvent d'ailleurs, partir sera perçu comme le signe d'une réussite sociale, donc d'un éloignement par rapport au groupe. Devant l'appropriation dont fait preuve ce groupe d'habitants, la rue n'est pas complètement un espace public. Elle l'est par le partage de son usage en tant que rue, mais elle est sujette à une relative « privatisation » lorsqu'elle se fait terrasse, jardin ou buanderie.

Il n'est donc pas question d'un espace public au sens juridique du terme. Le peu d'implication des pouvoirs publics à l'égard des Quartiers Espagnols le confirme d'ailleurs. Cette dernière se résume au passage des éboueurs, à quelques travaux de restauration d'immeuble – dont rares sont ceux qui sont entièrement financés par la ville - à la construction, actuellement, d'une bouche de métro destinée à relier, symboliquement, le quartier avec le réseau urbain<sup>100</sup>, et à la présence d'un petit centre social. Autour de ce centre, gravite l'association « Quartieri Spagnoli » qui, grâce au dévouement de ses membres, apporte un soutien social et moral aux familles et aux jeunes du quartier.

L'espace public demande donc ici à être redéfini lui aussi. Comme il a été précisé précédemment, on entendra ici par espace public, non pas le sens philosophique et politique d'Habermas, qui le conçoit d'abord comme l'espace symbolique d'un forum de

---

<sup>100</sup> Cette entrée de métro semble peu justifiée sur le plan urbanistique. Située à 200m de l'entrée principale, sur une placette laissée jusque-là aux mains des habitants des Quartiers Espagnols, elle affiche clairement une intention de désenclaver le quartier dans l'espoir d'une gentrification progressive. Il n'est pas rare que la ville use de tels moyens indirects pour remplacer, ou déplacer, des populations jugées « populaires » dans les périphéries, ce qu'elle peine à réaliser étant donné que la plupart d'entre elles sont à présent propriétaires de leur logement. Comme le notent Marie-Pierrette et Percy Allum, l'« aspiration de la petite bourgeoisie à la propriété a été l'une des clefs de voûte de la politique napolitaine de l'après-guerre » (1994).

l'expression démocratique<sup>101</sup>, mais bien cet espace physique qui nous entoure et dans lequel on évolue au quotidien, l'espace d'usage public. Mais l'on retiendra de l'acception d'Habermas que l'espace public se définit aussi comme un espace d'opinion, une opinion mise en public. En effet, à certains égards, la rue peut sembler un forum d'opinion. Espace de la multiplicité, la rue est dans les Quartiers Espagnols le lieu dans lequel on s'exprime, parfois très ouvertement. Souvenons-nous de cette scène lors de laquelle une femme est sortie de son « basso » pour apostropher, jusqu'à en venir aux mains, une autre femme faisant ses courses en face de chez elle. Ce que les napolitains appellent avec humour faire la « sceneggiata »<sup>102</sup>, faire son théâtre, est bien l'expression déshinibée des opinions et des émotions. Cette femme aurait très bien pu attendre de prendre l'autre à parti pour discuter de leurs différents à l'abri des regards. Au contraire, le règlement de comptes s'est fait ouvertement, aux yeux et oreilles de tous, même des curieux depuis leur fenêtre, avec toute une gestuelle de la spectacularité : cris, gesticulation, altercation physique...

Comme on l'a vu précédemment, les conduites sociales participent de l'appropriation de la rue par ses usagers. Et comme on le verra dans le chapitre 4, qui lui est entièrement dédié, l'interaction verbale constitue un facteur essentiel de cette appropriation de l'espace public. Quotidiennement, la voix se fait haute. Les discussions, en petits groupes à l'entrée des habitations, devant les commerces, de manière informelle dans la rue, se font ouvertement sans chercher à se dissimuler. Bien évidemment, tout ne se dit pas à voix haute. Mais l'intérêt ici est d'insister sur cet aspect de l'usage de la rue qui fait que non seulement on ne se cache pas, mais on insiste sur sa visibilité et son audibilité. C'est ce que l'on appelle aussi le « farsi vedere » (it. « se

---

<sup>101</sup> Dans son ouvrage devenu classique, Habermas décrit « le processus au cours duquel le public constitué d'individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État. » (1963). À la limite, on pourrait très bien prendre Habermas au mot et voir les Quartiers Espagnols comme l'espace d'une opinion de contre-pouvoir étant donné le peu d'affinité avec l'État, voire les positions clairement subversives de certains habitants. Devant le peu de considération de la ville, et encore moins du gouvernement, à l'égard du sort des quartiers populaires de Naples, il y a longtemps que beaucoup en ont détourné leur regard. Ce sur quoi, d'ailleurs, s'appuie la Camorra pour assurer sa popularité en instaurant une sphère économique, mais aussi politique et sociale, parallèle à celle de l'État.

<sup>102</sup> On dit « fare la sceneggiata » lorsque quelqu'un expose des faits avec une emphase expressive. Synonyme de « fare una tragedia » (it. « faire une tragédie »), l'expression désigne une façon d'impliquer l'interlocuteur en injectant dans le discours une importante charge émotionnelle. Le terme « sceneggiata » désigne une forme théâtrale populaire napolitaine qui se présente comme un drame sentimental dans lequel l'acteur appuie autant sur la dimension passionnelle de son expression qu'il ne compte sur la réaction émotionnelle du spectateur.

faire remarquer »). Cette conduite consiste à, si l'on peut dire, se mettre en scène pour exposer son point de vue, l'imposer aux yeux de la communauté. Et cela se fait toujours au sein d'un groupe. Quel intérêt y aurait-il de le faire hors de la sphère publique ? Cela doit se faire « in piazza » (it. « sur la place), sur la place publique. Ce public, c'est celui des habitants, ceux qui nous connaissent et auxquels on veut faire part de son opinion. Cette place publique, ce peut être celle, effective, de la rue, avec toutes les oreilles qui la composent, mais aussi simplement l'auditoire. On peut être « in piazza » en étant chez soi, mais entouré des oreilles de la rue : amis, voisins, famille, toute personne qui laissera libre cour à la rumeur.

Cet espace public, c'est donc celui, concret, de la rue, mais aussi celui, symbolique, de cette place, ce forum de « l' 'nciùcio » (nap. « le comméragé »), fait de bouches et d'oreilles comme autant de champs fertiles à la croissance de la rumeur. La rue est d'abord faite d'un public, d'un auditorat, de spectateurs attentifs aux scènes de la vie quotidienne. On ne peut être transparent. On ne saurait l'être, il est difficile de l'être. Ne serait-ce qu'en marchant dans la rue, notre passage laissera nécessairement une trace dans un discours, une remarque, un jugement ou un questionnement.

Cette réflexion sur l'espace public nous amène déjà à disloquer cette apparente homogénéité sociale, telle qu'elle pourrait apparaître jusqu'à présent. Cette acception de l'espace public n'est pas partagée par tous les habitants des Quartiers Espagnols. Pour beaucoup, la rue n'est pas un espace d'appropriation permanente et mouvante, mais l'espace dans lequel tous doivent vivre sans promiscuité. De tels discours seront souvent ceux des habitants des étages, et sont directement liés à la gentrification très lente qui se développe dans les Quartiers Espagnols. En effet, c'est sous les toits ou sur les terrasses que vient habiter une population différente de celle qui se dit originaire du quartier. Ce sont souvent de jeunes couples diplômés, architectes, designer, enseignants, qui viennent trouver à la fois une possibilité d'acheter un appartement, étant donné le coût légèrement inférieur de l'immobilier, et une façon de ne pas se sentir trop « bourgeois ». L'aspect « populaire » recherché par ces nouveaux résidents signifie avant tout la bonne humeur et l'activité des rues, l'aspect « familial » du quartier, mais dont ils ne partagent pas tous les aspects ni toutes les conduites. Ces discours sont aussi issus de famille plus anciennement établies dans le quartier, qui affichent clairement une appartenance bourgeoise. Le fait qu'ils soient des habitants « légitimes »



de par leur ancienneté accentue justement le décalage socioéconomique qu'ils mettent en avant envers les habitants moins favorisés, particulièrement ceux des « bassi ».

C'est en grande partie sur des questions relatives à la civilité que le fossé s'entrouvre. Au sein même du quartier, il y a expression d'une grande intolérance vis-à-vis de certaines conduites qui sont alors jugées inciviles. Le cas des ordures est sur ce point exemplaire car il éclaire sur des types distincts de relation à l'espace public dans le domaine de la sphère domestique .

On connaît les grands débats relatifs à la gestion des ordures à Naples et les disfonctionnements effectifs qui existent. Rappelons qu'à Naples, la gestion des ordures est partagée entre les pouvoirs publics et des entreprises privées soupçonnées (ou clairement démontrées comme telle) d'être inscrites dans l'économie de la Camorra<sup>103</sup>. Ces entreprises, comme en rend compte le roman « Gomorra » de Roberto Saviano (2006), ont pour tâche l'acheminement des ordures, ménagères ou industrielles, vers des lieux de dépôt. Or, beaucoup des réguliers scandales de pollution ou d'intoxication alimentaire sont directement dus au fait que ces déchets sont souvent déversés dans des champs ou dans des zones non contrôlées. Pendant les crises récentes, mises en avant par les médias lors de la réélection de Silvio Berlusconi en avril 2008, lors desquelles les ordures s'épandirent sur plusieurs centaines de mètres dans certaines parties de la ville<sup>104</sup>, les Quartiers Espagnols ont été particulièrement épargnés. Certains habitants expliquèrent ouvertement aux journalistes les interrogeant sur ce fait : « ...nous, on n'en veut pas des ordures !... c'est parce qu'on ne se laisse pas faire ! ». Que signifie donc de ne pas se laisser faire alors que bien d'autres quartiers n'ont pas

---

<sup>103</sup> Selon Marino Niola, anthropologue napolitain, interrogé par Le Nouvel Obs de juin 2008 à propos des manifestations qui ont eu lieu au sujet de l'installation d'un incinérateur, « la Camorra intervient depuis toujours sur toutes les sources de profit dans tous les interstices de la société. Et son omniprésence dans l'affaire des déchets explique entre autres choses ce paradoxe qui fait que la population descend dans la rue non pas pour demander qu'on la délivre des ordures, mais pour empêcher la construction d'une décharge publique ou d'un incinérateur. Parce que l'incinérateur va contre les intérêts de la Camorra, lui ôtant la possibilité de gagner de l'argent sur ses propres décharges ».

<sup>104</sup> Ce sont principalement les quartiers de la périphérie qui ont été touchés par les amoncellements d'ordure pendant plusieurs semaines. C'étaient alors des centaines de mètres d'immondes qui s'épandirent le long des routes, auxquels les gens finissaient parfois par mettre le feu, non par vandalisme, mais comme intention désespérée de s'en débarrasser. Si les médias ont largement traité du problème, celui-ci n'est ni nouveau ni accidentel. Il est chronique. Plusieurs associations se mobilisent depuis de nombreuses années pour lutter contre un problème de santé publique, mais ils se heurtent à un problème plus ample encore, puisque ces disfonctionnements sont directement liés aux imbrications des systèmes publics et camorristes. Ces associations sont d'ailleurs aussi souvent des mouvements antimafia et de lutte contre la corruption. Voir en annexe l'extrait d'une note d'information envoyée par liste de diffusion par une de ces associations.

eu le choix ? Aux dires de certains habitants du quartier plus ou moins impliqués dans la lutte anti-Camorra, la raison serait que dans les Quartiers Espagnols certaines familles seraient suffisamment influentes et respectées pour interférer dans la gestion des ordures. Il est vrai que le ramassage y est relativement régulier.

À l'échelle microsociologique, le problème des ordures prend une tournure similaire. On trouve accrochées dans les cages d'escalier, les portes d'entrées d'immeubles, dans la rue contre les murs, de petites affichettes comme celles présentées sur les photographies ci-dessous (**fig. 2.37 : A, B, C, D**). La loi à Naples impose de déposer les sacs d'ordure à même la rue devant les entrées d'immeuble après 20h. L'horaire se justifie par ces deux raisons : les rues seraient encombrées toute la journée alors que les éboueurs ne passent que le soir, les amoncellements d'ordures prenant dans les chaudes journées d'été une ampleur nauséabonde et insalubre. Or, cette règle n'est pas toujours respectée, ce que prouve l'insistance des affichettes écrites à l'initiative de riverains mobilisés contre les rebus sauvages. Sauvage est justement le mot pour désigner la manière dont sont perçus ceux qui ne respectent pas cette règle.

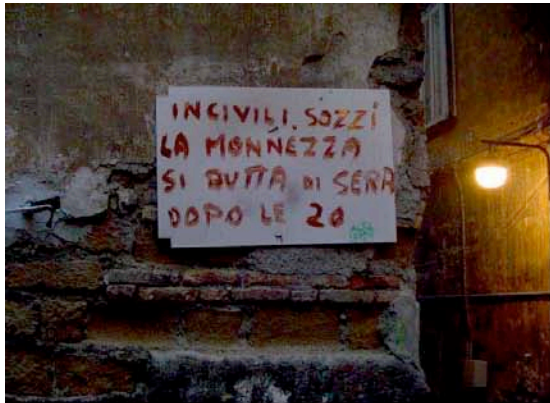


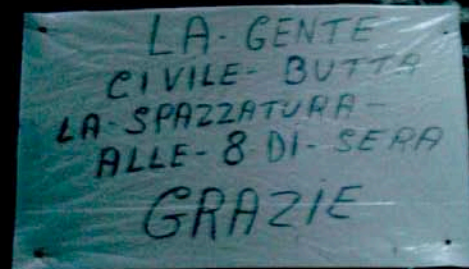
Fig. A

INCIVILS CRASSEUX  
 LES ORDURES  
 SE JETTENT LE SOIR  
 APRÈS 20H

LES PERSONNES  
 CIVILES JETTENT  
 LES ORDURES  
 À 8H DU SOIR

MERCI

Fig. B



IL EST AVERTI A TOUTE LA  
 COPROPRIETE QUE LES  
 ORDURES DOIVENT ETRE  
 JETÉES A 8:30. SI CELA NE  
 DEVAIT SE FAIRE, ELLES  
 SERONT RAPPORTÉES  
 DEVANT LEUR PORTE

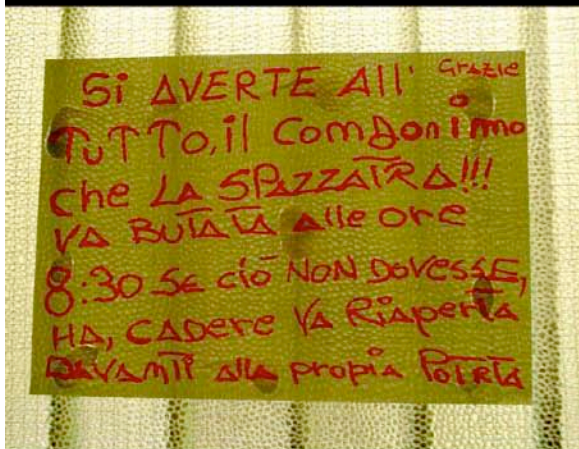


Fig. C

LES ORDURES DOIVENT  
 ÊTRE DÉPOSÉES  
 DANS LA VIA ROMA  
 SOYEZ CIVILES !!!

Fig. D



Fig. 2.37. Affichettes de plaintes contre les dépôts abusifs d'ordures

Selon Giovanni, les pratiques relatives aux ordures ont une histoire. De mémoire d'habitant du quartier, Giovanni précise qu'avant la règle du dépôt à 20h, avant les années 80, il existait dans les rues des lieux d'amoncellement collectifs. C'est seulement après la loi que les ordures ont dû être déposées le soir



Fig. 2.38. Feu d'ordures dans une rue des Quartier Espagnols

devant les immeubles. Mais devant le problème des disfonctionnements du ramassage des ordures, on observe un retour aux amoncellements collectifs en certains lieux du quartier, et à la solution désespérée d'y mettre le feu en dernier recours (**fig. 2.38**). Mais pour tous les habitants des « bassi », il ne leur convient pas de déposer les ordures devant chez eux. Puisque la portion de rue fait partie intégrante du foyer, ce serait les laisser s'entasser chez soi. Ces petites affichettes sont des rappels à l'ordre et au maintien des règles malgré tout, à travers l'invocation de la civilité. En accusant



Fig. 2.39. Tas d'ordures dans la via toledo (ex-via Roma)

d'incivilité ou en incitant à être civil, elles n'appellent pas toujours à des actions cohérentes. En invitant par exemple à déposer les ordures dans la via Toledo, rue conjointe au quartier mais n'en faisant pas partie, cela revient à les expatrier hors territoire (**fig. 2.39**). La via Toledo n'est pas une rue habitée. Commerçante la journée, elle est presque déserte le soir et la nuit,

contrairement aux Quartiers Espagnols dans lesquels les habitants de « bassi » vivent aussi la nuit devant leur « basso ». Ainsi, la via Roma, propre et chic la journée, devient une décharge la nuit tombée. On peut donc s'interroger sur ce qui est réellement une mesure de civilité.

Cependant, à travers le problème des ordures, une certaine napolitanité s'exprime chez les jeunes, différente de celle, davantage nostalgique, des générations antérieures. Elle est propre à une mouvance de la jeune génération actuelle, politiquement, socialement et écologiquement engagée, parfois militante. Comme le montre ce commentaire pris sur un forum internet<sup>105</sup> à propos de la chanson « Fetido fetente », parodie d'un vieux succès de la chanteuse napolitaine Donatella Retorre.

« Nous autres napolitains nous cherchons, hélas, à adoucir toutes les amertumes. Seulement, on pourra prendre cette philosophie pour de la faiblesse, mais est-ce ainsi ? Je ne pense pas.

Nous avons survécu : aux cendres du Vésuve, aux normands, aux Bourbons, aux Angevins, à l'occupation : de Garibaldi, des nazis, des américains... du choléras, du tremblement de terre, et à 60 ans de domination de la démocratie chrétienne.

Nous l'aurions remporté aussi sur les ordures... peut-être à notre façon... mais nous vaincrons encore une fois.

Il y a un proverbe napolitain que je veux vous traduire : " le napolitain se dessèche mais ne meure pas !!! " ».

À travers cette conscience des problèmes, il existe une mobilisation forte se traduisant par des manifestations populaires : concerts de plein air, manifestations, rassemblements, mêlent lutte anti-camorra et lutte anti-ordures. Si la question des ordures participe en grande partie à l'image que Naples assume de l'intérieur également, la lutte et les revendications sont le signe d'une conscience citoyenne. Cependant, pour les habitants des « bassi » c'est un problème quotidien

La question de la civilité met le doigt sur le fait que la convenance des uns représente parfois l'inconvenance des autres. Ce que l'on retient de l'enseignement de Norbert Elias est que l'évolution des mœurs est en grande partie issue d'une pression

---

<sup>105</sup> Page consultée le 25 janvier 2008

sociale (1989). Selon Elias, la civilisation occidentale est le résultat d'un processus de domestication des pulsions. Cette domestication ne serait pas explicitement dictée par des raisons d'hygiène et de santé, mais par des motivations sociales, de respect et de statut. C'est-à-dire que beaucoup de règles de savoir-vivre seraient avant tout motivées par le choix d'une appartenance sociale (souvent supérieure en termes de classe) que par les raisons fonctionnelles directes comme l'hygiène et la santé. Les choix pour telle ou telle posture apparaissent ainsi, selon l'auteur, arbitraires. Même si Elias ne parle pas directement de civilité mais de « civilisation », la civilité se présente comme une certaine mise en forme de la régulation des pulsions. Pour les habitants qui se plaignent des amoncellements sauvages, c'est-à-dire hors de la règle - même si entasser les ordures en un lieu déterminé peut être une autre forme d'organisation - cette incivilité représente de leur point de vue un manquement à la loi dicté par l'absence de conscience civique. Ce manquement est présenté comme une manière « pulsionnelle », sauvage, de gérer les ordures. La civilité apparaît alors comme le respect de la loi, seule garante à leurs yeux de l'ordre social. La civilité se définit en effet la plupart du temps par défaut, à l'exclusion d'autres systèmes de règles de vie en communauté : ce qui n'est pas civil est souvent ce qui ne respecte pas le code.

En s'opposant à la civilité, l'incivilité devient synonyme de sauvagerie et de « barbarité ». « Dans cette conception, l'archéologie devient un vecteur matériel et symbolique. Entre les 18 et 19èmes siècles, l'Antique est un des grands emblèmes de la « méridionalité », cet Antique même qui, après les découvertes archéologiques [de Pompéi et d'Herculanum] , s'imposera comme une sorte de modèle secret du présent que les lettrés déclineront dans les lettres et les arts tandis que le peuple vit cette antiquité dans son corps, vit sans savoir une sorte de classique 'barbarité', de sauvagerie héraclitéenne, grâce aussi aux eaux, aux volcans et autres effets spéciaux surgissant en de grandioses et répétées épiphanies. », écrit Marino Niola (2006), évoquant l'imagerie que le mythe du sud attache à la plèbe méridionale. Dans le quotidien de la modernité, l'incivilité n'est pas seulement projetée dans les comportements liés aux ordures, elle l'est aussi dans des attitudes plus générales et quotidiennes, elles aussi vécues comme de la violence. Cette violence peut être physique (par exemple recevoir une « taloche » sur la nuque au passage d'un scooter), mais elle est au jour le jour vécue dans les comportements verbaux. Parler fort,

« hurler » plutôt qu'appeler, proférer des grossièretés lors des échanges verbaux, apparaissent d'un côté comme un manque de civilité. Mais de la part des acteurs de ces « incivilités », ce n'est pas parce qu'on s'adresse familièrement à quelqu'un en y glissant des termes grossiers que l'on est en situation de violence verbale et d'agressivité. C'est au contraire la plupart du temps une manière de paraître plus familier et amical. L'intolérance qui existe envers ce registre de langage entre des interlocuteurs d'un même milieu social est en effet souvent la marque d'une interconnaissance. En invoquant le manque de savoir vivre, c'est bien un conflit de manières de faire qui se fait jour. Mais il est aussi social car, la plupart du temps, ce sont les habitants les plus défavorisés qui sont accusés d'incivilité, comme on le verra plus loin sur le plan des pratiques liées au sonore, comme le cri et l'usage des pétards et des feux d'artifice. Il apparaît donc clairement déjà une scission sociale au sein même des Quartiers Espagnols, comme elle existe entre le quartier et le reste de la ville.

De nombreux discours généraux sur la ville de Naples répètent les mêmes arguments : « Naples est une ville magnifique, mais dommage que ce soit les napolitains qui l'habitent »<sup>106</sup>. Dans ces discours, ce n'est pas la ville qui est visée, mais bien ses habitants. Parfois même, le discours se fait plus corrosif encore. Lors d'une conversation dans une épicerie des Quartiers Espagnols dans laquelle se trouvait une jeune habitante, qui n'appartenait pas à un milieu social élevé, celle-ci affirma : « ... les Quartiers Espagnols sont de beaux quartiers, mais dommage que nous y soyons !... ». Le propos est dur : la jeune fille s'accuse elle-même d'être ce qu'elle est, c'est-à-dire d'appartenir à un groupe social aussi condamnable aux yeux des autres pour son manque de civilité. Les discours de condamnation sont ainsi à ce point intégrés qu'il existe dans les mentalités une auto-dévalorisation acerbe. Elle fait que la stigmatisation prend une ampleur globale en devenant une diabolisation de la société populaire. Naples semble habitée d'une population dépréciée pour ses mœurs, et ce depuis au moins aussi longtemps que la littérature le mentionne : « L'air de ce pays est admirable, la terre est extrêmement fertile, et tout y est abondant : ce qui fait dire aux Italiens que Naples est un paradis habité par les diables. Ils disent encore : Naples parfumée et agréable, mais gens mauvais »<sup>107</sup>. « Un paradiso abitato da diavoli » n'est décidément

---

<sup>106</sup> Phrase entendue dans la rue auprès de touristes italiens de passages à Naples

<sup>107</sup> cité par B. Croce (2006 : 11) tiré du dictionnaire de Moreti à l'article « Naples » (*Grand dictionnaire historique*, nouvelle édition, 10 vol., Paris, 1759, vol. VII, p. 915).

pas seulement le titre de l'ouvrage de Benetto Croce (2006), ni même un proverbe, ni encore une citation de Luca di Linda<sup>108</sup>, il est une représentation en permanence actualisée dans les mentalités, et ce autant dans l'opinion internationale, chez les hautes et moyennes bourgeoisies de Naples, que dans les quartiers populaires.

### **2.4.3 - Espace privé et territorialité : la covivance et la coprésence**

Nous avons vu comment les manières d'habiter le quartier amènent à des appropriations sur différents niveaux. Ces stratégies de l'habiter prennent des formes différentes selon le type de dispositif urbain et selon l'appartenance sociale des habitants. Déjà sur le plan topographique, les longues rues droites, qui dans les Quartiers Espagnols sont des voies de circulation au contraire d'autres quartiers populaires comme la Sanità, sont d'autant plus sujettes à l'appropriation qu'elles sont des rues passantes. Alors que dans la Sanità, les culs-de-sac et le réseau tortueux des rues constituent des espaces davantage privatifs que les habitants se sont appropriés dès le début de façon à constituer des territoires indivisibles, dans les Quartiers Espagnols le processus d'appropriation est permanent. La rue est un espace dans lequel les piétons ne laissent pas les voitures régner en maître, et dans lequel les postures mêmes peuvent être considérées comme des actes d'appropriation : s'asseoir sur une marche, se regrouper pour discuter, se poster pour observer la circulation... Le cas du « basso » nous a montré comment la rue peut devenir un espace habité au point de faire elle-même partie du foyer : balayer la rue comme une terrasse, installer des chaises pour discuter comme autour de la table de la cuisine...

Cette appropriation, à ce point concrète qu'elle prend la tournure de constructions abusives, peut se faire d'une part parce que la rue est un espace public ambiguë au sens où, dans les représentations, le quartier appartient d'abord à ses habitants, et d'autre part parce que la forte interconnaissance en fait un lieu de grande sociabilité. Les appropriations successives, éphémères et changeantes font de la rue un espace de

---

<sup>108</sup> cité par B. Croce (2006 :11) et tiré de la *descriptio orbis* de Luca di Linda (1660) : « Parmi tant de richesses, (...), a pourtant lieu le dicton universel : Naples est un paradis habité par des démons ».



covivance dans lequel la promiscuité est gérée par le partage des lieux et le respect du statut social de chacun. La rue est ainsi co-vécue à la fois par les habitants de « bassi » qui l'occupent comme un chez-soi et par les passants qui l'empruntent. L'ambivalence de la rue, qui se fait tantôt voie de circulation, tantôt lieu de réunion, buanderie, lieu de stockage ou encore espace marchand lors du passage des marchands ambulants, propose une multiplicité des usages autant que des usagers.

L'appropriation de la rue amène donc à définir celle-ci comme un habitat. Dans tout l'espace urbain des Quartiers Espagnols, on peut affirmer que chaque parcelle est susceptible d'être habitée. Devant cette omniprésence de l'habitat, surtout dans le cas de la rue, il y a de fait un partage de l'espace, dans lequel se joue une cohabitation. Cette cohabitation ne se réalise pas seulement dans les gestes et le respect de l'appartenances des lieux à leurs propriétaires officiels, mais également par les attitudes, les relations sociales et les interactions.

Il faut pointer ici l'importance du regard, de l'observation et de la surveillance. On a vu plus haut en quoi la posture de l'observation est centrale dans la manière de vivre le quartier et de participer à son quotidien. Dans ce contexte d'interconnaissance, le voisinage prend une importance cruciale. L'observation se confond souvent avec la surveillance, dans le sens où ce qui sautera aux yeux ou aux oreilles sera ce qui fait écart à un quotidien structuré par une organisation sociale établie. Les yeux et les oreilles sont en effet à l'affût de ce qui transparaît comme divergent par rapport à l'ordinaire. Du voisinage aux activités souterraines de la Camorra, tout ce qui est accidentel, extraordinaire, inattendu ou divergent peut paraître intempestif, dangereux ou simplement curieux, du moins susceptible d'être noté et commenté.

Beaucoup de Napolitains non-habitants des Quartiers Espagnols se plaisent à dire que ses habitants sont souvent intolérants envers la différence et la marginalité, alors que sont totalement et socialement admis les prostituées, les toxicomanes, les travestis et les truands notoires. Mais il faut préciser que tous ces personnages sont tolérés justement parce qu'ils font partie du paysage social du quartier depuis bien longtemps. Ceux que l'on nomme les « femminielli » (nap. « les travestis ») sont des personnages qui, de mémoire d'habitants des Quartiers Espagnols, ont toujours été présents, et

occupent une position sociale établie et admise<sup>109</sup>. Mais ces figures de la marginalité sont ainsi intégrées dans le tissu social justement parce que la marginalité définit le positionnement social d'un certain nombre d'habitants du quartier. Même si elle est stigmatisée par le reste de la ville, cette marginalité est parfois revendiquée par beaucoup des habitants des Quartiers Espagnols.

La covivance se définit donc en partie par la tolérance de la diversité. Mais cette diversité est admise avant tout quand elle participe de l'appartenance au quartier. Sur le plan social, le quartier constitue un territoire : « je suis des quartiers Espagnols, donc je suis chez moi », au sens où la somme des habitants constitue un chez-soi, exclusif par rapport au reste de la ville et surtout envers les quartiers limitrophes. Ainsi, cette territorialisation se décline sur des niveaux aussi diversifiés que le bâti « abusiviste », les comportements domestiques et publics, et l'appartenance sociale. La territorialisation de l'espace urbain est en grande partie due à l'existence d'un cadastre invisible et officieux qui fait de la rue un espace qui appartient à la fois aux passants et aux habitants. Tous ces aspects constituent des modes de présence différents au sein du quartier mais qui se superposent : de l'action (observer, entretenir la portion de rue devant son « basso »...), à la trace (les constructions abusives), jusqu'à la mémoire (l'appartenance générationnelle, l'acceptation de figures historiquement admises dans le quartier).

On l'a vu, l'espace public garde une dimension ambiguë parce qu'il ne laisse pas de place à l'anonymat. À l'échelle d'une rue ou d'un ensemble de rues, chacun peut être nommé par les autres, voire porter un sobriquet. Les surnoms apparaissent en effet souvent dans des contextes sociaux où l'interconnaissance s'ajoute à la grande diffusion d'un petit nombre de noms et de prénoms. Ils sont là pour renforcer l'individualisation et la distinction sociale, souvent en s'appuyant sur la particularité d'un caractère ou d'un attribut physique. Chacun fait présence, dans le quartier dans l'absolu (son statut) et dans la rue dans les faits (interactions et relations sociales). En ce sens, l'habiter, découlant de l'appropriation permanente de la rue, se transforme en un co-

---

<sup>109</sup> La prostitution est historiquement et littérairement attachée aux Quartiers Espagnols, comme l'évoque le succès de la chanson napolitaine dite « classique », « La tammurriata nera » (texte : Edoardo Nicolardi, musique : E.A. Mario), racontant l'histoire d'un enfant né de couleur noire d'une prostituée ayant rencontré dans l'après-guerre un soldat américain d'origine africaine. Pendant la présence américaine d'après-guerre, les Quartiers Espagnols étaient l'un des lieux de prostitution dans lesquels se rendaient les soldats.

habiter. Il y a, sinon fusion, confusion des espaces d'habitation. Mais cette confusion révèle un réel partage de l'espace urbain et social.

À partir de là, on peut dire qu'il y a coprésence des individus dans un même espace habité. Dans le respect des règles sociales, les habitants des « bassi » sont en droit d'occuper la rue en s'installant sur des chaises, et cela ne générera pas nécessairement l'agacement d'un autre habitant de la rue devant, par exemple, passer en scooter. La chose est admise. Deux individus distincts peuvent être présents dans la même zone, justement parce qu'ils ne sont pas totalement distincts : ils sont des habitants de la rue. Il y a admission d'un partage et d'un usage commun de cet espace. La coprésence en tant qu'habitant apparaît donc sous un jour non concurrentiel, tant que l'ordination du statut social de chacun est respectée. Dans le schéma ci-dessous (**fig. 2.40**), il est représenté la configuration des espaces de regroupement tels qu'ils existent en dehors de la période hivernale, lorsque le temps appelle à s'installer dehors. La rue représentée est le vicco Trucco, dans laquelle habite Giovanni et sa famille.

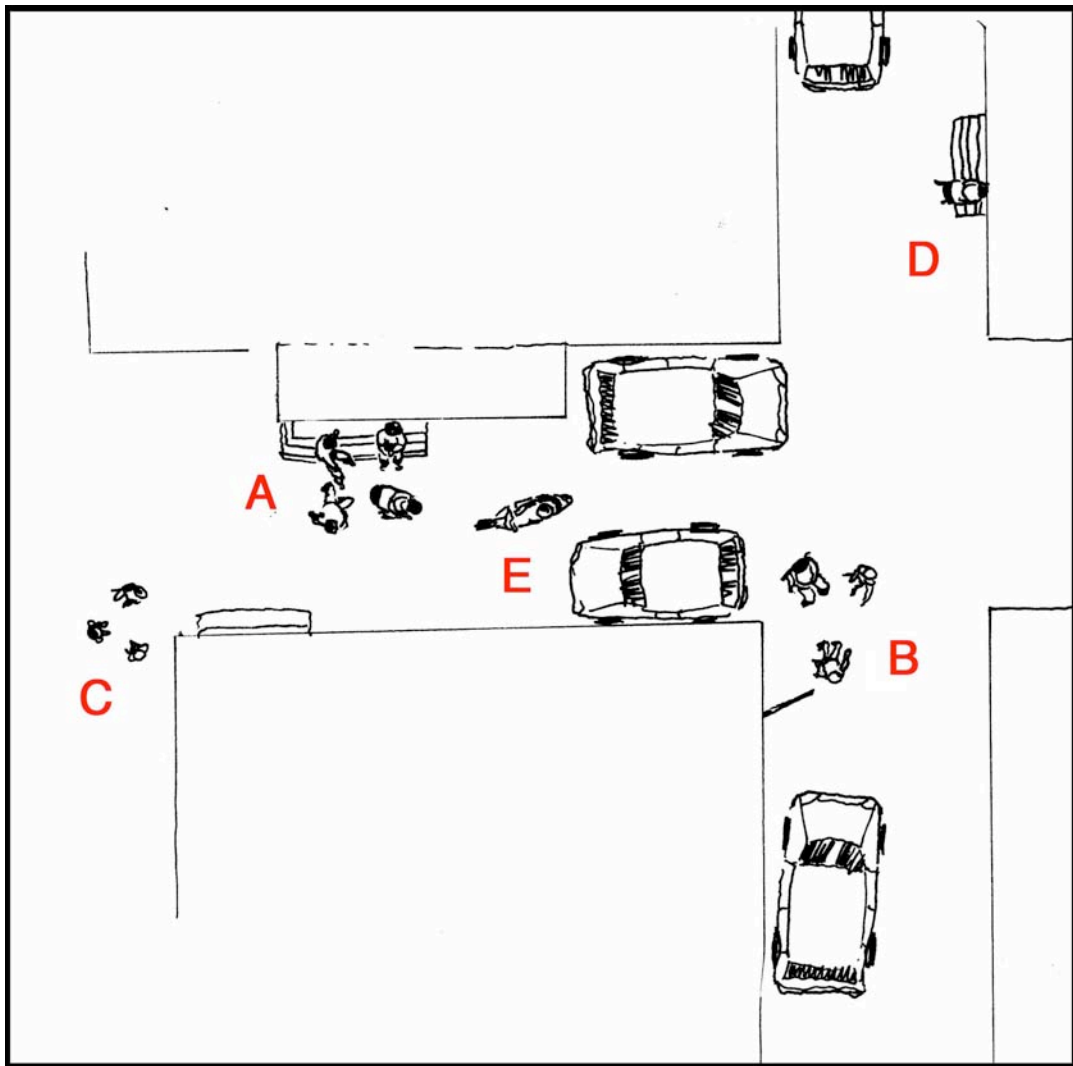


Fig. 2.40. La coprésence des habitants dans le vicco Trucco (dessin de l'auteur)

Le vicco Trucco est une ruelle étroite et encombrée par des marches d'escalier, des murets, divers objets, et par les voitures en stationnement dont les propriétaires sont sans exception des habitants de la rue. Cette petite ruelle ne connaît qu'un passage restreint d'individus qui, dans leur grande majorité, sont habitants du vicco Trucco et des rues avoisinantes. Ce genre de ruelles est majoritaire dans les Quartiers Espagnols. Elles sont des zones peu fréquentées par les « étrangers », les rues de grande circulation étant rares dans le quartier (principalement au nombre de 5 ou 6). Comme les autres rues de ce type, le vico Trucco est un espace particulièrement territorialisé. Le groupe A représente Giovanni et sa famille qui, quotidiennement, prennent le temps de s'asseoir devant leur « basso » pour bavarder. Le groupe B est une autre famille avec laquelle celle de Giovanni entretient des relations privilégiées. Ils

se côtoient quotidiennement, s'interpellent chacun l'autre depuis chez eux, se rendent visitent souvent, mais ils ne s'installent pas nécessairement ensemble pour une durée similaire à celle des bavardages en famille. En D se trouve un autre « basso » devant lequel ses habitants s'installent souvent sur les marches, mais ils ne jouissent pas du même degré de relation que A et B. Les relations sont cordiales mais pas aussi intimes. Le groupe C représente de jeunes hommes ayant l'habitude de se retrouver quotidiennement à ce coin de rue en fin d'après midi pour bavarder. Ce sont des connaissances de Giovanni (A), mais les relations restent distantes au sens où ils ne seraient pas spontanément invités à boire le café chez lui. En C est représenté le conducteur d'un scooter en train de se frayer un chemin entre les voitures et les chaises installées par A. Il y a de grandes chances pour que A salue C, étant donné que les passages sont principalement ceux d'habitant des rues adjacentes, sinon du quartier. C ne contestera pas la présence de A au milieu de la rue, mais le contournera comme tout autre obstacle légitimement présent dans ce type de lieu.

Cette scène du quotidien montre à quel point l'appropriation de la rue par ses habitants, légitime du point de vue de l'interconnaissance, respecte une distinction des espaces (lieux de vie) qui se fait à l'intérieur d'un espace global (la rue). Il s'agit d'une micro-territorialisation à l'intérieur d'un espace déjà territorialisé. La rue, espace légalement public, est appropriée d'une part par les habitants de la rue, et d'autre part redivisée par les habitants des « bassi » qui peuvent en faire une terrasse. À travers la diversité des fonctions que revêt la rue (espace de circulation, de stationnement, de regroupement, de détente ou même d'entrepôt...), les habitants vivent en coprésence les uns avec les autres. La rue, on le voit, n'est pas la même pour un habitant de « basso », que pour un habitant des étages ou pour un passant à pied ou en scooter. Elle constitue des réalités différentes qui s'alternent ou se superposent en bonne entente. Ainsi, pour retourner à l'analogie du camping, ces espaces dont il est fait sien n'ont pas de frontières physiquement marquées mais se fondent les uns dans les autres. Dans le camping, les parois légères des tentes ne sont que des voiles pudiques qui ne dissimulent pas la totalité de l'intimité, les sonorités informent des agissements et la nuit venue, la lampe de poche trahit les mouvements des silhouettes. Dans les rues des Quartiers Espagnols, par ce côtoiement des individus, les intimités se croisent et se font jour par le truchement de l'œil et de la vue.

#### **2.4.4 - Règles sociales : interdits et permissions dans l'espace de la rue**

La coprésence est intrinsèquement liée à l'ordination sociale qui prévaut au sein d'une rue donnée. Elle n'est pas toujours admise dans le cas d'une interaction avec un individu étranger à la rue. Mais même au sein des habitants de la rue, cette coprésence peut être remise en question. La densité de l'interconnaissance génère des relations de fraternité comme des relations d'évitement. Dans l'enceinte d'une rue, chaque habitant est clairement identifié dans son statut social, le niveau de respect qui lui est dû, son degré de sympathie, son aptitude à interagir avec le voisinage, son ancienneté, son appartenance historique au quartier...

Les relations sociales sont étroitement liées au degré d'insertion dans le tissu social de la rue. Il se mesure souvent à l'ancienneté de l'individu en tant qu'habitant. Une personne comme Giovanni, par exemple, jouit d'un niveau d'insertion relativement élevé au sein de sa rue et des alentours, tout comme les membres de sa famille, et cela est dû en grande partie parce qu'il y est né d'une famille elle-même native du quartier, ce qui est renforcé par le fait que sa femme vivait dans sa jeunesse dans le « basso » opposé. Un nouveau venu, même si son nom est inconnu des autres habitants, sera identifié comme tel, et sera soumis à une observation constante tendant à mesurer son niveau d'implication avec le voisinage, sa discrétion ou son éventuel caractère intempestif. C'est le cas, entre autres, des nombreux étudiants qui louent une chambre dans un appartement dans lequel ils vivent en colocation. La plupart d'entre eux ne restent qu'une ou deux années et n'ont donc pas le temps de s'insérer véritablement dans le tissu social, ce que, la plupart du temps, ils ne recherchent pas. Ils resteront des étrangers envers lesquels une interaction intime reste impossible. C'est le cas également des familles immigrées, les « extracomunitari » (it. « immigrés non ressortissant de la CEE »), majoritairement d'origine sri-lankaise, pour qui les Quartiers Espagnols sont un des quartiers d'élection. Envers eux, l'interaction se limite à la location de la chambre ou du « basso », dans lesquels toute une famille vit à l'étroit. En tant qu'étrangers, non seulement au quartier mais également étrangers de langue, de couleur et d'origine, ils sont de fait soumis à des relations d'évitement plus ou moins exprimées.

Les relations d'évitement peuvent avoir d'autres origines, indépendantes de

l'appartenance au quartier. C'est le cas, par exemple, d'une femme, habitant depuis toujours un étage de l'immeuble en face du « basso » de Giovanni, dont le mari serait mort de façon suspecte. Depuis, elle est soumise à des évitements stricts du fait qu'elle serait, de par son histoire, porteuse du « malocchio » (it. « mauvais œil »)<sup>110</sup>. Ainsi, non seulement il convient de ne pas la saluer, mais ni même de la croiser. La croyance relative au « malocchio » appellent à attendre qu'une personne croise d'abord le chemin de la personne qui en est porteuse avant de continuer sa route, pour qu'il le reçoive afin d'éviter de le recevoir soi-même. D'autres raisons peuvent conduire à exclure un individu, comme des actes non tolérables ou des comportements dérivants. Il a été évoqué plus haut l'importance de « l'nciùcio » (nap. « commérage »). Si l'observation, la rumeur et le commentaire sur la vie d'autrui est une pratique de voisinage admise qui en soi crée du lien social, son excès n'est pas toléré pour autant. Ainsi, une personne se prêtant trop au commérage sera perçue comme indiscrette et comme voulant interférer sur la vie des autres. Cela en deviendra sa réputation et la personne sera alors évitée par les riverains. D'autres fautes commises sont susceptibles d'exclure certaines personnes de la communauté, comme celle, grave, de l'adultère, ou encore de passer pour une femme facile. Si la prostitution n'est pas en soi une pratique excluante, passer pour une femme aux mœurs légères revient à s'exposer à des attitudes d'évitement du fait qu'elle n'a pas clairement le statut de prostituée.

Ce contrôle interne et permanent qui se réalise par l'observation et le commentaire permet une auto-régulation des comportements sociaux des habitants du quartier par les habitants eux-mêmes. L'absence des pouvoirs publics dans les quartiers dits « sensibles » de Naples ne signifie donc pas qu'il y règne un chaos social. Les règles sociales sont produites et gérées par les habitants eux-mêmes et font preuve d'un suivi par tous les membres du quartier se reconnaissant comme habitant et appartenant au quartier. Cela explique, par exemple, que des nouveaux résidents des Quartiers Espagnols, alors qu'ils craignent d'être agressés ou détroussés dans d'autres quartiers, ne se sentent pas inquiétés à l'intérieur du leur. En effet, pour peu qu'ils se soient fait connaître très tôt comme habitant le quartier, ils seront protégés des risques d'agressions justement parce que la délinquance n'agit pas dans son propre quartier.

---

<sup>110</sup> Diffuses dans tout le monde méditerranéen, la croyance et la science (tout le savoir qui y est relatif) du mauvais œil jouit d'une adhérence particulière dans l'aire culturelle napolitaine (Caisson, 1998).

Les jeunes garçons ne se risquent pas à se livrer à de tels actes aux yeux de leurs pairs, car ce sont des agissements condamnables en soi. En réalité, ils ne le feront pas non plus dans un autre quartier dans lequel sévit la délinquance car ils se trouveraient en terrain concurrent. Ils préféreront alors agir dans le Centre Historique car, en plus du fait qu'il concentre une vaste et jeune fréquentation nocturne, ce quartier n'abrite pas une délinquance qui lui est propre, mais fait se converger les délinquances des autres quartiers.

On peut observer, dans les Quartiers Espagnols, des conduites qui ne sont pas permises dans d'autres quartiers. C'est le cas, par exemple, du fait que les jeunes filles peuvent rester dehors jusqu'à tard dans la nuit, sans être inquiétées par les garçons et sans que leurs parents ne s'inquiètent, et ce pour les raisons exposées précédemment. Une conduite sera admise tant qu'elle s'insère dans le système social et dans le modèle des interactions en usage dans le quartier. Pour en revenir à « l'nciùcio », le commérage, il est intrinsèquement lié à l'acte d'observer qui, de fait, appelle les individus à être observés. Être observé est un fait totalement admis et souvent même recherché. Observer et être observé représente un jeu social central et même essentiel dans la manière de vivre le quartier. Sans cela, les Quartiers Espagnols ne seraient pas un quartier populaire napolitain et l'interconnaissance ne pourrait s'y développer. Un certain nombre d'attitudes et de comportements peuvent, et doivent parfois, se soumettre à la transparence et au regard collectif, afin que se maintienne l'interconnaissance. Le contrôle social interne est directement lié au droit de regard dont disposent les habitants du quartier. Cela a pour conséquence que nombre de conduites se font non seulement en plein jour, fenêtres et portes ouvertes, mais de manière ostentatoire, comme pour appeler à l'observation par les autres. On laissera ainsi la fenêtre ouverte, ce qui laissera passants et voisins voir et entendre les scènes qui se déroulent à l'intérieur du « basso » ou de l'appartement. On parlera à voix haute, on n'aura aucune gêne à mener une conversation de la rue au balcon en sachant bien que toutes les oreilles présentes dans le périmètre seront susceptibles de se prêter à la curiosité. C'est ce point central qui sera développé plus en profondeur dans le chapitre 4.



## **2.5 - Le quartier: un espace sensible**

La covivance qui se réalise dans l'espace du collectif, étroitement liée à la confusion d'espaces habitatifs ne marquant pas nettement leurs frontières, amène à une coprésence des habitants conditionnée par le respect des règles sociales implicitement établies au sein du quartier. Les jeux d'observation modèlent les types d'interactions entre habitants et l'ambiguïté de la dimension publique de la rue appelle à façonner des territoires ambivalents qui n'existent pas de manière physique. Des espaces se créent par d'autres modalités que celles de la morphologie urbaine. La manière de vivre la rue déjoue les cartes topographiques du fait qu'elle induit des stratégies liant, dans une étroite relation, organisation sociale et perception de l'espace. Cet espace est autant celui, physique, de la rue, celui, social, du paysage humain des habitants et de leurs interactions, que celui, sensible, du vécu au quotidien.

### **2.5.1 – Sensorialité du quartier**

Comme le souligne Anne Raulin, on ne peut ignorer « l'importance donnée à la fonction du regard, de la perception visuelle et sonore, combinée à une écoute attentive » (2007: 17). L'anthropologie urbaine que nous avons développée jusque-là se drape à présent d'une sensorialité qui prévaut, sous ses différentes modalités, dans un contexte comme les Quartiers Espagnols. La maison (appartement, « basso » ou encore la portion de rue appropriée) devient un foyer sensoriel dans lequel on habite avec ses sens. Voir, sentir et écouter, parler, boire, manger et fumer, autant d'actions et de ressentis qui peuvent être placés sous le signe d'un plaisir que l'on aime à partager ou qui se réalise dans l'espace du collectif. Toutes les modalités sensorielles participent d'un vivre-ensemble rendu possible par un « ressentir ensemble » (Laplantine, 2005). Dans cette sensorialité du quartier, le corps est une dimension centrale qui intervient dans les relations entretenues au quotidien avec l'espace urbain et social. Si cette recherche s'est focalisée sur la rue et se situe à l'échelle microsociologique du quartier, c'est parce que le quartier apparaît comme espace social en même temps qu'il est un espace du corps. Comme le définit Pierre Mayol, « le quartier est une notion dynamique,

nécessitant un apprentissage progressif qui s'accroît par la répétition de l'engagement du corps de l'usager dans l'espace public jusqu'à y exercer une appropriation » (1994 : 20). On l'a vu en effet, l'appropriation de l'espace se fait par l'intrusion du corps et par sa manière d'habiter les volumes et d'y évoluer. Le corps s'impose par la marche, par son immobilité dans des lieux voués à la circulation, en installant une chaise dans la rue et en s'y asseyant, en scrutant des yeux et des oreilles les scènes qui s'y déroulent. Le corps est observé comme il est mis au regard, il est mis en œuvre dans la façon dont il s'impose dans l'espace urbain.

Le quartier s'impose comme un espace partagé pluridimensionnel et multisensoriel. En lui, à travers le mouvement, l'exploration, les interactions, les observations ou les attentes, la place occupée par le corps, s'expriment les sensibilités de chacun. Mais avant d'entrer plus avant dans la dimension sensorielle et l'importance de la corporéité de l'habitant dans ses relations à l'habitat, on peut souligner un autre aspect sensible majeur qui est celui des émotions.

Les contre-discours, dont il était question plus haut, tendant à équilibrer les stigmatisations auxquelles les habitants des quartiers populaires se sentent soumis, ainsi que le sentiment d'appartenance profond auquel se rattachent beaucoup d'entre eux, transportent une charge émotionnelle qu'Anne Raulin présente comme un « contexte émotionnel ». Comme elle le rapporte à juste titre, « il peut paraître surprenant au premier abord de parler du contexte émotionnel d'un propos relatif à l'espace urbain. Mais en abordant la question minoritaire et son marquage territorial spécifique, il semble qu'on ne puisse en faire l'économie. En effet, qu'on en traite sous ses aspects ethniques, religieux ou encore sexuels, le fait minoritaire soulève des passions, y compris dans la réflexion scientifique » (Raulin, 2007 : 132). Le sentiment minoritaire est en effet un leitmotiv des discours émis quotidiennement par les habitants défavorisés des Quartiers Espagnols. Ce sentiment s'exacerbe vite lorsqu'il est question des difficultés que chacun connaît dans la vie de tous les jours. Toujours selon l'auteur, on a pu observer, dans les mondes bourgeois ou ouvriers « une certaine fascination, admiration, voire l'envie à l'égard de milieux très favorisés ou, au contraire, sentir monter le dégoût envers des formes d'accumulation systématique et les moyens mis en œuvre pour préserver des privilèges » (ibid.). Loin d'être limité dans ce qui est souvent vu comme un « arbitraire psychologique » (ibid.), un tel contexte émotionnel entre pour

beaucoup dans la construction des discours de représentation, mais également dans la vie concrète des individus. Il peut induire des déplacements, des changements de stratégie, voire des ambitions ou au contraire des reniements. Le choix de certains jeunes qui, dans les cas extrêmes, se tourneront vers la Camorra ou, plus communément, quitteront Naples pour tenter leur chance ailleurs, n'est pas seulement lié à des facteurs sociaux ou économiques les contraignant à la précarité et à l'impasse professionnelle. Il est lié pour une grande part au contexte émotionnel dans lequel ils évoluent quotidiennement et collectivement. Même si ces choix sont la plupart du temps individuels, ils participent tous de destins similaires et d'idées partagées qu'ils se font de leur ville ou de leur quartier. Sentiments d'impuissance, de solitude, d'oppression ou d'angoisse, poussent ceux qui le peuvent à choisir de lâcher leur sentiment d'appartenance, au risque d'en ressentir la blessure d'un déracinement.

### **2.5.2 – La place de la corporéité**

On sait combien le corps est sujet à une construction sociale. Comme le souligne Catherine Detrez, « le corps s'insère dans un système de valeurs symboliques et culturelles. Comme le langage verbal, il est support de communication, de parole, entre deux individus parlant la même langue des gestes » (2002 : 126). On connaît en effet l'importance que revêt le langage gestuel dans l'aire napolitaine. Dans le contexte d'un quartier populaire de Naples, dans lequel l'observation et l'interaction sont au centre des relations sociales, le corps, par sa présence, intervient en première ligne. Il s'impose comme l'interprète d'un code de lecture qui n'est pas explicite mais incorporé lors de la socialisation (Winkin, 2000).

Plus généralement, le corps représente la modalité première par laquelle peut se faire l'expérience de la sociabilité, une sociabilité qui, d'un point de vue urbain, se réalise principalement dans la rue. La corporéité est une condition nécessaire à l'expérience du quartier. En prenant comme point de départ l'étude de la perception, Merleau-Ponty est amené à reconnaître que le corps propre n'est pas seulement une chose, un objet potentiel d'étude pour la science, mais qu'il est aussi une condition permanente de l'expérience, qu'il est constituant de l'ouverture perceptive au monde et à son

investissement. Il souligne en effet l'inhérence de la conscience et du corps dont l'analyse de la perception doit tenir compte. Pour Merleau-Ponty, le « primat de la perception » signifie un primat de l'expérience, dans la mesure où la perception revêt une dimension active et constitutive<sup>111</sup>. C'est ce que l'on retrouve également dans la sociologie bourdieusienne à travers la notion d'habitus. Maurice Merleau-Ponty et, à travers celui-ci, la phénoménologie de Husserl, ont joué un rôle essentiel dans la réflexion de Bourdieu sur le corps propre, les dispositions à l'action, le sens pratique (1980). Bourdieu a en effet montré en quoi le corps concrétise le lien entre socialisation et actions des individus. Il intègre des « styles de vie » qui se matérialisent en lui et au travers de ses actions (1979). Le corps s'insère donc naturellement dans une sociologie pragmatique en se présentant comme un instrument premier de la vie sociale.

Déjà, la corporéité induit une vision du quartier qui se fait à l'échelle du corps. Domaine du piéton, les Quartiers Espagnols se redessinent en fonction des trajectoires tracées par la marche au quotidien. Même par le truchement de la motorisation, le scooter conserve une dimension corporelle. Il constitue un statut de locomotion hybride : ni piéton ni voiture, il représente dans une certaine mesure l'extension d'un corps qui ne trouve en lui qu'un moyen d'accroître sa célérité et l'efficacité du déplacement. On peut y monter ou y descendre avec la même facilité sans qu'il y ait une importante médiation entre la marche et la conduite motorisée. Il est en outre un facteur de valorisation sociale, surtout pour les jeunes qui y voient la projection chez les autres d'un statut d'adulte, ce qui chez les adolescents comme chez les enfants correspond à un jeu social de mimétisme des plus grands. Support du corps, accessoire indispensable ou simple parure au même titre que le téléphone portable, il procure un certain pouvoir dans la facilité de déplacement comme un certain prestige dans la hiérarchie sociale des jeunes du quartier.

Quant à la marche proprement dite, elle garde une dimension qui lui est propre dans la relation à l'espace urbain et social. La marche dessine des paysages. Ces paysages correspondent aux circuits que l'on suit, en tant qu'habitant, entre chez soi et les autres points de destination réguliers : le « fruttivendolo », le « latificio », le « tabaccaio », le « giornalaio »<sup>112</sup>... , mais aussi la famille ou encore les amis et les

---

<sup>111</sup> Principalement dans Merleau-Ponty (1976, chap. IV, V et VI )

<sup>112</sup> Respectivement : le vendeur de fruits et légumes, le crémier, la bureau de tabac, le buraliste.

connaissances. Les paysages dessinés lors des parcours sont à la fois ceux qui défilent lors du déplacement, le paysage urbain, mais également celui des personnages croisés ou ceux qui sont le prétexte au déplacement, les destinataires, c'est le paysage social. Tous ces rendez-vous dessinent des trajets, des sentiers devrait-on dire, parcourus mille et mille fois, et qu'on est seul à connaître justement parce qu'ils sont invisibles. Ces sentiers invisibles, que l'on a pu aussi appeler des « cartes mentales », sont empruntés par les individus en fonction de leur histoire, de leurs relations au quartier et de l'organisation de leur quotidien. Ils correspondent à la vision que chaque habitant a de son quartier, la manière de se le représenter, mais surtout de le pratiquer, car le quartier est un espace de l'action. Si la rue est physiquement la même pour tout le monde, chaque sentier est unique et propre au marcheur. On rejoint ici Michel de Certeau dans sa distinction entre lieu et espace. En définissant l'espace comme un « lieu pratiqué », il appuie l'idée que « la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs » (De Certeau, 1980: 173). La double dimension objective et subjective de la rue permet la multiplicité de ses usages, de ses fonctions, et correspond en même temps aux manière de se l'approprier. Les rues ne sont pas en elles-mêmes des trajectoires ni des parcours, mais restent des voies d'accès possibles entre lesquelles les choix sont multiples. Ces sentiers se croisent perpétuellement, parfois plusieurs fois par jour. Et c'est par le corps et son mouvement que la rue devient un parcours, une direction, l'espace d'une vie quotidienne dessinée sous la forme de trajectoires.

Tracer le quartier de trajectoires n'est qu'une des possibles expériences que l'on peut en avoir. Corps-action, le corps « particularise » le quartier au sens de la multitude des mouvements dont les corps sont épris, et qui sont, si l'on peut dire, autant de « particules » dont ce grand corps qu'est le quartier est en partie constitué. Si le corps particularise la rue par les manières d'en faire usage, il le fait aussi par la diversité des corps. Le corps, comme l'appuie Merleau-ponty, ne peut se réduire à un instrument permettant les actions et le déplacement. La place qui lui est concédée informe sur le type de relations sociales qui existent dans un contexte social et culturel donné, ce qui revient à dire que la place donnée au corps est un indice du degré de sociabilité qui peut s'y déployer. En effet, le corps est lui aussi vu et mis au regard. Dans un quartier populaire napolitain comme les Quartiers Espagnols, le corps n'est pas toujours

dissimulé au nom d'une contrainte de décence ou d'un idéal de perfection. Le corps vieilli, usé, déformé, transformé, ou au contraire séducteur ou voluptueux, se fait voir sans se dissimuler outre mesure. Il n'est pas rare, en effet, de croiser des femmes âgées assises dans la rue dont la robe laisse apparaître des chevilles boursouflées par le manque de circulation sanguine, ou des hommes laissant apparaître leur obésité sous un tee-shirt trop court. Le visage modifié des travestis ne fait pas non plus l'objet ni de pudeur ni d'aversion de la part des habitants.

Cette réflexion sur le corps amène à considérer certaines relations entretenues avec la nourriture dans un quartier comme les Quartiers Espagnols. On sait, depuis Bourdieu (1979) et Douglas (1979), que le goût n'a rien de naturel. Comme le rappelle Émilie Giret (2005), « les habitudes culinaires relèvent d'avantage des habitudes culturelles propres à chaque groupe. Le goût (...) implique, s'il est partagé, une identité commune, ou au contraire une distinction culturelle ». Dans *La distinction* (1979), Bourdieu montre comment le rapport à la nourriture est étroitement lié aux valeurs d'un groupe socioculturel. On y voit en quoi le milieu populaire et ouvrier favorise une nourriture qui doit être avant tout nourrissante, c'est-à-dire utile et efficace, souvent lourde et grasse, c'est-à-dire montrant peu de considération hygiénique. La situation est en partie similaire dans les milieux populaires napolitains. L'alimentation quotidienne en contexte populaire est à base de produits privilégiés pour leur valeur jugée nutritive et rassasiante en même temps qu'ils sont des produits peu coûteux. Féculents, légumes secs et fritures se déclinent sous une multitude de recettes allant des pâtes aux lentilles, au pois chiche ou aux patates, et aux beignets divers dont le plus fameux est la « pizza frita » (it. « pizza frite »), que l'on mange traditionnellement le samedi soir, préparée par des « pizzaiuolo » (nap. « pizzaloio » au féminin) officieuses du quartier, femmes dont le « basso » se transforme ce jour-là en « friggiteria » (it. « friterie »). Les fritures sont l'alimentation populaire de rue ordinaire et se mangent en entrée avant la pizza. Dans le quotidien domestique populaire, la nourriture doit être riche et efficace du point de vue de la satiété. La « past' lentichi' » (nap. « pâtes aux lentilles ») est à ce titre un plat ordinaire. Les milieux populaires napolitains atteignent un des taux les plus élevés d'obésité et de sur-poids d'Europe, et cela est dû en grande partie au déséquilibre de l'alimentation. Mais la plupart du temps, avoir du poids ne fait l'objet ni de honte ni de condamnation. En réalité, cela souligne l'importance centrale de la nourriture à Naples.

Elle est source de bien-être, mais d'un bien-être appréhendé du côté du plaisir et de l'abondance. Comme on l'observe dans les repas de fête, comme celui du dimanche midi, les repas sont élaborés sous le signe de l'opulence. Et cette opulence doit être d'autant plus montrée, surtout lorsque l'on reçoit, que la famille est pauvre. En effet, une des marques les plus amères de la précarité est de manquer à la satiété. Ainsi, si cette opulence se voit sur le corps, c'est le signe que l'on a les moyens de bien manger, c'est-à-dire d'abord du point de vue de la quantité. Pour un regard baigné d'hygiénisme et de soucis diététiques, de l'imagerie de la ligne telle qu'elle s'impose dans les sociétés urbaines contemporaines à travers magazines et affiches de publicité, avoir du poids apparaît comme le signe d'une malnutrition et demeure à ce titre condamnable. C'est d'ailleurs un des arguments de la stigmatisation des habitants des quartiers populaires de Naples : être gros, c'est faire partie du petit peuple, et l'analogie est vite faite entre l'apparence physique et des mœurs dégradées. Mais dans les quartiers populaires, être bien portant est le signe que l'on a de quoi manger. Et faire usage d'une nourriture riche, peu coûteuse et qui tient au corps est un moyen de faire front doublement à la précarité : cela apaise durablement l'appétit sans se ruiner.

On le voit, le corps est présent dans sa chair comme dans les regards. Il peut être un marqueur social, sous le signe de la condamnation ou de l'appartenance. La « carnalité », le caractère charnel du corps et de la personne, est à Naples un élément fort de la personnalité qui intervient pour beaucoup dans les relations interindividuelles. Elle peut être interprétée comme l'indice que l'on se porte bien, que l'on aime bien la bonne chair, et qu'on entretient un « style de vie » fondé sur le plaisir et l'hédonisme. Cet hédonisme, dans la réalité du quotidien napolitain, n'est pas celui présenté par les voyageurs romantiques du XIX<sup>ème</sup> siècle et perpétué jusqu'à aujourd'hui dans les représentations de Naples, qui ont développé cette image poétique d'une Naples vouée aux plaisirs de la chair, odorante, enivrante et voluptueuse. Il s'agit plutôt d'une attitude qui, certes plus démonstrative dans les quartiers populaires, tend à privilégier le bien-être. Prendre son temps, prendre plaisir à manger, aimer plaisanter ou rire aux éclats, aimer passer du temps ensemble, à bavarder ou à ne rien faire, « perdre il tempo » (it. « perdre son temps »), semblent s'imposer comme un rapport au monde qui cherche avant tout à profiter du peu dont on peut jouir. « Les réjouissances du pauvre » diraient certains bourgeois aisés de Naples. C'est pourtant aussi ce qu'affirme Giovanni quand il

témoigne de sa précarité : il faut bien se faire plaisir si l'on veut supporter cela ! La « carnalité » ne se résume donc pas qu'au corps, elle est un ensemble de conduites, alimentaires, sociales, festives. Elle peut être aussi séduction. Lorsque l'on dit d'une jeune fille qu'elle est « carnale » (it. « charnelle »), c'est pour avouer la séduction qu'elle induit par la qualité de sa chair, entendu qu'elle n'est pas chétive mais plutôt voluptueuse, « bien en chair ». Laisser parler la « carnalité » de son corps est un des traits de séduction dont usent les jeunes filles. Même si l'on a de l'embonpoint, on privilégiera un tee-shirt juste au corps et assez court pour laisser le bas du ventre visible, et un pantalon serré, afin d'épouser tous les volumes du corps, l'important étant que le corps apparaisse franchement et clairement<sup>113</sup>.

La « carnalité », c'est une grande part séduction, mais aussi pour beaucoup un aveu que le corps est terrestre et qu'il est l'objet des sens. Ses propres sens par le plaisir, ceux des autres par la séduction. L'importance accordée à la physicalité du corps va de pair avec celle donnée aux émotions. Dans les interactions, l'émotion est une manière de rendre la communication plus physique, lui donner du corps, lui donner corps dans une forme qui reste celle des sensations. Ainsi, dans les communications verbales, l'emphase, l'insistance, l'exagération, le caractère hyperbolique des récits, des témoignages et des opinions, se chargent d'une prosodie du même ordre. La voix se fait haute en volume et en relief, les intonations semblent exacerbées, le ton assertif, marqué, aussi sec et accentué qu'il peut être mélodique<sup>114</sup>. Comme le corps s'impose dans sa chair et comme la nourriture se veut rassasiante, les interactions se veulent d'autant plus efficaces qu'elle sont soutenue par une incarnation émotionnelle forte. De même, le toucher entre dans une part importante des interactions : même entre sexes différents, on n'hésite pas à toucher, à prendre le bras pour accuser des marques d'affinité.

---

<sup>113</sup> Les habitudes vestimentaires ne privilégient pas, à Naples, les attributs féminins. Rares sont les femmes et les jeunes filles qui revêtissent des jupes, des robes et des chemisiers affriolants ou des colifichets. Ce serait là une invitation au regard trop clairement démontrée. Bottes, jean et tee-shirt restent des vêtements rudes mais leur coupe juste au corps se veut en transparence un affichage séducteur de la féminité.

<sup>114</sup> Au sens de l'importance des mélismes (série de plusieurs sons de hauteur différente sur une même voyelle) dans l'intonation. Sur le mélisme, voir Caelen (2005)



### **2.5.3 - Espaces sensoriels et espaces de présence : la porosité de l'habitat**

Avec le développement des moyens de locomotion motorisée individuels, autrement dit le scooter, la célèbre « vespa », le corps semble avoir dû céder de la place dans son occupation de l'espace. Beaucoup d'habitants s'en lamentent, surtout les personnes âgées ou celle qui appuient un discours nostalgique, ce qui, il faut le préciser, ne représente pas la majorité des habitants des Quartiers Espagnols. Les perpétuels passages des scooters empêchent une plus ample occupation de la rue par les personnes désirant s'y installer, ce qui, d'après les témoignages, était beaucoup plus développé autrefois qu'aujourd'hui. Les rues étaient entièrement piétonnières avec de temps à autre des passages de charrettes. La chose marquante est que, dans ces discours, la nostalgie porte moins sur le loisir de prendre l'air que sur le plaisir de pouvoir partager ces moments de rencontre entre voisins ou entre amis. Il semble que l'intrusion des scooters ait altéré, voire frustré chez certains, un besoin de partager la vie au-dehors, une nécessité d'être ensemble en un moment privilégié, la motorisation semblant néfaste à la socialisation.

Mais, on l'a vu, la vie au dehors est loin d'avoir disparu, et plutôt que de retenir de ces témoignage une perte, soulignons que ce qui se pratique aujourd'hui se faisait plus encore jadis. La rue reste très fortement le lieu de la rencontre et de la socialisation, toutes classes d'âge confondues, et les scooters sont bien contraints de faire avec. De même, les usagers de la rue, entendues autant les personnes y installant leur chaise que celles qui laissent leur fenêtre ouverte, « font avec » les scooters, ceux-ci faisant partie intégrante du paysage du quartier. Comme on le verra plus loin, même les communications verbales à distance s'adaptent à cet état de la vie contemporaine urbaine. La rue-socialisation semble donc en réalité faire face à la rue-circulation. L'important est de chercher les moyens de ne pas rester isolé dans le volume réduit de son appartement. Et pour cela, bien des moyens existent pour contourner la contrainte de la circulation motorisée.

Une des premières choses qui frappent lorsque l'on prête un œil et une oreille attentives à la vie quotidienne des Quartiers Espagnols quand on les parcourt, est l'omniprésence du domestique. Il était question plus haut du contact permanent entre l'intérieur du foyer et la rue, un contact qui semble recherché tellement il se fait insistant.

Cette présence du domestique, c'est celle des objets, du mobilier, de postures propres à l'espace intime et domestique, qui semblent comme transpirer dans l'espace de la rue, comme s'il n'y avait pas de frontière nettement marquée. En effet, lorsque l'on se prête à une observation plus attentive, il saute aux yeux ce que les oreilles ne percevaient que de façon secondaire, périphérique ou résiduelle : les fenêtres des immeubles et les portes des « bassi » sont en permanence ouvertes, volets, vitres et rideaux, et ce jusqu'à tard dans la nuit. Le passant est constamment en contact visuel et sonore avec l'intimité du foyer, ce qui place l'étranger qui n'y est pas habitué en perpétuel voyeurisme. Pourtant, du point de vue des habitants intégrés, il n'y a pas voyeurisme.

Lorsque l'on est dans la rue, simple marcheur, les « bassi » apparaissent comme de petites boutiques ouvrant leur vitrine sur la rue des passants. Certains « bassi », par ailleurs, se transforment en véritables petits commerces de première nécessité, un marché clandestin et privé qui se fait en plein jour à travers la fenêtre, à la manière des boutiques médiévales dont le plan de la façade est finalement identique à celui du « basso » : une porte à côté de laquelle est percée une fenêtre, la transaction se faisant par son biais. Si l'on se prête à une petite « géomorphologie » de l'habitat dans les Quartiers Espagnols, on s'aperçoit que ce qui devrait être des façades closes sont en réalité parsemées d'ouvertures. Il y a toujours une petite faille, une anfractuosité au travers de laquelle on peut percevoir, par la vue ou par l'ouïe, un peu de l'intérieur des foyers, de même que depuis l'intérieur une percée de jour permet de percevoir l'extérieur. Souvent, ces ouvertures laissent ostensiblement entrevoir l'intérieur des « bassi ».

Mais ce qui est visible est ce qui peut être visible. En effet, la porte de la plupart des « bassi » donne directement sur le séjour-cuisine-salle à manger, c'est-à-dire la partie collective et en quelque sorte publique du logement. La salle à manger est la pièce dans laquelle on accueille, elle est le seuil de transition entre la rue et le foyer, elle est donc la seule des deux pièces du « basso » à pouvoir être vue depuis la rue. Il n'y a donc ni indécence ni voyeurisme. La chambre, quant à elle, reste protégée des regards. Mais il arrive que, dans le cas des « bassi » ne comportant qu'une seule pièce faisant office de cuisine, de salle à manger et de chambre à coucher, l'ouverture sur la rue laisse entrevoir une personne allongée faisant la sieste ou se reposant. Même si la fenêtre est dotée d'un rideau, celui-ci ne masque jamais intégralement l'ouverture. Il est

parfois même trop ajouré ou insuffisamment opaque pour véritablement dissimuler. Il n'y a donc pas de réel désir de dissimuler intégralement l'intime, et le peu d'efficacité des rideaux ne fait finalement que rappeler que les manières d'habiter sont parfois très proches de celles de s'habiller. Le corps sans complexe émergeant aux endroits où il est dévêtu évoque l'intérieur obscur du « basso » entraperçu derrière le voile impudique des fenêtres.

Ainsi, autant les scènes que les sonorités domestiques de la vie familiale transparaissent dans la rue. Les passants et les voisins peuvent ainsi voir et entendre ce qui se déroule à l'intérieur du foyer. De la rue, on aperçoit la table et les chaises à l'intérieur, des personnes qui y sont assises, des éléments de la cuisine, le téléviseur trônant sur le buffet, de petites effigies de la Madone ou de Padre Pio..., tout ce qui constitue le mobilier que possède, comme il se doit, un habitant des Quartiers Espagnols. On peut ainsi apercevoir les habitants affairés à leurs tâches domestiques, manger ensemble le midi et le soir, ou la mère de famille faire le ménage... Du point de vue auditif, toutes les sonorités de la vie domestique sont également perceptibles depuis la rue : la chaîne stéréo émettant à plein volume les derniers succès « neomelodici »<sup>115</sup> pendant les séances de ménage et la voix de la femme chantant les paroles simultanément, les sons d'activités diverses comme la cuisine, les conversations, mais également, quand elles ont lieu, les scènes de ménage. Certains témoignages rapportent même qu'il arrive d'entendre des scènes intimes de la vie conjugale nocturne. Tout ce qui, sur un plan visuel et sonore, fait la vie domestique est émané depuis l'intérieur vers la rue, de telle sorte que l'intime se trouve projeté dans l'espace du collectif.

Vue de l'autre côté, cette ouverture permanente sur la rue et ce rayonnement de l'intérieur du foyer vers l'extérieur vaut aussi dans l'autre sens. En effet, depuis l'intérieur du « basso », même en restant assis, la rue peut être observée, du coin de l'œil, comme on laisse le téléviseur allumé sans écouter ni regarder, pour simplement l'entendre et se faire surprendre de temps à autres par ce qui survient. Même sans être en posture d'observation, accoudé à la fenêtre, laisser la porte ou la fenêtre ouverte ne se réduit pas à une fonction d'aération ou de luminosité, mais permet de garder un œil sur

---

<sup>115</sup> Le « neomelodico » est un genre musical populaire actuel proprement napolitain, dérivant du style « melodico », très en vogue dans les années 60. Les chansons traitent de sujets amoureux dont les propos parlent de la vie quotidienne. Ce genre est très en faveur dans les milieux populaires.

l'extérieur, de maintenir le contact. Depuis l'intérieur du foyer, « basso » ou étage, toutes les sonorités de la rue sont perceptibles. Elles pénètrent les fenêtres pour se répandre dans le domaine du domestique. Même sans visibilité, dans le cas d'un appartement aux étages par exemple, cette audibilité permanente du monde extérieur permet, tout en faisant autre chose, de rester en contact avec lui. Sont alors audibles les passages des personnes et des scooters, les coups de klaxon de signalement et de salutation, les voix, les cris et les paroles, les appels, les noms appelés, toutes les activités du quartier qui constituent ce monde en marche.

L'habitat apparaît donc bien poreux, perméable d'un point de vue perceptif, de la même manière que ses frontières sont floues. Les murs et les fenêtres cèdent un peu de leur opacité de sorte que chacun des milieux, rue et foyer, passent de l'un à l'autre dans une permanente interaction. Cette porosité de l'habitat caractérise les quartiers populaires napolitains, et cela est directement lié à l'importance de la sociabilité, à la densité de son tissu social et de son interconnaissance. À cela s'ajoute la particularité urbaine des Quartiers Espagnols qui est que ses longues rues étroites, droites et sans impasses, favorisent la circulation des personnes. Cette porosité n'est pas structurelle mais recherchée, provoquée par la disposition et l'usage qui est fait de l'habitat, par la manière d'habiter. Car on n'habite pas seulement le foyer mais aussi la rue. Tous les deux sont habités simultanément, principalement dans le cas des « bassi ». En effet, le quartier étant un espace d'interaction permanente, laisser la fenêtre ouverte, c'est laisser les événements survenir dans le quotidien des individus, c'est laisser la vie intime s'imprégner de la vie collective.

Afin de mieux saisir cette idée de porosité, attardons-nous sur le cas de la porosité sonore et revenons à notre analogie avec le téléviseur qu'on laisse allumé sans y prêter attention. Il faudrait plutôt évoquer le cas de la radio en ce qui concerne la tournure que prend l'écoute par rapport à la porosité de l'habitat. La radio fonctionne à la manière d'un fond sonore qui crée de la présence mais n'intervient dans un premier plan, comme figure (pour reprendre la dichotomie de R. Murray Schafer<sup>116</sup>), que lorsqu'il y a

---

<sup>116</sup> Principalement dans *Le paysage sonore* (1979 : 210), dans lequel il base sa théorie du paysage sonore sur un rapport entre fond (« ground ») et figure (terme identique en anglais). Dans la théorie schaférienne, le fond est entendu comme le « sound as context », qui entoure (« surrounding »), comme par exemple les grillons, la pluie ou le feu (exemple donné par Schafer mais dont on peut se demander si la sonorité du feu peut réellement entourer dans le cas d'une cheminée). La « figure » est un son qui attire l'attention, ce qu'il appelle aussi « sound mark » : aboiement de chien, dialogue humain ou klaxon.

événement. L'événement représente l'élément de surprise recherché pour sa saillie dans la diffusion (au sens spatial du terme) du fond sonore de la radio. Dans les Quartiers Espagnols, à tout instant on peut être appelé depuis la rue lorsqu'on est chez soit, ou depuis le balcon lorsque l'on marche dans la rue. Il convient donc de conserver un contact permanent avec l'environnement sonore extérieur. Les Quartiers Espagnols ne sont pas un espace où l'on reste anonyme, comme l'interconnaissance y est forte il s'agit de rester en alerte et disposé à se faire surprendre par la survenue d'un événement, à être appelé à l'improviste, à être nommé dans l'espace public.

On l'a vu, la rue est habitée comme peut l'être une pièce ou un jardin. En fait, l'habitation de la parcelle de rue située devant le « basso » revient à la vie dans un jardin : on y réalise des actions propres au jardin (détente, bavardage, observation...) mais l'on demeure toujours chez soi. Or, la rue n'est pas proprement un chez-soi car il n'y a pas stricte propriété. Ce jardin serait plutôt de l'ordre d'un jardin public, mais dans lequel on habite. Ainsi, dans une rue dans laquelle se jouxent des « bassi », il faudrait plutôt dire que l'on retrouve la configuration sociale et spatiale du camping. Cette autre analogie avec le camping se justifie par l'idée d'une cohabitation d'espaces dont les limites ne sont pas marquées physiquement, et d'une intimité à peine voilée, ceci autant sur le plan visuel que sonore. Cela dépend certes des campings, mais imaginons un camping ordinaire qui se présenterait comme un petit pré dans lequel l'emplacement des tentes est laissé à la libre appréciation des campeurs. Ces derniers se partagent la surface en établissant des distances proportionnelles au niveau de cohabitation toléré ou désiré par chacun, si bien que l'on s'attendra à ce que plus le pré sera rempli plus la distance entre les tentes sera réduite. Dans le schéma ci-dessous (**fig. 2.41**), on retrouve la rue vico Trucco, dans laquelle habite la famille de Giovanni (signalée en A). La distribution des « bassi » est donnée par la morphologie urbaine, mais la surface de la zone habitée dans la rue est laissée à l'appréciation des habitants. En considérant que le « basso » constitue l'espace propre d'habitation, la surface de rue située devant lui représente une extension de cet espace d'habitation, que l'on peut admettre comme une diffusion, non pas de l'espace privatif dans l'espace public, mais de l'habiter dans l'espace de la rue. Le schéma montre cette propagation de l'habiter en faisant apparaître la différence entre la délimitation nette de l'habiter propre du « basso » et celle, plus floue, de l'habiter de la rue :

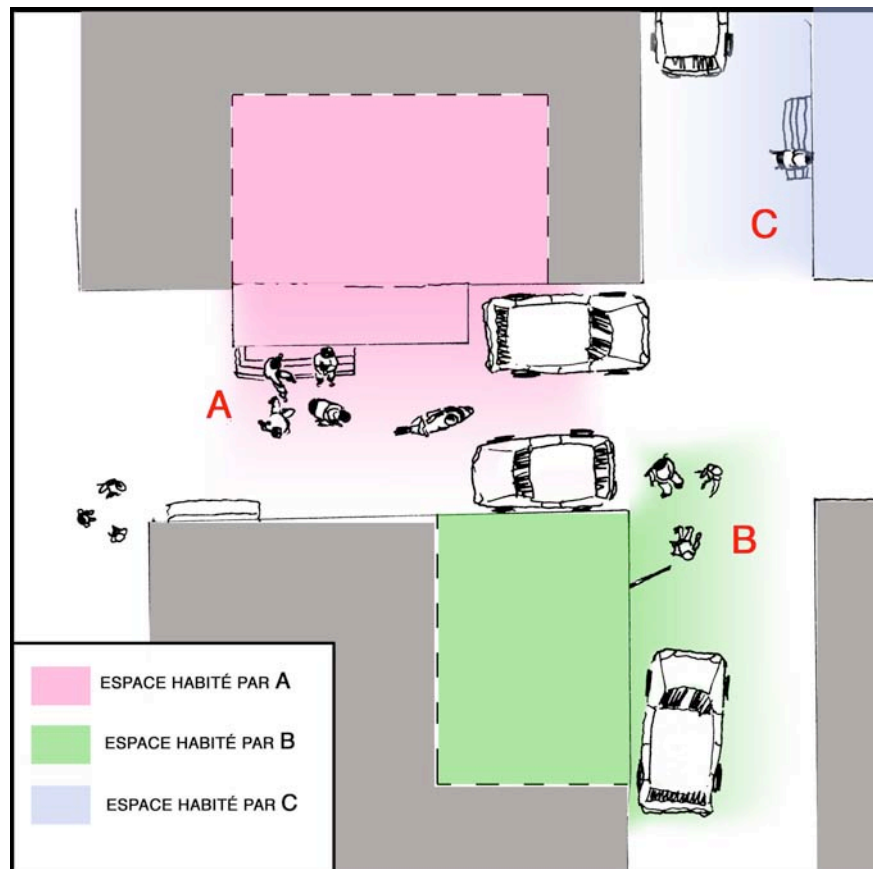


Fig. 2.41. Propagation de l'espace habité depuis le « basso » jusqu'à la rue (modèle). (Dessin de l'auteur)

Dans la zone blanche, représentant la rue, les limites de l'espace habité (respectivement par A, B et C) ne sont pas nettes, si bien qu'il y a confusion, au sens littéral du terme, entre l'espace collectif admis comme étant de libre accès (la rue) et l'espace approprié dans lequel A, B et C ont un droit d'usage au même titre que n'importe quel passant. La différence étant que le passant passe et que l'habitant peut s'y asseoir, chacun assumant l'usage qui lui est permis. Le terme « confusion » est pris ici dans son sens littéral car entre les usagers les choses sont claires : si A est assis dans la rue, c'est parce qu'il habite le « basso » qui y est contiguë. Il y a con-fusion des espaces habités.

Le schéma suivant (**fig. 2.42**) montre le phénomène inverse, qui est simultanément au précédent. De même que le « basso » déborde dans la rue, la rue s'introduit dans le « basso ». Cette infiltration de la rue est due au fait que l'ouverture du « basso » sur la

rue le place en contact permanent avec elle. Cette présence de la rue dans l'espace du foyer est non seulement tolérée mais recherchée, elle définit la manière d'habiter dans un milieu aux espaces confondus.

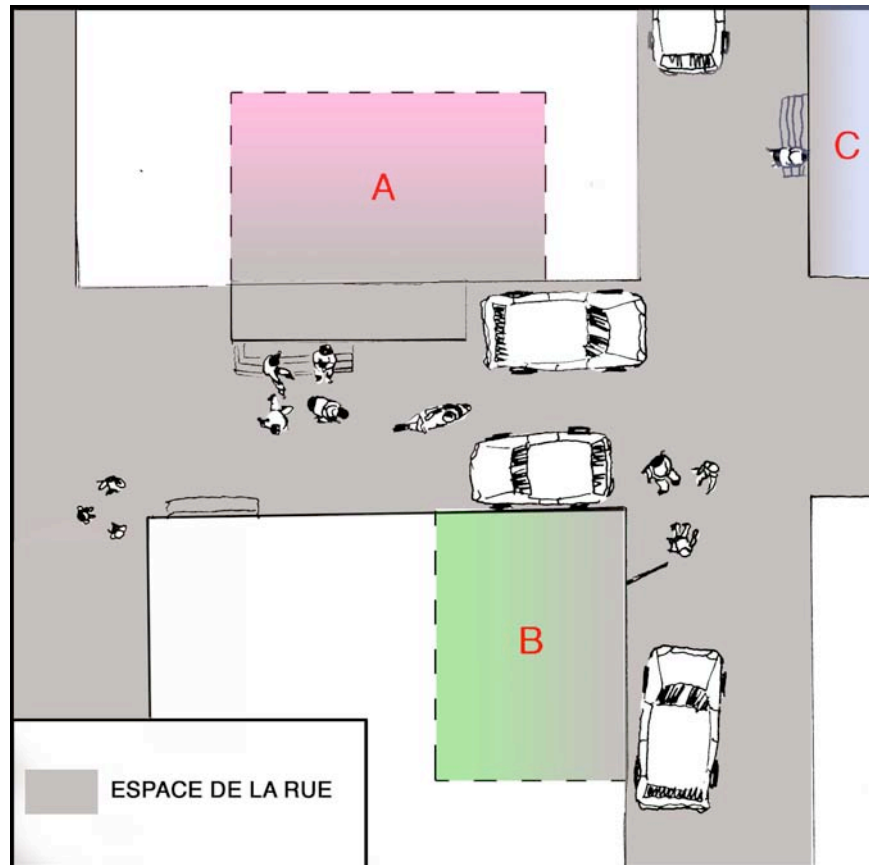


Fig. 2.42. Infiltration de l'espace de la rue dans l'espace habitatif des « bassi » (modèle). (Dessin de l'auteur)

Cette imbrication se traduit par des relations entre les espaces. Ces relations se réalisent par les possibilités de contact entre les groupes d'individus. Ces contacts peuvent être ceux induits par les interactions verbales : assis à la table de sa cuisine, x salue y qui passe dans la rue. Mais c'est sur le plan de la perception que ces contacts sont établis en continu : il y a contact visuel et/ou sonore entre la rue et le « basso ». Ce n'est d'ailleurs pas uniquement le cas des « bassi », car un appartement d'étage dont la fenêtre reste ouverte est, de la même manière, en contact sonore avec la rue, le contact visuel étant inversement proportionnel au nombre d'étages. Dans le schéma ci-dessous

(fig. 2.43), nous retrouvons la même scène dans laquelle sont représentées les perceptions visuelles et/ou sonores que chacun des groupes peut avoir des autres.

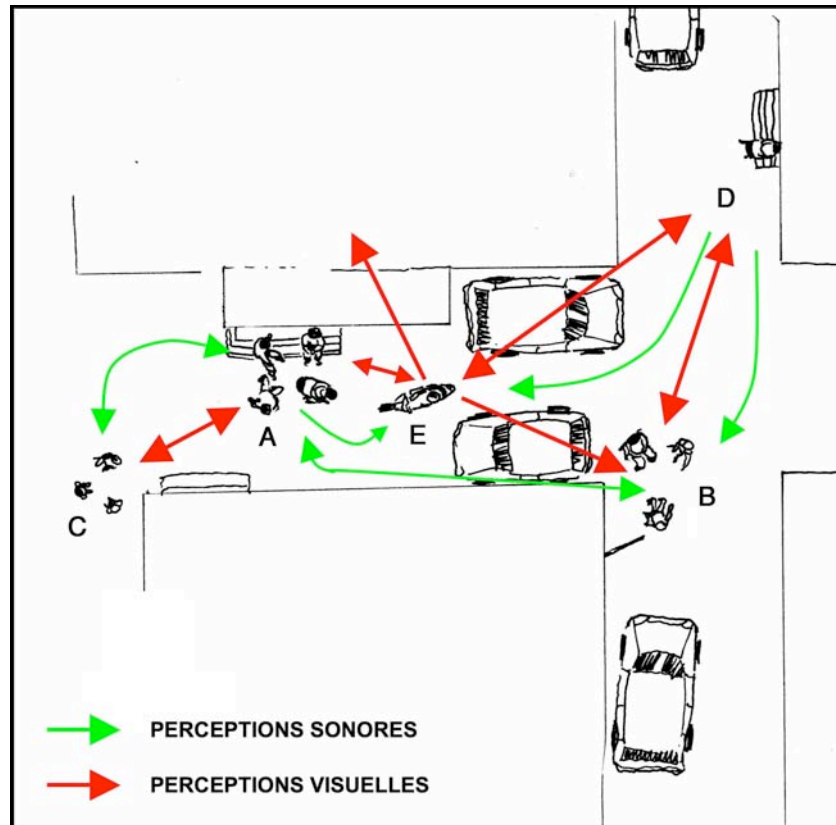


Fig. 2.43. Perceptions visuelles et/ou sonores des différents groupes entre eux (modèle). (Dessin de l'auteur)

Le groupe A voit et entend le scooter E qui passe, mais celui-ci, en raison du bruit du moteur, ne les entend pas parler. En revanche, il les voit de même qu'il peut apercevoir l'intérieur du « basso ». La femme D étant seule et ne parlant pas, elle sera vue du groupe B mais pas entendue. Tous ces groupes sont co-présents dans la rue de sorte qu'il n'y a ni gêne ou ni dérangement.

Il ne s'agit pas d'affirmer que vivre dans les Quartiers Espagnols revient à vivre dans une totale transparence. Les limites de l'habitat ne sont pas transparentes mais poreuses. Tout ne rentre ni ne sort de manière homogène. Ce qui s'opère est une sorte de va-et-vient entre les différents espaces, filtrant ce qui peut être vu et entendu. En



d'autres termes, ce qui est donné à voir et à entendre l'est en toute connaissance de cause. La visibilité est en ce sens recherchée, du côté des donneurs comme des receveurs, de sorte que ce qui est vu est ce qui doit/peut être vu, de même que pour les choses audibles. Donner à voir ou à entendre se retrouvent dans ce qui est une accessibilité : on reste visible et audible comme pour laisser la possibilité d'une entrée en contact.

Cette porosité, on le voit, s'opère sur plusieurs niveaux simultanément : sur le plan perceptif, comme on vient de le voir, et sur le plan du statut et du sens alloués aux espaces de vie. À présent, on s'aperçoit que, de par l'existence de cette porosité de l'habitat, l'opposition binaire privé/public devient obsolète. Affirmer que le foyer représente l'espace de l'intime et de la vie privée et que la rue est l'espace du public n'a plus de sens. Le foyer ne ressort pas nécessairement et strictement du domaine du privé et de même la rue n'est pas forcément le domaine du public. Ces manières d'habiter le quartier et principalement la rue déjouent la rigidité d'une vision binaire qui pourtant s'impose dans la manière de penser généralement la ville. Dans le cas des Quartiers Espagnols, la rue constitue en elle-même un « espace intermédiaire » et « résiste à la rigidification des rapports public/privé » (Faillebin, 2007). La rue s'impose comme un espace d'implication de ses habitants permettant l'accessibilité des individus et le partage et la con-fusion des sphères publiques et privées.

## Conclusion

L'ensemble de ce chapitre a permis, à travers la description du dispositif urbain et des manières d'habiter la rue, de mieux circonscrire la dimension sociale dont relève la vie de quartier dans le contexte des Quartiers Espagnols, en mettant en lumière les « usages sociaux qui trament le sens des lieux » (Boucheron, 2004). Il apparaît que les manières de s'approprier les lieux et d'en faire usage leur donnent des sens décalés et les détournent d'une fonction et d'un sens que l'on attendrait d'eux a priori.

Telle qu'elle a été dévoilée, la porosité de l'habitat s'impose comme un élément supplémentaire prenant part au processus de coprésence qui s'opère dans les façons d'habiter la rue dans les Quartiers Espagnols. Ce passage continu d'un espace à l'autre, de l'intérieur du foyer à la rue, remet en cause la stricte distinction public/privé, du fait que l'on peut être présent dans les deux à la fois. Pour être plus précis, l'absence d'une distinction stricte mêle, toujours dans le respect des règles sociales établies, l'intime et le collectif, et permet à une personne demeurant chez elle d'être un peu présente dans la rue et, inversement, à une personne assise dans la rue de demeurer un peu chez elle. L'ensemble des stratégies de l'habiter modifie le statut des lieux, et fait que « dans les faits au quotidien, les pratiques et les usages des individus instaurent une publicité plus ou moins grande ou s'approprient un espace en le privatisant, et ce quel que soit son régime de propriété, de la maison comme espace public à la rue comme lieu privatisé. » (Sabatier, 2004)

Mais comme le propose à juste titre Patrick Boucheron (2004), il est essentiel de distinguer les notions d'espace public et de sphère publique. L'auteur rappelle la confusion que subit souvent, dans les études urbaines, le terme d'espace public entre sa dimension abstraite et sa dimension concrète (les espaces publics de la ville). Selon lui, cette confusion serait induite par la traduction en français de l'*Öffentlichkeit*, tel qu'utilisé par Habermas, en « espace public » plutôt qu'en « sphère publique », l'espace symbolique et politique du débat et des affaires publiques. Cette équivoque serait due à la métaphore spatiale qui est utilisée pour penser l'espace social sur le modèle de l'étendue et de la surface, au risque de passer « de manière incontrôlée du sens abstrait au sens concret, postulant par exemple qu'une place publique fonctionne automatiquement comme un espace public ». (Boucheron, 2004). Tel qu'on peut

l'observer dans les Quartiers Espagnols, la rue est pourtant vécue en grande partie comme l'espace d'une mise en public des affaires privées. Elle apparaît à la fois comme un espace de l'opinion mise en public (au sens habermassien de sphère publique)<sup>117</sup> et comme celui dans lequel se réalise en actes la vie sociale dans des espaces concrets.

Ce même auteur insiste également sur la nécessaire distinction entre espace public et lieu public. Pour ce faire, il s'appuie sur les définitions que donne Michel de Certeau des notions de lieu et d'espace, et que l'on partage entièrement ici. Pour De Certeau, dans le *lieu* « s'y trouve (...) exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit 'propre' et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions » (1980 :173). En revanche, l'*espace* « est un lieu pratiqué ». De Certeau rejoint ainsi, en le citant, la distinction faite par Merleau-ponty entre un espace « géométrique » (par exemple la rue et la configuration urbaine) et une « spatialité » qu'il appelle « espace anthropologique » en tant que l'expérience qui en est faite est une relation au monde (1980 :174). L'espace apparaît comme un lieu « animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient », il est « au lieu ce que devient le mot quand il est parlé »(1980 :173). On voit bien que dans les Quartiers Espagnols, la rue n'est pas un lieu, une configuration figée par l'urbanisme, mais un espace qui s'impose dans sa multiplicité : tout y est en mouvement, le statut des espaces est entièrement relatif à l'appropriation qui en est faite, s'y alterne une grande diversité de mobiliers, on y interagit en permanence, les espaces sont « poreux ». La rue s'impose comme une « petite fabrique de territoires » (Neveu, 2004), mais de territoires mouvants, ambivalents, qui s'alternent par des territorialisations successives et tacites.

La rue est habitée, c'est-à-dire qu'elle est utilisée, transformée, détournée et appropriée par les hommes qui l'habitent : les habitants. Cette dimension dynamique, nécessaire à ce que la vie dans la ville soit possible (Mayol, 1994 : 20), apparaît profondément dans la signification même du mot : « habitant » est à la fois un substantif et un participe présent, sa signification sous-entend l'action. Être habitant, c'est opérer

---

<sup>117</sup> Il ne s'agit pas ici de comparer la rue dans les Quartiers Espagnols à un forum ou une assemblée dans laquelle on délibère des affaires publiques. Au risque de réduire la profondeur de la notion d'espace public telle qu'elle est développée chez Habermas et dans les études d'anthropologie politique, le terme d'espace public est utilisé ici pour évoquer la mise en public de certaines affaires étant de l'ordre de l'intime, rompant ainsi leur caractère strictement privé.

l'action d'habiter. On n'est pas simplement résident, simplement là en occupant passif, on prend part aux événements qui sont la substance même de la vie quotidienne. Cette action d'habiter est sous-tendue par l'interaction et l'investissement permanents des acteurs. Vivre la rue, vivre dans la rue, c'est évoluer dans une coprésence et participer activement à ce qui s'y déroule dans sa sociabilité, par l'investissement du corps et de la personnalité, par la mise en œuvre de sa sensorialité.

Comme l'ont montré les sciences du langage, et principalement celles qui ont trait au langage parlé, la prosodie, l'investissement du sujet est au cœur de la communication (Caelen, 2001). Le degré d'interaction se mesure en effet à l'investissement de l'individu et à sa motivation, et la forme même de la parole (les traits prosodiques : intonation, mélismes, silences, dynamique, vitesse...) en est la marque. La parole étant action, l'énergie mise en œuvre est indissociable de la proximité qui se réalise entre les interlocuteurs. De la même manière, habiter une rue des Quartiers Espagnols, c'est-à-dire la vivre telle qu'elle est vécue par la majorité de ses habitants, c'est s'impliquer dans la vie sociale et la laisser déborder sur la vie intime. Cela signifie alors engager, risquer son intimité dans une confrontation avec les autres. Et pour que la rue se dévoile comme un espace d'interaction, il faut mettre en œuvre, par l'action, l'ensemble de sa personne : sa voix, son corps, son histoire, son appartenance, le tissu social de ses relations, la place occupée dans ce tissu social... Tout cela constitue un ensemble de stratégies tendant à renforcer sa propre présence au sein de la collectivité. Sans cela il ne peut y avoir ni interconnaissance, ni interaction, ni coprésence.

La part du sonore dans le processus de coprésence est en cela centrale. Parmi l'ensemble de ce que Laplantine nomme les modalités sensibles, la dimension sonore et la perception auditive participent en première ligne d'une intersensorialité. Cette intersensorialité place les sens au centre d'un vivre-ensemble indissociable d'un ressentir-ensemble (Laplantine, 2005). La non-frontalité du sonore, comme on va le voir, permet aux individus d'être présents là où ils ne peuvent être vus et, de même, permet au monde d'être présent malgré toutes les mises à distance. Elle permet d'être présent en deux espaces à la fois et ainsi de fusionner ceux-ci en créant ses espaces propres. Nous pouvons à présent, après avoir cerné les stratégies de l'habiter et les processus de territorialisation, entrer plus avant dans l'anthropologie sonore des Quartiers Espagnols.



## **CHAPITRE 3**

# **POUR UNE ANTHROPOLOGIE SONORE D'UN QUARTIER NAPOLITAIN**

**Positionnements et méthodologie**

« L'homme corporel reparaît, rompt  
le monde des idées – comme un  
bruit rompt le monde des sons »

Paul Valéry, Cahiers, 1973

## Introduction

Dans le chapitre précédent, dédié à l'observation et l'analyse des stratégies de l'habiter dans les rues des Quartiers Espagnols, nous avons vu comment les espaces du quartier sont en permanence redéfinis par des appropriations successives et/ou simultanées qui s'opèrent par une série de micro-territorialisations. Le quartier apparaît dans sa dimension dynamique (Mayol, 1994) et la rue se révèle habitée, surtout dans le cas des « bassi », comme une extension du foyer, de sorte que la distinction binaire privé/public s'en trouve en permanence remise en jeu. L'habitat se définit en grande partie comme un « espace pratiqué » (De Certeau, 1990) et en cela apparaît dans sa multiplicité : multiplicité des acteurs, des statuts, des significations, des usages et des configurations. Les habitants s'imposent comme les auteurs de ces « arts de 'faire-avec', usages polysémiques des lieux et des choses » (De Certeau, Giard, 1994 : 202), qui placent les habitants comme les acteurs d'un habiter mouvant, changeant, en permanente mutation, rendu possible par la densité de l'interconnaissance et des interactions. Ces « arts de faire » impliquent les habitants-acteurs dans une redistribution du quartier opérée sous le signe d'un « bricolage », proche du modèle que Lévi-Strauss reconnaît aux mythes : les espaces, leur sens et leurs usages, sont manipulés, modifiés dans leur répartition et leur emplois. Les phénomènes de porosité sociale et perceptive qui le caractérisent tendent à y admettre une co-présence des habitants en générant des espaces à la fois distincts et confondus, que l'on peut définir comme des « espaces intermédiaires » (Faillebin, 2007) imposant leur pluralité. La rue se trouve alors prise dans un constant va-et-vient entre l'intime et le collectif qui la fait osciller continuellement entre un statut d'espace public et d'espace privé.

Dans ce processus d'appropriation, la rue domestiquée voit se déployer en son sein un ensemble de gestes et d'attitudes propres à l'espace domestique. Ce « territoire où se déploient et se répète de jour en jour les gestes élémentaires des 'arts de faire' » devient un « lieu du corps » (De Certeau, Giard, 1994), c'est-à-dire un lieu dans lequel le corps trouve une place comparable à celle qu'il occupe dans l'intimité du foyer. Espace d'implication dans la vie sociale et d'investissement de la personne, l'environnement du quartier place le corps au centre d'une intersensorialité. Intersensorialité et



interconnaissance se trouvent ainsi liées par des postures d'action et de perception qui nous amènent à présent à nous tourner vers ce que François Laplantine appelle une anthropologie modale (2005), centrée sur la dimension sensorielle. En choisissant de se concentrer sur une modalité sensible en particulier, le sonore, nous verrons qu'elle permet de rendre compte à la fois des relations sociales entretenues par les individus et de l'importance de la place qu'elle occupe dans la vie quotidienne.

De même que nous l'avons vu à propos de l'habitat - en tant qu'il s'impose comme un environnement investi, manipulé, détourné et approprié - la dimension sonore du quartier participe de la façon dont le quartier est vécu comme un territoire. En effet, l'environnement sonore du quartier, en tant qu'il comprend l'ensemble des sonorités immergeant les habitants dans un milieu perçu a priori comme unitaire (l'espace de la rue, et par extension du quartier), est sujet lui aussi à un processus de micro-territorialisations tendant à déjouer à la fois son apparente homogénéité et la dialectique public/privé.

Dans ce chapitre, il s'agira de témoigner de la pertinence d'une anthropologie sonore qui, en partant d'une analyse préalable de l'habiter, tend à démontrer l'importance de cette dimension sensible, encore trop peu abordée dans les sciences sociales. Dans un premier temps, il sera discuté de l'intérêt même d'une approche anthropologique du quotidien par le sonore en montrant en quoi elle s'insère dans le champ, aujourd'hui largement diffusé, de l'anthropologie sensorielle. Nous verrons que, malgré son aspect original, elle est issue d'une histoire récente de propositions émanant de domaines distincts, allant de l'écologie sonore à la bioacoustique, pour lesquels la notion d'environnement prend des significations et des vocables différents. Si l'approche de l'environnement sonore se voit habituellement attribués ses fondements aux travaux du compositeur et théoricien Raymond Murray Schafer, à qui l'on doit la notion phare de « paysage sonore », il s'agira d'insister sur une distinction nécessaire entre environnement et paysage, en discutant des limites d'une telle notion.

Dans le chapitre suivant (chapitre 4), après nous être positionnés dans un contexte épistémologique, nous nous pencherons plus spécifiquement sur la dimension sociale des environnements sonores des Quartiers Espagnols. Nous verrons que dans la rue, en tant qu'espace d'interaction permanente et de forte interconnaissance, une sonorité s'impose particulièrement dans l'environnement sonore : la voix. Espace de la vocalité,

la rue apparaît comme un terrain propice à l'usage de la voix haute, poussée sans retenue et sans dissimulations, avec toujours comme prétexte premier la prise de contact, comme si l'interaction sociale était d'autant plus marquée que la voix est forte et à même de générer ses espaces propres. Au travers d'une ethnographie de la communication verbale, il sera mis en lumière en quoi la voix participe au premier plan de la porosité de l'habitat, appuyant sur le fait qu'elle tend à créer, dans une co-présence, des espaces de sociabilité autres que ceux qu'impose la morphologie urbaine et domestique. Dans un second temps, après avoir décrit cette manière d'être sonore au quotidien par les actes de voix, nous nous intéresserons à un autre ensemble de sonorités qui tendent à s'imposer de façon beaucoup plus forte dans l'environnement sonore du quartier : les détonations des pétards et des feux d'artifices. Pétards et feux d'artifices font, à Naples, l'objet d'une pratique que l'on peut qualifier de traditionnelle. S'ils s'imposent surtout dans la période du nouvel an, ils sont également utilisés lors des festivités religieuses ou familiales. À travers l'analyse des discours relatifs à ces pratiques, nous verrons qu'émergent en profondeur des désaccords au sein desquels transparaît de façon virulente une stigmatisation des « fauteurs de bruit » directement liée à celle qui vise les habitants des quartiers populaires.

### 3.1 - Vers une anthropologie sonore

L'intérêt porté au sonore, cette incarnation acoustique d'un monde habité par des sons entendus, écoutés et produits, accidentellement ou intentionnellement, n'a cessé de croître ces dernières décennies, depuis des travaux fondateurs comme ceux de Raymond Murray Schafer ou de Pierre Schaeffer, dans des milieux aussi diversifiés que l'acoustique musicale, le champ de l'art contemporain, les sciences de la perception, la bioacoustique ou la géographie. Tel qu'en témoignent la plupart des travaux portant sur le sujet, cet engouement apparaît souvent comme dû à un retard que le sens de l'audition tenterait de rattraper sur la domination que le sens de la vue aurait soumis à la pensée occidentale depuis des siècles. Pourtant, dans les sciences sociales, les travaux portant sur les sons et l'environnement sonore restent rares, et ce n'est que très récemment que le terme l'intérêt pour le sonore fait timidement son apparition dans la production anthropologique, encore limité à un niveau de proposition. Lors que les termes « anthropologie » et « sonore » sont employés, ont les trouve associés comme « anthropologie du sonore » plus que comme « anthropologie sonore ». Déjà en 1991, Pascal Amphoux parlait d'une « anthropologie du sonore » dans une optique large mêlant architecture et urbanisme, perception, acoustique, sociologie et technologie<sup>118</sup>:

« Entre les études à dominante technique qui considèrent le bruit comme une nuisance dont il faut se protéger (approches acoustiques, normatives ou urbanistiques) et les travaux à dominante esthétique qui y voient un mode d'expression à préserver ou à mettre en valeur (approches musicologiques et ethno-musicologiques), s'ouvre depuis peu une troisième voie qui vise plus fondamentalement une anthropologie du sonore. Cette troisième voie intéresse directement l'architecte dans la mesure où elle consiste à intégrer de façon transversale des données liées à l'espace (acoustique appliquée, architecture, urbanisme), à la perception (psycho-physiologie, sociologie du quotidien) et à la production sonore (technique, communication, médias) ».  
(Amphoux, 1991 : 3)

---

<sup>118</sup> On retrouve là les principaux centres d'intérêt du laboratoire CRESSON (Grenoble, CNRS : UMR 1563 : "Ambiances architecturales & urbaines").

Mais cette « troisième voie » qui s'ouvrirait alors, les travaux qui ont suivi en témoignent, ne constitue pas à proprement parler une approche anthropologique du sonore dans sa dimension sociale et culturelle. C'est principalement aux Etats-Unis et en Angleterre que cet angle d'approche a été le plus en faveur au cours de la dernière décennie. En France, l'ethnologie en a peu fait cas et l'ethnomusicologie, pourtant potentiellement bien disposée à s'intéresser aux productions sonores issues des traditions orales, résiste encore à ouvrir son champ d'investigation à des objets trop éloignés, de son point de vue, d'une dimension proprement musicale. Face au caractère émergent et caléidoscopique des différentes approches du sonore en sciences humaines, il est encore difficile de parler véritablement d'un champ disciplinaire nouveau. Pourtant, sur le plan international, il devient aujourd'hui possible de rapprocher un ensemble de travaux et de propositions scientifiques sous le terme d'« anthropologie sonore ».

L'anthropologie sonore ne concerne pas à proprement parler un champ disciplinaire appartenant officiellement à l'anthropologie, au sens où elle n'est tout simplement inscrite dans aucun bulletin officiel des disciplines scientifiques ni dans aucun programme universitaire de sciences sociales. Elle apparaît plutôt comme une approche sociale et/ou culturelle des faits sonores tendant à émerger çà et là au travers de quelques travaux pour la plupart récents. Qu'elle pointe sous le jour d'une approche historique (Corbin, 1994), ou ethnographique (Ricci, 1996), la prise en compte des faits sonores comme objet de l'anthropologie dévoile néanmoins un vaste champ d'investigation ouvert permettant une relecture pertinente de nombreux objets des sciences sociales. Littéralement, le terme lui-même d'« anthropologie sonore » n'apparaît pour ainsi dire pas dans la littérature anthropologique, et cela appelle aujourd'hui à mettre en oeuvre son attelage théorique. Lorsque Antonello Ricci (1996) parle d'une « antropologia dei suoni », que Luc Bernard se présente comme un « ethnologue du sonore », ou que Jacques Coget<sup>119</sup> tente une synthèse pluridisciplinaire, pour autant qu'elle a été décrite, autour d'une « anthropologie du sonore », bien que les objets demeurent différents, il s'agit de préoccupations d'un même ordre: considérer le sonore comme un environnement social et culturel dans lequel s'organisent des relations entre les individus et peuvent se constituer une culture

---

<sup>119</sup> Coget (1990, 1994, 1996, 2000)

et un rapport au monde par le sensible, par un savoir et un savoir-faire. En réalisant son « anthropologie des sons » d'un village de Calabre, Ricci (1996) a montré comment les sons accompagnent la vie domestique, festive, rituelle, pastorale et agricole, autant au travers des pratiques musicales que des activités quotidiennes. Pour nous, il s'agit de montrer que, dans une optique plaçant le sonore dans une dimension globale, la notion d' « environnement sonore » prend tout son sens en ce qu'elle introduit un rapport écologique à un espace de vie physique autant que social, c'est-à-dire recelant un système d'interactions signifiant et sensoriel entre un habitat et ses habitants. Cette même approche pousse certains auteurs à parler de « paysage sonore », expression relativement diffusée dont on discutera plus loin des limites et des usages qui en ont été faits.

De leur côté, les historiens, les géographes et les archéologues ont abordé à leur façon la question du sonore, du bruit, des objets bruiteurs, des relations au bruit..., s'éloignant ainsi des sentiers battus de leur discipline. Même si les recherches en la matière demeurent minoritaires, l'archéologie, et en particulier l'archéologie musicale (ou archéomusicologie), s'est en effet elle aussi intéressée depuis un certain temps aux questions de productions sonores non « musicales ». Tout du moins, elle s'est attachée à établir une distinction entre productions sonores et musicales (Dauvois, 1998 ; Homo-Lechner, 1996), s'intéressant aux signaux de communication (Dieu, 1999), aux instruments bruiteurs, ou aux acoustiques particulières de certains espaces sacrés (Reznikoff, 2005). Les historiens quant à eux, et principalement Alain Corbin (1994) et Jean-Marie Fritz (2000), ont tenté une réappropriation de la notion de paysage sonore en l'abordant chacun d'un point de vue différent, tandis que Jean-Pierre Gutton (2000) propose une relecture de l'histoire par les bruits et les sons en se basant sur des documents écrits comme les chroniques, les témoignages ou les actes judiciaires. Pour les historiens, le défi consiste à traiter d'objets dont les traces sonores ont disparu, les premières ne pouvant remonter plus loin que 1878, date officielle de l'invention du phonographe par Edison. L'enjeu est alors de proposer, comme Alain Corbin, une approche de la culture sensible. Non seulement pour les historiens mais également pour de nombreux anthropologues, Corbin est considéré comme l'un des grands instigateurs de l'approche sensorielle en sciences sociales. En se concentrant sur les cloches, il déplie de nombreux aspects d'une société entière, celle des campagnes du XIX<sup>e</sup> siècle,

dont il met en lumière des enjeux qui se révèlent reposer pour une grande part sur cette culture sensible. Il a ainsi démontré que du seul point de vue des sonorités des cloches, peuvent être révélés des enjeux identitaires, territoriaux, sociaux et politiques. Pour Jean-Marie Fritz, il s'agit de traiter du versant épistémologique de ce qu'il nomme le paysage sonore au moyen-âge. Son étude repose non plus sur un point de vue sociologique ou sur celui des phénomènes acoustiques, mais sur celui des théories qui président dans la pensée médiévale. Il s'agit pour l'auteur de dégager les présupposés théoriques ayant pu conditionner l'écoute d'un horizon sonore médiéval afin de constituer un préalable nécessaire à l'observateur d'aujourd'hui s'il veut rendre compte de ce paysage sonore. Il s'agit donc plus de s'intéresser aux différents traités dans lesquels il est parlé du son et des manifestations sonores que de restituer un paysage sonore. Cette investigation épistémologique permet de mettre en lumière la manière dont sont décrites les manifestations sonores, révélant en quoi l'ouïe a pu jouir d'un statut particulier et participer à la constitution d'un savoir.

De la part des géographes, l'intérêt pour le sensible en général et le sonore en particulier s'est inséré dans leurs soucis toujours plus croissant de faire éclater les limites de leur discipline. Pascal Amphoux, membre du Laboratoire CRESSON<sup>120</sup>, travaille de longue date sur la dimension sonore de l'espace urbain, s'intéressant à l'identité sonore urbaine et aux notions d'ambiance, d'espace, de milieu et de paysage sonore, en insistant sur la distinction qui doit être faite entre elles<sup>121</sup>. Plus récemment, Frédéric Roulier propose une réflexion en faveur d'une « géographie des milieux sonores ». Invoquant autant Murray Schafer que Jean-François Augoyard (CRESSON), l'auteur insiste sur le fait que s'intéresser au paysage sonore ressort avant tout d'un questionnement géographique : « Le monde des sons n'est pas uniforme. Il présente au contraire, pour qui veut bien tendre l'oreille, de grandes disparités tant sur le plan temporel que sur le plan spatial. L'analyse de ces variations justifie l'entrée géographique et fonde les recherches dans la discipline » (Roulier, 1999). Cette

---

<sup>120</sup> Le Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (c r e s s o n) est un laboratoire de recherche de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine, implanté à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. Le CRESSON, associé au CERMA à Nantes (Centre d'Etudes Méthodologiques en Architecture), constituent depuis 1997 une Unité Mixte de Recherche du CNRS : UMR 1563 : "Ambiances architecturales & urbaines"

<sup>121</sup> Ce point se discuté dans la section 3.2.2. « **Les mondes sonores qui nous entourent : environnements, milieux, paysages, ambiances, atmosphères...** ».

question de la variation spatiale et temporelle des relations entre homme et milieu semble justifier le fait que les géographes s'intéressent de plus en plus à des objets d'étude jusque-là portés par certaines disciplines comme l'écologie, la psychologie de la perception, la phénoménologie, l'anthropologie ou encore parfois l'ethnographie. Pourtant, le risque de cet intérêt pour l'observation de ces variations géographiques est de mettre en place des approches similaires à celles de l'école schafferienne, que l'on discutera plus loin, et de rejoindre la définition qui y en est faite de la notion de « paysage sonore ». En ce qui nous concerne, la présente recherche menée à Naples a volontairement éclipsé le niveau historique, préférant se concentrer sur une profondeur non pas diachronique mais synchronique des multiples aspects de la société mis en jeu par l'entrée de l'environnement sonore. Cela n'a pas été abordé sous l'angle d'une variation géographique culturaliste, ni selon des oppositions binaires comme celle, encore souvent invoquée, du rural et de l'urbain.

Dans la littérature ethnomusicologique, certains travaux ont voulu proposer un regard sur le sonore et questionnent la limite des pratiques musicales comme objet central de la discipline, mais ils sont restés mineurs. Il y transparaît la question du dépassement d'une conception trop « musicaliste » des faits sonores. L'intuition d'une approche anthropologique du sonore pointait déjà lorsque John Balckin parlait d'une « sound anthropology » (1995). Dans certains travaux d'ethnomusicologues comme Marcel-Dubois(1975), Canzio (1992), Bolle-Zemp (1992), Baily (1996), ou Feld (1982), le musical a servi de point d'appui à une vision plus large des pratiques sonores, en montrant que les enjeux sociaux peuvent également s'exprimer au-delà des pratiques musicales, pointant ainsi les limites des catégorisations issues du champ du musical. Il est étonnant qu'en France l'ethnomusicologie n'ait pas pris davantage en compte le sonore dans son sens large, ne serait-ce que du point de vue des pratiques (rituelles, festives...), car elle est pourtant à même, plus que d'autres disciplines, de s'interroger sur la catégorisation de ce qui, du point de vue des acteurs, entre ou non dans une catégorie du musical, et de démontrer que le social et le culturel passent aussi, et pour une grande part, par le canal auditif. Si Claudie Marcel-Dubois a introduit très tôt la notion de « paramusicalité » (1975 ) pour décrire des pratiques ne rentrant pas dans des catégorisations strictement musicales, le terme reste défini par rapport au musical, il lui est parallèle, voire secondaire, et n'a guère été repris par des travaux ultérieurs. Si

l'ethnologue Ricardo Canzio parle de « monde sonore », c'est bien que l'« oreille culturelle »<sup>122</sup> ne peut se réduire à un fait musical qui résiste aujourd'hui plus que jamais à une définition close et pérenne.

S'il existe une diversité des manières d'écouter comme des façons de produire des sons, sur un mode esthétique ou plus imbriqué dans la vie sociale, on peut se demander les raisons pour lesquelles cette oreille, qui pour Bernard Lortat-Jacob est à même d'être considérée comme l'expression d'une culture, devrait se limiter à seulement un aspect du sonore, celui de la musique et de ses pratiques. Dans la production ethnologique française, ce n'est que récemment que l'on rencontre des travaux se revendiquant plus ou moins directement à une anthropologie du sonore, sous des acceptions divergentes. Pour certains, il s'agit simplement de mettre en avant le support audio des matériaux de la recherche, en privilégiant la collecte de témoignages oraux. Le groupe de recherche MELICO, par exemple, parle à ce titre de « mémoire sonore »<sup>123</sup>. Or, on pourrait appuyer sur le fait que cela ne diffère en rien de la pratique même de l'ethnographie qui, depuis ses débuts, fonde sa méthodologie sur la double collecte des observations et des discours, très tôt fixés par l'enregistrement sonore. Pour d'autres en revanche, il s'agit véritablement de proposer une observation ethnographique des lieux et des personnes en se concentrant sur la dimension sonore des enjeux sociaux ou culturels. C'est le cas de la recherche entamée par Luc Bernard, qui se définissait lui-même comme un « ethnologue du sonore ». Méconnu à tort, son travail abordait véritablement une approche ethnographique du sonore en proposant d'écouter plus que d'observer<sup>124</sup>. Mais de tels travaux, dans la littérature anthropologique française, ont toujours souffert d'une rareté qui pourrait en partie s'expliquer par le fait que des termes comme « son », « sonore », « paysage sonore » ou « environnement sonore » n'ont jamais vraiment eu bonne presse au sein des sciences sociales. Des travaux comme ceux de Steven Feld ont pourtant montré que le

---

<sup>122</sup> Concernant la notion de « oreille culturelle » voir Lortat-Jacob (2002, 2004)

<sup>123</sup> Au sein du groupe de recherche MELICO (MEmoire de la Librairie COntemporaine), programme d'études et de recherches sur le commerce du livre, la librairie et son histoire, lancé en 2008 et hébergé par le Syndicat de la librairie française, une section « anthropologie sonore » est coordonnée par Pierre Cohen-Hadria (voir le site internet, URL : <http://melico.org>). Le programme sonore de mélico « travaille les questions de l'oralité et de la transmission ». (page consultée le 10 février 2009)

<sup>124</sup> Luc Bernard a été chargé d'enseignement et chercheur associé au Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain à Paris VII. Il a réalisé ce qu'il nommait des portraits réalistes : *D'un jour à l'autre* (2002) ; *Empreintes sonores en Val de Nièvre* (2002) ; *Le garage d'Yves, vous arrivez confiant, vous repartez tranquille* (1993-1999).



sonore, pris comme un monde, est sujet à l'attention, à la perception culturelle d'une oreille partagée par les membres d'un groupe donné. Comme l'affirmait Luc Bernard, « L'ouïe, comme l'odorat et le toucher, fait partie des sens sous-développés et sous-évalués, alors que chaque société produit, développe un univers sonore qui lui est propre, constitué de bruits, de sons, de musiques, de langues sans cesse en évolution »<sup>125</sup>.

Aux États-Unis, et plus généralement dans la littérature anthropologique anglo-saxonne, les sons ont trouvé une place dans des approches diverses, allant des tendances écologiques (Feld, 1982, 1994, 1996), sensorielles (Rice, 2003), communicationnelles (Trevarthen, 1999, 2002), ou aux « performance studies » (Cox, 2003). Des ethnologues comme Steven Feld ont contribué à l'émergence d'une mouvance de l'anthropologie américaine titrant un « doing anthropology in sounds »<sup>126</sup>. Autour de lui, de nombreux travaux ont proposé de répondre à la possibilité pour l'anthropologie de prendre part à ce qui est présenté tantôt comme une « écologie sonore », tantôt comme des « études sur le paysage sonore ». Dans ces travaux, l'approche anthropologique s'est très tôt tournée vers l'environnement sonore en le plaçant au centre des préoccupations. Un ouvrage a été particulièrement influent dans cette dynamique, sur lequel il convient de s'attarder brièvement. Dans *Sound and sentiment* (1982), en prenant l'exemple de l'évocation des oiseaux et de leurs chants dans les mythes et les chants des Kaluli de Papouasie Nouvelle-Guinée, Steven Feld a montré qu'une forte relation écologique et symbolique avec l'environnement de la forêt (la rainforest) se dévoile au travers de sa dimension sonore, en particulier par le biais des chants d'oiseaux<sup>127</sup>. *Sound and sentiment* est défini par Feld comme une « ethnographie des sons ». C'est après sa découverte des travaux de R. Murray Schafer sur le paysage sonore et du « world soundscape project », que Feld avait développé l'idée d'une « echo-muse-ecology ». Elle lui avait permis de comprendre comment l'écologie des sons de la nature est au centre d'une écologie musicale locale (« muse-ecology », jeu de mot sur « music » et « ecology ») et comment cette écologie musicale

---

<sup>125</sup> Intitulé du séminaire d'anthropologie sonore dispensé par Luc Bernard à l'université Paris VII Denis Diderot (année 2004/2005).

<sup>126</sup> Angl. « Faire de l'anthropologie par les sons ».

<sup>127</sup> Pour une description résumée de cette recherche, voir « From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest », *The Soundscape Newsletter*, Number 08, June, 1994.

est à même de « cartographier » par les sons l'environnement de la forêt, ce dernier se faisant alors paysage. Centrée sur la dialectique « soundscape » / « landscape », cette écologie musicale est ainsi nommée du fait qu'en Bosavi « il n'est pas question de « pièces » ou de « formes » musicale isolées, mais plutôt d'une constante interaction entre inspiration, imitation et incorporation liant le flot des expressions sonores naturelles et humaines<sup>128</sup> » (Feld, 1994). Les chants d'oiseaux étant écoutés comme l'expression émotionnelle des esprits, les poésies chantées kaluli, nommées « mots des sons d'oiseaux », établissent une connexion entre la cosmologie, les lieux et les habitants de la forêt. Pour Feld, si « ethno » concerne l'altérité, par « echo » il est question de présence, c'est-à-dire une réverbération mutuelle entre passé et présent<sup>129</sup>. Dans le paysage sonore des Kaluli, depuis les chants d'oiseaux jusqu'aux tracés des lieux-dits contenus dans les chansons, il est toujours question de mémoire, d'absence et de présence, et de la manière dont, dans la forêt, le son révèle ce que la vision dissimule (Feld, 1994). Feld parle alors de « phonesthésie » (dérivé de synesthésie) à propos des liens et des associations entre des éléments, des lieux, des êtres (réels ou mythologiques) et des impressions sensorielles diverses, qui sont réalisés par le biais des perceptions et des productions acoustiques. *Sound and sentiment* est un des premiers grands travaux d'anthropologie ayant démontré combien et comment l'environnement sonore peut être écouté et dans quelle mesure on y retrouve ses traces dans les productions culturelles autant que dans l'écoute elle-même. L'attention portée au sonore, ses pratiques, sa manipulation et son degré de présence à un niveau symbolique, émotionnel, rituel ou quotidien, révèlent les relations que les hommes entretiennent avec leur environnement proche.

Depuis ce travail fondateur commencé au cours des années 70, le travail de Steven Feld s'articule principalement autour de la notion d' « acoustemology » (néologisme construit autour de « acoustic » et « epistemology »), qui cristallise le lien entre sons, écologie et ethnologie. Dans un article publié en 1996, « Waterfalls of Song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea », Feld insiste sur la pertinence de l'étude du paysage sonore en anthropologie, en précisant qu'observer

---

<sup>128</sup> Traduction de l'auteur

<sup>129</sup> « Echo » est une notion schaférienne issue de sa théorie du paysage sonore (Schafer, 1979) qui voit dans le paysage sonore d'un lieu habité les traces de la mémoire de ce lieu en tant qu'elles résonnent comme en écho au travers des sonorités qu'il génère.

comment les lieux sont écoutés, comment ils « sonnent » et « résonnent » (dans le texte : « how they sound and resound»), a été largement négligé par l'ethnographie, et argumente en faveur du « potentiel de la connaissance acoustique » (ibid: 97). Cette approche pose le son, combiné à l'attention portée à la présence sonore (« sonic presence »), comme une voie privilégiée permettant de cerner la manière dont les individus interprètent leur environnement. Selon Feld, les sons produits par la forêt créent une « enveloppe sensorielle de sons » qui fournit le moyen primaire par lequel les individus, par leur corps, s'engagent dans leur environnement, et permet une connaissance du paysage beaucoup plus forte que celle apportée par la perception visuelle. L'interface sensorielle créée constitue une « acoustemology », qu'il définit comme une expérience du lieu enracinée dans sa dimension acoustique, un système dans lequel « le son est central dans sa capacité à produire du sens et de la connaissance <sup>130</sup> » (ibid : 97). Pour l'auteur, l'écoute est un moyen de connaissance du monde, et l'étude du monde sonore permet de montrer en quoi les sens construisent les lieux et combien les lieux font sens. Comme l'écrit Feld (1994), « un des moyens d'écouter le monde est d'interagir avec lui, mais il s'agit aussi de savoir l'apprécier, l'imaginer en tant que l'on s'y reconnaît. En reliant les lieux et les oiseaux de la forêt avec les voix et les expériences, il s'agit donc plus d'une recherche des « structures qui connectent » (notion issue de *Vers une écologie de l'esprit* de Gregory Bateson, 1972) qu'une science de la musique telle qu'établie par Alan Merriam dans son *Anthropology of music* (1964) ».

Actuellement, dans la production scientifique anglophone, de nombreux travaux contribuent à poursuivre cette approche anthropologique du sonore<sup>131</sup>. Pour n'en citer que quelques uns, Tim Rice (2008), à la suite des travaux de Steven Feld, propose de traiter du paysage sonore du corps à travers l'ethnographie d'un service de cardiologie plaçant l'écoute intérieure du patient au centre du diagnostic médical, établissant alors une « acoustemology of the body ». Ruppert Cox a mis en lumière la dimension acoustique de la sociabilité dans un temple zen à Tokyo, observant que certains « environnements et situations [sont] porteurs de sons signifiants » (Cox, 2008). Ou

---

<sup>130</sup> Traduction de l'auteur

<sup>131</sup> On doit au projet « Sound and anthropology » d'avoir pu rassembler une grande diversité de travaux et d'avoir rendu les contributions accessibles. [en ligne] sur le site de la St Andrews University : <http://www.st-andrews.ac.uk/~soundanth/index.php>

encore, John McQuitty (2008) propose une observation ethnographique d'un groupe de jeunes détenus et de leur évolution dans l'environnement « sauvage » d'une île de la côte ouest de l'Écosse, dont le paysage sonore tient une part importante de l'expérience d'une confrontation à un milieu très éloigné de leur quotidien.

Dans la production anthropologique italienne, en restant dans une tradition de l'ethnographie de la ruralité paysanne, c'est l'ouvrage d'Antonello Ricci qui a le plus directement traité, en affichant une intention clairement monographique, de la dimension sonore d'un lieu et de ses habitants, celui-ci portant le toponyme « Mesoraca », en région Calabre (Italie du sud). Dans *Ascoltare il mondo* (1996), en réalisant une « anthropologie des sons d'un village de Calabre », Ricci montre comment les sons accompagnent la vie domestique, festive, rituelle, pastorale et agricole, autant au travers des pratiques musicales que des activités quotidiennes. On y saisit par exemple l'importance signifiante du silence lors d'une veillée funéraire, ou comment certaines relations hommes-animaux s'incarnent dans des interactions sonores, notamment lorsque le berger accompagne son jeu de flûte du son des sonnailles du troupeau. Pourtant peu lu, *Ascoltare il mondo* devrait être considéré comme un ouvrage de la même envergure que *Sound and sentiment* de Steven Feld, d'une part parce qu'ils sont tous les deux les premiers ouvrages intégralement dédiés à une approche anthropologique du sonore, l'une fondée sur la description ethnographique et monographique et l'autre centrée autour de la dialectique « landscape/soundscape », et d'autre part parce qu'ils sont issus de recherches d'ampleur similaire, reposant sur une enquête de terrain étalée sur au moins une dizaine d'années.

Une grande partie de l'ouvrage de Ricci propose une « géographie acoustique », une description sonore des lieux, des temps et des situations, des périodes de fête religieuse aux foires et marchés, ou à la transhumance, des sons dédiés aux morts et aux contextes funéraires, ceux propres aux situations de pratiques musicales et aux instruments de musique, jusqu'à la voix et au chant. Cette recherche repose sur une première description de la composition et de la typologie sociale de la communauté rurale, de la structure urbanistique en relation avec la dislocation sociale entre centre historique et périphérie (Ricci, 1996 :29). La semaine sainte tient une part importante de la recherche car elle lui permet dès le début de construire l'hypothèse selon laquelle « un tel événement pouvait contenir en lui, dans une puissante synthèse rituelle,

l'univers de la dialectique écoute/production sonore de l'horizon culturel du Mesoraca<sup>132</sup> » (ibid : 27). Par là, Ricci semble se situer dans une optique culturaliste dont l'objectif serait de décrire la particularité des traits culturels du lieu, des personnes et des conduites, en tentant une observation « de l'intérieur ». Mais pour lui, un « cadre social » reste indispensable, ce qui justifie, comme il le précise, la dimension monographique de la recherche, dans le sens où « le fonctionnement d'une catégorie de phénomènes perçus, comme ceux liés à l'audition, peut être mieux recueilli s'il en est suivi l'évolution dans une dimension sociale donnée. Les significations superficielles ou profondes, les associations directes ou indirectes, sont plus aisément recueillies si l'on observe agir dans l'aspect concret d'un contexte social réel, dans lequel l'immédiateté des comparaisons révèle sans autre médiation la signification de tel comportement. Dans ce sens, on comprend l'importance méthodologique du choix de travailler dans un seul village en sélectionnant principalement, mais pas uniquement, la composante sociale paysanne et pastorale<sup>133</sup> » (ibid : 34).

Sans s'en revendiquer directement, on pourrait dire que A. Ricci se place, comme Feld, dans la lignée d'une anthropologie sensorielle. Dans ce contexte global circonscrit qu'est le village et son pays, il s'agit de décrire la manière dont, « dans la vie d'une communauté, chaque acte, chaque moment de la journée, chaque comportement impliquant plusieurs individus, participent d'une série de codes de comportement verbaux ou non-verbaux, par lesquels sont transmis des contenus de chaque niveau. La parole, les gestes, les odeurs, les sensations tactiles, les perceptions visuelles et auditives, constituent un réseau enchevêtré d'événements communicatifs qui rendent possible la vie en société, comme nous le rappelle le concept lukàcsien d' « homme total »<sup>134</sup>. Isoler un seul de ces codes, le code acoustique, et le soumettre à l'observation, ou mieux à l'écoute [dans le texte « ascoltazione »] et à la description, pour tenter à travers lui de comprendre comment fonctionne une communauté de personnes, a constitué l'orientation du travail de recherche que j'ai entrepris à Mesoraca<sup>135</sup> » (ibid : 34).

En France, c'est principalement le laboratoire du CRESSON qui a mené, dans le

---

<sup>132</sup> Traduction de l'auteur

<sup>133</sup> ibid.

<sup>134</sup> in Lukàcs, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, 1967

<sup>135</sup> Traduction de l'auteur

champs des sciences humaines, les études les plus approfondies sur l'environnement sonore au travers d'une approche à mi-chemin entre perception et sociologie. Également sous l'impulsion donnée par l'œuvre schaférienne, dont ces chercheurs se démarquent tout en en conservant certains aspects, l'étude des stratégies d'écoute, des perceptions et des représentations des espaces sonores a longtemps constitué l'axe de recherche principal du laboratoire. Celui-ci étant lié à l'école d'architecture de Grenoble, son approche a majoritairement été celle des environnements urbains et architecturaux, dans une optique urbanistique, avec pour objectif principal, du moins à ses débuts, d'intégrer la dimension sonore dans l'élaboration du projet architectural et urbain (Amphoux, 1993). L'ambition est concrètement de proposer une méthode de diagnostic et d'analyse de l'environnement sonore à l'usage des gestionnaires de la ville et des techniciens du son.

Dans leur intention de théoriser et de systématiser leur approche, Jean-François Augoyard et Henry Torgue ont publié en 1995, sous le titre *À l'écoute de l'environnement*, un « répertoire des effets sonores », présenté comme une boîte à outils nécessaire à la description et à l'appréciation des environnements sonores ouverts (par exemple une place publique, par opposition à une salle de spectacle), pour lesquels une méthodologie spécifique n'avait jusqu'alors jamais été mise en œuvre. L'ambition a été de dégager des instruments d'analyse qualitative, notamment « parce que dans tout site habité ou occupé, la dimension humaine des phénomènes acoustiques échappe en partie à l'évaluation quantitative » (1995 :10). Présentée comme un paradigme plus que comme un concept, la définition de l'effet sonore repose sur celle d'« effet » en tant qu'il n'est que l'apparence de faits qui ne renvoie pas directement à une cause productrice. Comme le rapportent les auteurs, « il s'agit de la manifestation d'un phénomène qui accompagne l'existence d'un objet. En ce sens, l'effet n'est pas un objet lui-même » (ibid), comme le démontre par exemple l'effet Doppler : le son reste physiquement le même, mais c'est le rapport entre l'observateur et l'objet émetteur qui varie en fonction de la vitesse de l'un ou de l'autre. Pour les auteurs, le terme d'« effet » est utile pour « désigner les éléments d'un milieu sonore saisis par leur dimension à la fois événementielle et située », et pour recueillir des indications sur « la nature du vécu sonore » (ibid). Lorsque le son est perçu en situation, celui-ci est inséparable d'un effet, défini comme une « coloration particulière qui tient à

des attitudes et représentations collectives ou à des traits individuels » (ibid). Lorsque le son entre dans une élaboration perceptive, il n'est plus simplement physique et cesse d'être abstrait, il devient sujet à interprétation, à un façonnage particulier, l'effet étant ce travail d'interprétation. Ainsi, à travers la notion d'« effet », les auteurs ont cherché à rétablir un sens commun entre la dimension physique et la dimension humaine (ibid).

L'équipe du CRESSON a également travaillé, entre autre, à la distinction des formes sonores, dans une optique descriptive finalement proche de l'approche schaférienne et de sa distinction fond/figure, mais ici du point de vue d'une échelle temporelle. Il s'agit de distinguer les « fonds », définis comme les sonorités stables et permanentes comme la rumeur urbaine (portée aujourd'hui majoritairement par les transports), de ce qui est appelé les « séquences localisées » ou « scènes » (comme le marché ou les écoles), c'est-à-dire des moments délimités dans le temps, et enfin les « signaux ». Les signaux désignent non plus des scènes mais des événements qui se présentent comme des ponctuations brèves du monde sonore. Ils peuvent être définis par eux-mêmes dans un temps court (comme une cloche, un klaxon...), ou définis par le déplacement d'un sujet percevant : une fontaine pourra apparaître comme un événement si sa sonorité ponctue la marche d'un promeneur, mais elle pourra en même temps constituer un fond pour une personne habitant à proximité. Une autre notion majeure est aussi celle de « marqueur ». Pour ces chercheurs, les marqueurs sont des sons ou des configurations sonores données participant de l'identification d'un lieu. Ils constituent des emblèmes permettant à l'auditeur de caractériser le lieu, l'activité, la situation, comme une cloche, la fermeture des portes de métro ... Mais si là encore il s'agit d'un emprunt à Schafer (« sound mark » est souvent traduit par le terme d'« emblème »), il convient, à ce propos, de concéder à l'œuvre de Schafer, aussi « prématurée » soit-elle aux dires des auteurs de *À l'écoute de l'environnement*, d'avoir lancé l'impulsion d'une approche interprétative de l'environnement sonore.

Entre psychologie de la perception et enquête sociologique, les travaux du CRESSON abordent la question de l'interprétation des sons en situation. Pour le sociologue Henry Torgue<sup>136</sup>, actuel directeur de l'UMR, l'écoute a une dimension triple : l'auditeur est à la fois percepteur, acteur et interprète. En contexte urbain par exemple,

---

<sup>136</sup> propos recueillis lors d'une communication orale pendant la Semaine du son 2009, lors de la journée « Identités sonores urbaines ».

l'usager est en permanence soumis à la perception d'une multiplicité de sources sonores diffusées dans une grande variété d'espaces de diffusion. Mais il ne peut se réduire à un simple sujet passif, car le passant interprète constamment les sources sonores (il les identifie et leur donne du sens) et devient souvent lui-même acteur des productions sonores. Le rôle de l'auditeur est central, puisque sans écoute le son reste un objet physique abstrait. Ainsi, en ce qui concerne les environnements sonores urbains, matière sonore, morphologie urbaine et communication humaine sont interdépendants. On ne peut ignorer l'une ou l'autre de ces variables, car d'une part le son en lui-même n'a d'autre intérêt que ses paramètres acoustiques, d'autre part parce que la morphologie urbaine induit des configurations sonores et architecturales qui lui sont propres, et enfin parce que l'oreille n'est pas seulement un organe réceptif mais également, et surtout, une manière de saisir et d'interpréter le monde. Dans cette perspective, les enjeux sont multiples. Comme on l'a vu précédemment et comme on le verra se confirmer plus loin dans notre étude, le corps trouve dans la ville, par le biais du sonore, une place qui lui est propre. Pour Henry Torgue, l'audition est un sens par lequel le corps se situe comme faisant partie de l'environnement urbain, dans lequel il est placé en immersion. Le sonore convoque l'affect et les émotions : facteur de captation et d'émission des émotions, il donne accès à la part intime de notre être.

Une autre dimension majeure du sonore est qu'il est révélateur de l'altérité. Pour Torgue, le sonore est Autre, au sens où il permet au monde extérieur de se rappeler à nous. Il intervient d'ailleurs souvent à la conscience ou dans les conversations quand intervient la gêne. En ce sens on peut dire que le son, c'est les autres, en tant qu'il est révélateur du vivre ensemble. Enfin, Henry Torgue nous rappelle qu'en matière d'environnement sonore, la dialectique uniformité/diversité est aujourd'hui mise en branle, car d'un côté on assiste, surtout dans le cas des villes, à une homogénéisation sonore des villes, on pourra dire une globalisation sonore, et d'un autre côté, en réaction à cela, on observe, que ce soit dans les politiques urbaines ou dans les représentations collectives, à un processus de recherche de particularisme et d'identité.

Ce panorama des différentes approches du sonore en sciences sociales confirme l'émergence actuelle d'un intérêt croissant pour les questions qui lui sont relatives. Les sons sont devenus un matériau capable de révéler de nombreux aspects des sociétés



humaines, non seulement en observant le rôle qu'ils y jouent sur le plan sensoriel mais également en prenant en compte tout ce qu'ils connectent comme enjeux sociaux et culturels. Telle qu'elle est appréhendée ici, l'anthropologie sonore à laquelle nous nous sommes prêtés, appliquée au contexte populaire napolitain, se nourrit de toutes ces influences. Globalement, elle peut être définie comme l'étude d'un « sound in context », rappelant un « music in context » (Merriam, 1964), que la majorité des ethnomusicologues posent comme l'un des piliers épistémologiques de leur discipline. Depuis longtemps déjà, l'ethnomusicologie a démontré que les pratiques musicales ne peuvent être observées en dehors de leur contexte social et culturel. Mais une des limites de la plupart des travaux issus de l'ethnomusicologie est peut-être celle d'accorder une importance première à l'intentionnalité, laissant de côté une bonne part des comportements de production sonore et d'écoute en les reléguant à des objets considérés comme résiduels et secondaires du fait qu'ils ne paraissent pas reliés de manière évidente au système culturel. Dans cette optique, l'environnement sonore n'y a pas encore trouvé sa place comme objet d'étude. En parlant de « sound in context », ce contexte, aux dimensions plurielles, constitue pourtant un environnement à la fois social, sonore et perceptif, un ensemble immergeant dans lequel l'individu est à la fois percepteur, acteur et interprète. Précisons que dans la présente recherche, lorsque l'on parle de « sonorités », il est entendu un ensemble de comportements de production sonore et d'écoute, c'est-à-dire de conduites sonores et de postures d'écoutes, qui construisent au quotidien le rapport que les habitants entretiennent avec leur quartier et avec eux-mêmes. Ce qui est alors visé est d'investiguer, par le biais de ces conduites sonores, sur ce que De Certeau (1990, 1994) nommait des « pratiques communes » façonnant une « culture ordinaire ». Il s'agit donc d'étudier quelques-unes de ces « manières de faire » quotidiennes, qui sont autant d'expériences vécues et de moyens d'habiter, à Naples, l'environnement urbain comme un « chez-soi » dans lequel on demeure usager.

Dans les quartiers populaires napolitains, les conduites sonores constituent certaines de ces « manières de faire », dont les actes vocaux en sont la marque la plus sociale, et auxquels la moitié du 4ème chapitre leur est dédié. S'attacher à une anthropologie sonore des rues de ces quartiers revient à observer et comprendre les manières de façonner un habitat qui se révèle en grande partie vécu par les oreilles. Les

manières d'être sonore constituent une possibilité de vivre le quartier à travers des stratégies d'appropriation de l'espace urbain et public. Pratique sociale, le cri, acte de la voix haute, est à la fois un acte de territorialisation, d'expression du lien social et d'affirmation de soi. On verra en effet qu'en remettant constamment en question la dichotomie classique public/privé, le cri fabrique des espaces vécus et socialement partagés. De même, on verra que des comportements particulièrement bruyants, comme la pratique des pièces d'artifice, sont, par le biais de leurs sonorités, porteurs de sens et révélateur d'enjeux socioculturels propres à l'espace napolitain. Les sons apparaissent, comme on va le voir, autant fédérateurs que générateurs de tensions, et révèlent ainsi leur dimension profondément sociale. Tout cela constitue un environnement sonore pluriel, étalé dans l'espace et le temps, consubstantiel de l'habiter du quartier et témoin à la fois de la diversité et de la cohésion sociale. Un des objectifs de cette recherche est de montrer en quoi les sonorités construisent en même temps une « culture ordinaire » et l'espace même du quartier tel qu'il est perçu par ses habitants, et tel qu'il constitue par là un environnement sonore pluriel.

Mais si parler d'environnement sonore rejoint les réflexions portant sur l'ambiance ou l'atmosphère des lieux, un des points d'intérêt de cette recherche est que dans les Quartiers Espagnols, nous ne sommes pas dans le cas de constructions d'atmosphères programmées par « les institutions qui fabriquent la ville » (Thierry 2004), mais dans un espace façonné avant tout par ses habitants mêmes. Ambiance, atmosphère, paysage, milieu et environnement sont au goût du jour dans de nombreux champs disciplinaires. Si la notion de « paysage sonore » fût un temps, et demeure encore, très en vogue, elle n'est pas sans rester problématique sur de nombreux aspects. Il convient dès à présent, avant d'aller plus loin dans notre étude, de discuter de ces notions.

### **3.2 - Paysage sonore ou environnement sonore : que choisir ?**

On a souvent tendance, encore aujourd'hui, depuis l'apparition du terme de « paysage sonore », à parfois confondre ce dernier avec celui d'environnement sonore. Pourtant, son auteur lui-même avait dès le début élaboré le concept pour justement le particulariser. Il est donc utile de parcourir brièvement l'univers de sens gravitant autour

de la notion de « paysage sonore » afin de montrer, dans un second temps, en quoi il est préférable de parler d'environnement sonore lorsque l'on s'attache à l'étude de groupes humains et de leur organisation sociale, car le terme convoque en lui-même l'idée de lien et de connexion : relations au contexte et relations sociales.

### **3.2.1 - L'enseignement schaferien**

Jean-François Augoyard et Henry Torgue écrivaient en 1995 que la notion de paysage sonore « a été érigée prématurément en concept dans le milieu des professionnels de l'aménagement et de la création artistique (...). Cet empressement à saisir le son comme un objet parmi d'autres et à user d'un mot clé qui masque, en fait, la carence de nos connaissances en matière de vécu sonore, est largement responsable du dévoiement actuel et de l'improbable pertinence d'un terme doté pourtant d'un sens particulier et précis (...)» (Augoyard, 1995 : 10). La remarque est toujours d'actualité, puisque le paysage sonore est toujours un terme en vogue chez les urbanistes, les artistes, les musiciens et compositeurs d'aujourd'hui, ainsi que dans quelques rares travaux scientifiques, avec toujours ses ambiguïtés, ses fervents défenseurs et ses détracteurs. Le paysage sonore renferme une acception précise, dont les limites doivent être définies.

Depuis son élaboration dans les années 70 par Raymond Murray Schafer en associant « sound » à « scape » et en miroir du terme « landscape », la notion de « soundscape » (paysage sonore) et sa théorie, sont devenues incontournables aujourd'hui tellement elle se sont voulues, pourrait-on dire, omniscientes. Depuis l'invention et le développement du terme par le compositeur et théoricien, et malgré la diversité des domaines qui s'y intéressent, c'est encore la définition mentionnée dans son ouvrage fondateur « The tuning of the world » (traduit en français avec le titre « Le paysage sonore ») qui fait autorité dans la plupart des travaux qui s'y réfèrent:

« L'environnement des sons. Techniquement, toute partie de cet environnement pris comme champs d'étude. Le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, tels que

compositions musicales ou montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie » (Schafer, 1979 : 376).

Cette définition, comme nous allons le voir, résume parfaitement l'ambivalence de ce que recouvre la notion de paysage sonore. S'il n'y était pas ajouté ce qui, dans cette définition, suit le mot « techniquement », il ne serait pas possible de faire la distinction entre « paysage sonore » et « environnement sonore », puisqu'il le définit comme « l'environnement des sons ». Selon cette définition, il s'agit bien d'une partie de l'environnement qui, ayant subi une sélection, un découpage, peut être considérée comme un paysage sonore.

L'influence des travaux de Schafer parcourt l'ensemble des travaux, réflexions, et productions artistiques, dans lesquels il est question de paysage sonore, d'environnement sonore, de monde sonore, d'ambiance, ou plus généralement d'écoute... L'anthropologue italien Antonello Ricci n'y échappe pas, et y trouve un appui à son étude des traditions orales à travers l'idée, répandue et vulgarisée par Schafer, que l'audition fut, et continue d'être, un sens privilégié dans les sociétés sans ou non centrées sur l'écriture. Cette idée d'un *prima* de l'audition dans des univers où la parole prime sur l'écrit est très largement diffusée chez tous les « défenseurs » de l'audition. Dans cette pensée presque « biblique », il est souvent invoqué une sorte de « au commencement était le verbe », comme l'écrit Murray Schafer : « Du temps des prophètes et des épopées, avant l'écrit, l'ouïe était un sens plus vital que la vue. La parole de Dieu, l'histoire de la tribu, toutes les informations importantes n'étaient pas vues, mais entendues. En certains endroits du monde, le sens de l'ouïe prédomine encore » (ibid : 25). Schafer a contribué fortement à généraliser cette pensée nostalgique d'origines auditives perdues, devenue véritablement chez certains une idéologie. L'ensemble du discours de Schafer repose sur l'idée que, depuis l'apparition de la notion de pollution sonore, le sens de l'audition reprend une place qu'il n'aurait pas dû perdre : « La préoccupation que montre actuellement le public à l'égard de la pollution sonore témoigne du fait que l'homme moderne s'inquiète enfin de déboucher ses oreilles et de retrouver la qualité de l'ouïe claire » (ibid : 26). Cette idée d'« ouïe claire », plus saine et plus originelle que l'audition « altérée » de l'homme moderne vivant une « ère électrique », constitue pour Murray Schafer un leitmotiv obsessionnel

qui a été largement transmis chez tout le courant, aujourd'hui international, de l'écologie sonore.

Cette vision d'une « bonne » ou d'une « mauvaise » écoute a donné naissance à une distinction binaire qui constitue un axe fondamental de la théorie de Schafer : celle du « hi-fi » et du « lo-fi ». Dans sa proposition d'apporter la possibilité de décrire l'environnement sonore, il devient possible de percevoir celui-ci comme un paysage. Ainsi recadré, c'est-à-dire doté d'un cadre, d'un point de vue, ou plutôt d'un point d'écoute, l'environnement devenu paysage devient alors doté, comme pour un paysage visuel, d'une perspective. Des plans se détachent les uns des autres, si bien qu'une profondeur devient perceptible. Un paysage hi-fi est celui dont les plans se dégagent distinctement les uns des autres, dont on peut percevoir clairement les sons proches des sons lointains, comme c'est le cas d'un paysage rural, dans lequel la circulation motorisée n'est pas continue. Un paysage lo-fi, en revanche, correspond à celui d'une ville : le « drone » urbain (angl. « bourdon »), ce bourdonnement perpétuel qui fait de la rumeur de la ville une pâte omniprésente, interdit aux événements sonores de se distinguer dans leur profondeur, si bien que le nombre de plans constituant la perspective du paysage s'en trouve considérablement réduit.

Le paysage sonore est ainsi abordé d'une manière similaire à celle que l'on pourrait avoir vis-à-vis d'un paysage visuel, entendu la façon d'aborder l'espace. Sur un plan méthodologique, Schafer a développé un certain nombre de gestes, de techniques et de concepts qui font toujours autorité dans de nombreux champs disciplinaires. C'est le cas des fameux « sound walks » (ou « promenades sonores »). Il s'agit d'une exploration de l'espace guidée par les sons qui y sont présents. Pour Schafer, et bien d'autres à sa suite, les « sound walks » constituent à la fois une façon privilégiée d'avoir l'expérience d'un monde sonore, mais également d'en constituer une représentation qui, sur le plan verbal ou graphique, permet de dessiner des cartes sonores pouvant être partagées et confrontées. Dans ce regard paysager, les sons s'étalent sur une grille dessinée, comme sur la toile d'un maître humaniste de la renaissance grâce à la camera oscura, et s'y disposent en termes de distance, de présence, de pertinence, d'intensité, de volume... , si bien que cette oreille posée sur le monde devient capable d'en discerner la composition.

C'est là qu'intervient le Schafer compositeur. Le monde, peuplé et construit de sons, apparaît, grâce à cet éclaircissement de l'ouïe, comme une chose dont on peut apprécier l'écoute. Le monde peut être non seulement entendu, mais écouté, comme une œuvre composée, et donc être l'objet d'un sentiment esthétique. Toute l'œuvre et l'enseignement de Schafer tournent autour de deux axes, qu'il distingue dans le texte mais qui dans l'ensemble sont liés dans un même projet : l'« écologie sonore » et l'« esthétique acoustique ». En partant de l'acceptation selon laquelle l'écologie est « l'étude des relations entre les êtres et leur environnement », il définit l'écologie sonore, ou « écologie acoustique », comme l'étude « des sons dans leurs rapports avec la vie et la société » (ibid :281). Malgré une dimension sociologique revendiquée, Schafer place l'écologie sonore comme la base d'une esthétique qu'il élabore et définit ainsi :

« Pour comprendre ce que j'entends par esthétique acoustique, considérons le monde comme une immense composition musicale, qui se déploierait sans cesse devant nous. Nous en sommes à la fois le public, les musiciens et les compositeurs. Quels sons voulons-nous préserver, encourager, multiplier? Lorsque nous le saurons, les sons gênants ou destructeurs se détacheront suffisamment pour que nous sachions pourquoi il faut les éliminer » (ibid : 281-282).

En présentant un monde qui serait orchestré de l'infinie richesse de ses sonorités, il montre son rôle avant tout de compositeur écologiquement engagé. Ainsi, dans la perspective schaférienne, l'esthéticien acoustique, grand orchestrateur de la sonorité du monde, se présente comme un individu engagé dans la préservation et la protection de l'environnement sonore, et pouvant être en mesure d'opérer des « réparations du paysage sonore ». Dans cette utopie visant à intégrer des esthéticiens sonores au sein des institutions gouvernementales ou des industries, ceux-ci, grâce à leur oreille musicienne, pourraient être en mesure d'intervenir dans le paysage sonore de nos villes afin de les faire correspondre du mieux possible aux critères requis, à la fois sociaux et esthétiques (ibid : 329).

Dans l'ensemble de l'enseignement schaférien, écologie et esthétique restent étroitement mêlées. Cela induit alors que ce qui est présenté comme le domaine d'étude

des relations entre êtres et milieu apparaît dans l'ensemble comme un écologisme. Pour Schafer, l'écologie sonore ne peut pas ne pas être engagée, car elle porte en elle-même une responsabilité éducative et humaniste :

« (...) l'esthéticien acoustique doit encourager la société à se remettre à l'écoute de modèles du paysage sonore merveilleusement modulés et équilibrés, comme le sont les compositions musicales. Celles-ci aident à concevoir la manière de modifier, d'accélérer ou de ralentir, de purifier ou de densifier un paysage sonore, à déterminer ce qu'il faut encourager et ce contre quoi il faut lutter » (ibid : 325).

L'esthéticien acoustique, médecin attentif à la santé sonore du monde, combattant vigilant à l'égard des travers et des abus, esthète inspiré dévoué à l'harmonie du monde, incarne véritablement l'utopie du « World Soundscape Projet » initié par Schafer. À travers la classification des paysages sonores proposée par la tradition Schaferienne, il transparait une échelle de valeurs tendant à défavoriser les paysages lo-fi au profit des paysages hi-fi, ce qui revient souvent à préférer un paysage sonore rural, dont le son de la cloche se détache harmonieusement du son des voix des personnes qui marchent et de celui du souffle du vent liant le tout, à celui de la ville dont le phénomène de masquage acoustique de l'activité électrique et mécanique empêche le paysage sonore d'apparaître « merveilleusement modulé et équilibré ».

Aujourd'hui, on retrouve les traces des enseignements schafériens dans de nombreuses études d'urbanisme. L'enjeu semble être de corriger les « laideurs » acoustiques de la ville pour en faire un lieu de vie agréable dans lequel il fait on vivre comme à la campagne. Dans cet article d'Élise Geisler, doctorante au sein du Laboratoire de l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, titrant « «Vers une qualité sonore des espaces publics » (2008), les notions de « pollution sonore » et de « bruit » sont pointés comme les maux à combattre et à contrôler: « La lutte contre le bruit », « Le retour du paysage face à une demande sociale de bien-être en ville », « L'aménagement sonore urbain », « Agir sur la qualité sonore des espaces publics en ville »... , autant de mesures à prendre pour façonner l'environnement sonore urbain afin de le faire correspondre aux critères d'une société du bien-être. Que cette liste de

propositions soit issues d'une école du paysage n'a rien d'étonnant : il s'agit bien de dessiner la ville comme on compose un paysage.

C'est là une des limites du concept de paysage sonore qu'il convient de mettre en avant, en tout cas dans la perspective schaférienne, car autant l'écologue (ou plutôt écologiste) sonore que l'esthéticien acoustique apparaissent plus comme des paysagistes dont l'objectif est de rechercher et de promouvoir le beau que comme les participants à une réflexion sur l'environnement sonore. Aujourd'hui, il arrive que des mesures de prévention de la pollution sonore soient prises dans certains projets urbanistiques, comme l'appelle l'article mentionné précédemment. Mais cela, il faut l'avouer, reste minoritaire et insuffisant. L'urbaniste revêt trop rarement l'habit de l'humaniste, lorsqu'il aborde la question du paysage sonore, avec les mêmes enjeux sociaux et esthétiques que l'inventeur de la notion de paysage sonore. Et ce que Schafer n'avait sans doute pu anticiper au moment où il élaborait sa théorie, est bien la généralisation, aujourd'hui, des « designers sonores », ces entrepreneurs privés dont la fonction est de donner un coup de balayette esthétique aux espaces commanditaires pour les rendre plus agréables, confortables, et plus propice à la fréquentation. Rien de condamnable en soit, à part qu'aujourd'hui la plupart de ces designs sonores sont réalisés dans un but commercial, pour le compte d'un grand magasin, d'un centre commercial, d'une entreprise de transports publics ou de téléphonie mobile, pour leur pouvoir attractif ou immergent, afin d'apporter du « confort acoustique », bref, de favoriser les sensations positives des clients et par la même occasion leur consumérisme et le rendement. Loin de l'humanisme esthète de Murray Schafer, cette manière de façonner des paysages sonores n'est sans doute pas celle qu'il souhaitait lorsqu'il publiait *Le paysage sonore*. Cette attention portée au façonnage d'un paysage sonore urbain intéresse d'ailleurs de plus en plus les politiques publiques. Même si elle ne rentre pas directement dans une dynamique économique, elle s'insère dans une image de la modernité urbaine imposant un souci de rendre, en apparence, la ville plus écologiquement viable. Façonner l'environnement sonore urbain pour en faire un paysage agréable se présente bien comme un avatar des enjeux actuels liés au développement durable.

Quoi qu'il en soit, promouvoir le son (vocation, par exemple, de l'association



française « Le Centre du Son »<sup>137</sup>), défendre une qualité d'écoute des sons de l'environnement, s'investir dans une écoute confortable voire esthétique, éduquer l'oreille d'un public dont il est supposé qu'elle aurait été altérée par une modernité incontrôlée..., ont amené certains à proposer, promouvoir et développer un « tourisme sonore »<sup>138</sup>. Depuis les écrits de Schafer et le remarquable travail de diffusion, de vulgarisation et de sensibilisation dont on doit lui rendre hommage, cette idéologie du sonore écologiquement sain s'est répandue à l'échelle internationale dans les milieux les plus diversifiés. Le fait que Schafer se présente à la fois comme théoricien et comme compositeur est très certainement à l'origine du fait que ses écrits aient été d'abord en vogue dans les milieux de la création artistique et musicale, de la musique concrète au « field recording » (appelé en français « phonographie »), de la musique expérimentale aux plasticiens sonores. L'influence de la théorie schaférienne a atteint progressivement, directement ou indirectement, les milieux écologistes, médiatiques (principalement la radiophonie) et scientifiques. Elle a stimulé la création d'associations d'écologie sonore ou d'action autour de l'environnement sonore, plus ou moins liées à l'activité artistique et insistant sur un aspect important de recherche, de documentation et de réflexion<sup>139</sup>. Si la notion de paysage sonore a longtemps souffert d'une mauvaise presse dans le milieu de la recherche scientifique, sa généralisation est telle qu'il s'y réfère aujourd'hui plus volontiers. Les travaux de recherche s'intéressant à l'écoute des sons de l'environnement citent tous, de près ou de loin, cette bible du paysage sonore. Il faut dire qu'à la base, l'ouvrage se voulait d'envergure en sous-titrant « Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges ».

Même s'il est plus ou moins connu de l'ethnologie, sa littérature ne mentionne que

---

<sup>137</sup> « Le centre du son » est une association fondée en 2005 qui se veut être un projet de grande envergure en se donnant pour mission de « développer et de favoriser différentes approches et pratiques autour de la matière sonore au sens large du terme ». Voir le site de l'association : URL : <http://lecentreduson.info>

<sup>138</sup> Tel que, par exemple, le projet de parcours sonore « Territoires sonores » mis en place au sein de la Maison des minéraux sur la presqu'île de Crozon en Bretagne.

<sup>139</sup> L'association ACIRENE est une autre des grandes associations centrées sur la mise en place de projets éducatifs, expérimentaux, qui à la fois se veut active sur un plan artistique, éducative et participer à la recherche, tel que le laisse entendre son intitulé : « Traitement culturel et esthétique de l'environnement sonore ». Elle a été fondée par Élie Tête, récemment disparu et présenté unanimement comme « un infatigable activiste » et une figure incontournable de la réflexion sur l'environnement sonore. Voir le site internet de l'association : URL : <http://www.acirene.com/>. On peut aussi citer l'association ARCHIMEDA, dirigée par Patrick Romieu, basée à Digne (Alpes de Haute-Provence), davantage concentrée sur la documentation et la réflexion : URL : <http://archimeda.googlepages.com/>

rarement le terme de paysage sonore, et on pourrait s'interroger sur ce manque. Pour beaucoup, il est resté un objet évanescent dont le peu de prises conceptuelles le cantonnerait à un niveau résiduel, périphérique et trop confus pour se prêter à l'analyse. Pourtant, on peut admettre que la notion de paysage sonore est à même de poser toute une série de questions à l'ethnologue. Déjà, on ne peut ignorer la prévalence du terme même de « paysage » ni les questionnements fondamentaux qu'il implique au regard d'une approche anthropologique. En abordant le sonore dans sa dimension paysagère, ne peut-on retenir du paysage que le point de vue, le cadre posé sous un angle déterminé, devenant essentiellement objet de perception? Les sons, parfois fédérateurs, parfois générateurs de tensions, révèlent leur dimension fortement sociale. Ainsi, si l'on admet du paysage sonore qu'il est une représentation, celle-ci peut-elle sortir de l'individualité du sujet percevant pour devenir collective? L'ethnologie ne devrait-elle pas prêter davantage attention à la manière dont les discours des acteurs sociaux révèlent des distinctions entre environnement, milieu et paysage (Amphoux, 1994) ?

Aujourd'hui, grâce au développement des approches sensorielles, et avec l'émergence des notions d'ambiance, d'atmosphère, ou de milieux ambiants, le paysage sonore semble en mesure de trouver une nouvelle place dans les sciences humaines, et demeure plus que jamais d'actualité face aux problématiques environnementales, territoriales et celles liées aux aménagements et aux nuisances sonores. Mais en cherchant à maîtriser l'environnement sonore au travers de politiques d'aménagement, n'est-on pas en train de façonner des paysages et des territoires de sons, privilégiant des dispositifs programmés au détriment de processus sociologiques dans lesquels les individus restent les principaux acteurs? Quels sont les enjeux implicites de ces décisions et de leur application par les urbanistes et les politiques publiques? La question de la patrimonialisation des environnements sonores, déjà posée par Murray Schafer, amène inévitablement au risque de figer le sonore dans un dispositif programmé en entraînant avec lui les pratiques sociales et culturelles.

Malgré la relative profusion d'une littérature éclectique dans laquelle est évoqué le paysage sonore, il serait utile de débattre de ces questions, d'une part en essayant de mettre davantage en lumière la diversité des approches du paysage sonore, et d'autre part en questionnant leur importance comme outil dans la prise en compte du sonore en milieu social par l'ethnologie dans les politiques d'aménagement urbain, et ainsi

également comme objet d'étude pour l'ethnologie. Si tous ces questionnements sont ici laissés ouverts, car y répondre sortirait du cadre de notre étude, les mentionner aura le mérite, on l'espère, de sensibiliser les lecteurs et de les amener à s'y intéresser. Cependant, un des objectifs de la présente recherche est bien de préciser en quoi l'approche ethnologique peut permettre de mieux répondre à ces questions, en montrant en quoi les relations aux sons peuvent s'avérer révélatrices des relations que les hommes entretiennent entre eux et avec leur environnement.

### **3.2.2 - Ces mondes sonores qui nous entourent : milieux, paysages, ambiances, atmosphères, environnements ...**

Si de nombreux travaux de recherche citent l'ouvrage de Murray Schafer, beaucoup ont tendance à s'appropriier certains de ses concepts plus qu'à en appliquer littéralement la théorie. Mais chaque fois que la notion de paysage sonore est utilisée, on retrouve beaucoup de ses idées. Dans l'ensemble, on s'accorde à considérer le paysage sonore comme l'image d'un certain état des sons en un lieu et un temps donné, tel que l'on se le représente. Expérience acoustique, sentiment esthétique ou mémoire sensible, le paysage sonore, on l'a vu, soulève des questions fondamentales sur les relations entre les sons, les hommes et leurs environnements. Si sons, bruits et audition constituent aujourd'hui de nouveaux objets pour les sciences humaines, et si le terme de « paysage sonore » est relativement connu et usité, pour autant, il est vrai qu'il reste une notion marginale. Il s'insère dans un intérêt croissant pour les notions d'ambiance, de milieu, d'atmosphère et d'environnement, pour lesquels il convient à présent d'en parcourir brièvement la littérature produite dans le champ des sciences humaines.

Depuis le début, entre recherche scientifique et préoccupation artistique, le terme de paysage sonore apparaît multidimensionnel : il est esthétique quand il est objet d'écoute, et environnemental quand il s'insère dans ce qui est considéré comme le domaine d'étude du paysage sonore, l'« écologie sonore ». Depuis Schafer, le paysage sonore est resté dans cette ambiguïté disciplinaire. Dans le champ de l'art sonore, c'est au travers de travaux d'expérimentations, des phonographies, des diffusions spatialisées ou d'éditions de « cartes postales sonores », que le terme a surtout trouvé

sa légitimité. Parallèlement, situées dans la problématique écologique, sont proposées des « promenade d'écoute », invitant les participants à non plus « entendre » mais écouter un environnement sonore, à dégager des « signatures sonores », à exprimer des ressentis, dans un but expérimental ou pédagogique. L'intention d'aborder le sonore dans sa dimension immergente et environnementale s'est manifestée dans des approches diverses, allant de la bioacoustique, à travers le terme d' « univers sonore » (Leroy, 1979), à l'ethnomusicologie par la notion de « monde sonore » (Canzio, 1992). De son côté, comme on l'a vu plus haut, l'ethnologue Antonello Ricci (1996) montre comment les sons accompagnent la vie quotidienne autant au travers des pratiques musicales que des activités domestiques. Mais ce sont surtout les historiens, les géographes et les urbanistes qui ont, plus récemment, usé du terme, en s'intéressant par exemple aux dimensions à la fois territoriales, sociales et structurelles du son des cloches dans les campagnes du XIX<sup>ème</sup> siècle (Corbin, 1994), au paysage sonore du Moyen-Âge (Fritz, 2000) ou à l'espace urbain (Amphoux, 1993). L'ensemble de ces études mettent en lumière la particularité des compétences d'écoute et le rôle central que peuvent occuper les sons dans des sociétés et des contextes donnés.

Aujourd'hui, la question du sonore intéresse de plus en plus les autorités publiques et les urbanistes, en s'insérant dans le champ de l'acoustique environnementale. Comme le rapporte Olivier Thiery (2004), en ce qui concerne la France, « pour le Ministère, la lutte contre les nuisances sonores autant que son corrélat « positif » — la production d'une atmosphère sonore de qualité — ont été récemment mis au cœur des politiques publiques ». Ceci est le signe d'un intérêt général pour les questions de bruit, de gêne sonore, d' « ambiance urbaine » ou d' « atmosphère sonore », ce qui fait qu'un certain nombre de disciplines se sont attachées à l'étude des relations entre les hommes, ou les êtres vivants en général, et les sons de leur environnement. Sur le plan lexical, on observe, dans la production scientifique, une diversité de termes qui tous cherchent à mettre en valeur la relation écologique entre les êtres vivants et les sons qui les entourent.

Le terme de « milieu sonore », dont traitent beaucoup les travaux issus du CRESSON, cherche à se placer dans cette dimension écologique. Issu de l'écologie, le terme est utilisé ici dans le cadre de recherches en architecture et en urbanisme. Pascal Amphoux (1994) a proposé une distinction épistémologique entre milieu sonore,

environnement sonore et paysage sonore. Pour l'auteur, « l'environnement sonore désigne l'ensemble des faits sonores objectivables, mesurables et maîtrisables du monde sonore ». Il suppose une écoute objectivante, analytique et gestionnaire, et demeure soumis à des critères de qualité acoustique, spatio-temporels, sémanco-culturels, et liés à la matière sonore. Le « milieu sonore » désigne quant à lui « l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le monde sonore ». Il est une expression du monde sonore et suppose une écoute flottante (ou ouïe), et demeure soumis à des critères de qualification du confort sonore, de valorisation (jugement de valeur), d'idéalisation (idéal ou paradigme) et d'imagination (dérive imaginaire). Enfin, pour l'auteur, le « paysage sonore » revêt lui aussi une acception bien particulière puisqu'il désigne « l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours différée ("altérée") du monde sonore ». Il est une saisie du monde sonore et suppose une écoute affective, émotive, contemplative (ou entente), et appelle à des critères de qualité décrivant la beauté phonique, de représentativité, d'expressivité, et de réflexivité. Le terme de « monde sonore » désignerait quant à lui un niveau neutre et théorique, genre dans lequel rentrent les catégories d'environnement, de milieu et de paysage sonore. Il est un état de faits (sonores) dans lequel ne rentrent pas les processus d'interaction mis en œuvre lorsque l'on parle d'environnement, de milieu ou de paysage sonore qui, comme l'auteur le fait remarquer, convoquent le sujet autant comme acteur (représentations, interprétations, affects, jugements...) que comme percepteur. L'auteur parle de milieu (sonore) comme manière de recevoir le monde sonore d'un point de vue apparaissant, pourrait-on dire, « organique » : les relations sont « fusionnelles, naturelles et vivantes ». Alors que lorsqu'il s'agit d'environnement sonore, les relations sont « analytiques » et « gestionnaires », faisant appel à des aptitudes plus structurelles (appréciation de la qualité acoustique, spatio-temporelle, ou d'éléments sémanco-culturels). Pour ce qui est du paysage sonore, ce sont des appréciations esthétiques et sensibles qui semblent prévaloir. Cette classification des différents modes d'aborder le monde sonore, tantôt sensible, tantôt analytique et tantôt esthétique, associe des compétences différentes. Malgré les efforts novateurs des travaux du CRESSON, l'ensemble semble concéder une importance majeure, et parfois déterministe, aux paramètres structurels et physiques (structures urbanistique ou architecturale, données

géographiques, données physiologiques...), associés à un instrumentarium conceptuel, technologique et protocolaire remarquable, mais souvent au détriment de l'attention portée aux dimensions sociales et à l'enquête de terrain (collecte de témoignages, observations ethnographiques...), au sens où les acteurs-percepteurs ont, dans ces travaux, finalement peu de parole. Un exemple pouvant appuyer cette critique est la recherche menée par Damien Masson (2008) sur les musiciens de métro. Dotée d'un appareillage descriptif fort d'un outillage conceptuel et technologique conséquent, la recherche reste en cela entièrement descriptive et interprétative, tel qu'il l'avoue lui-même lorsqu'il affirme que recueillir les discours des musiciens n'apporterait pas d'informations suffisamment pertinentes<sup>140</sup>.

La pensée des milieux vus comme des sphères autonomes et qui se côtoient simultanément a été développée chez un auteur peu connu des sciences sociales, Jacob Von Uexküll, qui a pourtant été d'une influence capitale pour l'écologie et l'éthologie. Développée dans *Mondes humains, mondes animaux* et *Théorie de la signification* (1965), le concept d'« umwelt » désigne le monde sensible d'une espèce et d'un individu en tant qu'il est un espace subjectif :

« Chaque milieu constitue une unité fermée sur elle-même, dont chaque partie est déterminée par la signification qu'elle reçoit pour le sujet de ce milieu. Selon sa signification pour l'animal, la scène où il joue son rôle vital englobe un espace plus ou moins grand, dont les lieux sont entièrement dépendants, en nombre et en grandeur, du pouvoir discriminatif des organes sensoriels de cet animal. L'espace visuel de la jeune fille ressemble au nôtre, celui de la vache déborde la prairie, tandis que son rayon n'est que d'un demi-mètre dans le milieu de la fourmi et de quelques centimètres seulement dans celui de la cigale. (...) Dans chaque espace, la répartition des lieux est différente. Le fin carrelage que tâte la fourmi en cheminant sur la tige des fleurs n'existe pas pour la main de la jeune fille et encore moins pour le mufler de la vache » (Uexküll, 1965).

---

<sup>140</sup> communication orale lors de la Journée d'étude « Accords et à cris : Etudes pluridisciplinaires sur la sonorité » organisée par l'association des doctorants en Sciences humaines et arts de l'Université de Poitiers (SHADOC), Poitiers – décembre 2007

Uexküll construit l'idée que le temps et l'espace de l'homme ne sont pas universels, c'est-à-dire qu'ils constituent sa réalité propre, mais celle-ci ne peut être celle de la fourmi ou de la vache. Le monde sensible, « *umwelt* », le monde d'actions (ou monde agi), « *Wirkwelt* », et le monde intérieur, « *Innenwelt* », constituent un ensemble de cycles fonctionnels d'interaction entre l'animal et son monde subjectif, son univers propre, qui régissent les comportements. Cette pensée du milieu sensible permet de mieux saisir la dimension subjective d'une perception qui produit du sens selon l'horizon d'attente de l'individu ou de l'espèce. La théorie de la signification de Uexküll permet de placer l'écologie sous le signe de la pluralité des mondes :

« Tout sujet tisse des relations comme autant de fils d'araignée avec certaines caractéristiques des choses et les entrelace pour faire un réseau qui porte son existence. Quelles que soient les relations entre un sujet et les objets de son entourage, elles se déroulent toujours en dehors du sujet, là même où nous devons chercher les caractères perceptifs. Les caractères subjectifs sont donc toujours liés à l'espace d'une certaine manière et, puisqu'ils se succèdent dans un certain ordre, ils sont également liés au temps. Trop souvent nous nous imaginons que les relations d'un sujet d'un autre milieu prennent place dans le même espace et dans le même temps que ceux qui nous relient aux choses de notre monde humain. Cette illusion repose sur la croyance en un monde unique dans lequel s'emboîteraient tous les êtres vivants. De là vient l'opinion commune qu'il n'existerait qu'un temps et qu'un espace pour tous les êtres vivants. Ce n'est que ces dernières années [les années 50 ayant vu naître la théorie de la relativité] que les physiciens en sont venus à douter d'un univers ne comprenant qu'un seul espace valable pour tous les êtres » (Uexküll, 1965 : 29-30).

L'extension peut être aisément faite vers l'ethnologie, même s'il ne s'agit pas d'affirmer que les relations au monde sont aussi différentes entre les sociétés humaines qu'entre la vache et la fourmi. De même que l'ethnologie a pu placer l'altérité comme une réalité humaine plurielle, insistant sur la diversité des relations au monde, au temps, à l'espace et à l'autre, selon un point de vue tantôt culturaliste tantôt sociologique,

chaque espèce vit le monde comme un milieu représentant pour lui un monde de significations qui lui est propre. Et nous verrons que pour ce qui est du monde sonore, la pluralité de ses horizons de signification n'échappe pas à cette théorie de la diversité des réalités, différentes mais simultanées, c'est-à-dire co-présentes.

Le terme de "monde sonore" a également été utilisé par l'ethnologue Ricardo Canzio, ici dans le champ de l'ethnomusicologie. Il appuie par cette notion une volonté de ne pas réduire les faits sonores à l'explicitement « musical », en tentant de donner un nom à des sonorités produites (ici lors de rituels Bororos au Brésil) qui jusqu'alors n'était pas pris en compte, mais définies à la négative à l'ombre de ce qui est considéré par les observateurs extérieurs comme de la « musique ». Pour Canzio, cette notion lui a semblé plus apte à donner « la latitude nécessaire pour mieux comprendre et décrire la relation son/fonctionnement rituel (...). Un instrument comme n'importe quel autre « objet culturel » doit être compris comme un rapport entre les objets, les concepts et les préceptes de la culture en question » (Canzio, 1992).

En revenant à l'éthologie, on trouve également le terme d' « univers sonore », en usage plus spécifiquement dans la bioacoustique (étude des êtres vivants et de leurs interactions sonores entre eux et avec leur milieu). Développé par Yveline Leroy dès 1979, le terme recherche un niveau neutre similaire à celui de « monde sonore », tel que développé précédemment (Amphoux). Il s'agit là, par le moyen de différentes mesures (inventaire des signaux, analyse fréquentielle) et des interprétations directes (notamment en relevant les espèces indicatrices d'un biotope donné ou imitatrices d'autres espèces), de distinguer certains types de « physionomies des univers sonores<sup>141</sup> ». L'auteur définit le terme comme: " (...) la somme des bruits et des sons présents à un moment donné dans un espace donné. Il caractérise ce milieu en même temps qu'il est déterminé par celui-ci " (Leroy, 1979). Pour la chercheuse japonaise Teruyo Oba (1995), du Natural History Museum and Institute de Chiba (Japon), la notion d'univers sonore a le sens d'une biodiversité sur le plan sonore. Sa méthodologie consiste à observer un écosystème donné par le biais du sonore, et étudier sa diversité en déterminant un fil conducteur autour duquel gravitent les espèces (un milieu), par exemple une rivière, et recenser toutes les occurrences sonores disséminées le long de cette rivière. C'est ce que l'auteur nomme « *natural sound diversity* ». En choisissant un

---

<sup>141</sup> Leroy, (1979)



lieu et un temps, il s'agit par exemple de proposer à des personnes de tenter une représentation graphique de ce qu'ils entendent afin de constituer des « cartes sonores » (« Sound Maps »). Ces cartes ne permettent pas seulement aux personnes de mieux écouter les sons qui les entourent, mais deviennent un langage par lequel elles peuvent confronter leurs expériences. Comme méthodologie, le « sound mapping » a été adopté par bon nombre de groupes de recherche, et sert souvent d'outil de d'appréciation perceptive, notamment pour mesurer le degré de « tranquillité » ou de « gêne » sonore. Globalement, la bioacoustique allie les connaissances acoustiques à des méthodes d'observation variées selon que l'on parle de biodiversité, de perception ou d'interaction entre les êtres vivants.

Un autre terme en vogue est celui d'« ambiance ». La notion d'« ambiance » est aujourd'hui très diffusée autant dans les sciences sociales que dans les sciences de la perception, dont les travaux d'application en font un large usage, notamment lorsqu'elle permet d'aborder, par exemple, des questions de confort<sup>142</sup> ou d'appréciation qualitative. Le terme sert souvent à traiter des questions de perception prenant place dans des points de vue différents (c'est-à-dire selon différentes modalités sensorielles (vue, ouïe...)). Dans les sciences de la perception, on aborde la notion d'« ambiance sonore » telle que la présente Pascal Amphoux (1998), c'est-à-dire en tant qu'elle renvoie au rapport sensible de l'individu avec le monde. L'« ambiance » est la plupart du temps définie comme « la conjonction d'un lieu, d'un temps et d'une activité » (Maffiolo, 1999). Terme aux entrées et aux objets larges, l'ambiance est plus que jamais au goût du jour et s'insère aisément dans les réflexions touchant à la sensorialité et à la perception, mais plus largement encore, il semble répondre à la vieille notion de « contexte ». Alors que le contexte se veut plus largement social, culturel ou structurel, l'ambiance apparaît comme un aspect spécifique du contexte, y apportant une dimension immergente et sensorielle. En anthropologie, on la trouve dans des travaux issus de la sociologie de la perception et des travaux d'anthropologie urbaine pratiquant une microsociologie. Nicolas Puig (IRD, Institut français du Proche-Orient, Beyrouth, chercheur associé au LAU), s'intéresse à la notion d'« ambiance urbaine », qui représente pour lui une

---

<sup>142</sup> Le terme de « confort acoustique » a fait l'objet de travaux spécialisés en sciences de la perception par la SNCF, qui trouve dans la prise en compte et dans le façonnage des ambiances un moyen de rester à l'écoute et de contenter les attentes des voyageurs (voir par exemple la thèse de doctorat de Myriam Mzali (2002)).

« relation sensible d'habitants d'une ville aux paysages instables, plus ou moins présents à la conscience, constitués par la rencontre entre des lieux et ce qu'il s'y passe (ou ne s'y passe pas) »<sup>143</sup>. Il en appelle, comme d'autres, à un élargissement au son et à la musique, qui permettrait, « négligeant un temps la prépondérance de la vue dans l'appréhension sensorielle de la ville, de mettre l'accent sur l'audition »<sup>144</sup>. Dans l'ensemble, la notion d'ambiance intervient souvent dans des travaux mêlant microsociologie et sociologie compréhensive et mettant l'accent sur le « je » percevant. Pour ce qui est d'une recherche menée actuellement (2008) par Christine Jungen (Laboratoire d'Anthropologie Urbaine (LAU), CNRS), son étude de l'ambiance des bibliothèques lui ouvre le champ « des modes de présence du savoir »<sup>145</sup>. D'un autre côté, l'étude réalisée par Maude Pierret sur les piscines municipales est également exemplaire dans l'attention pointilleuse accordée aux détails, notamment sur le plan sonore. Y sont par exemple décrites l'importance que prend l'ouïe lors de l'immersion subaquatique, permettant d'accéder à un rapport modifié à l'autre et à l'espace, de même que les sonorités perceptibles entre les cabines imposent des relations d'intimité malgré la dissimulation visuelle.

On rencontre enfin également de la notion d'« atmosphère ». Elle apparaît souvent comme un synonyme d'ambiance du fait de l'accent mis sur la multimodalité de la perception, à laquelle s'ajoute l'expérience du sujet observant (en l'occurrence l'auteur). Le premier ouvrage ethnographique dédié à la problématique de l'atmosphère est celui de Mathieu Claveyrolas, *Quand le temple prend vie. Atmosphère et dévotion à Bénarès* (2003). Entièrement consacré à l'étude de l'atmosphère d'un temple hindou, il aborde la visite au temple du côté des cinq sens, comme « l'expérience d'un espace perceptivement efficace dont les dévots incorporeraient le divin par la vue, l'audition, le toucher et l'odorat » (Claveyrolas, 2003). La critique qui en a été faite est que la notion d'atmosphère apparaissait, dans le cadre de ce travail, davantage construite par l'observateur extérieur qu'elle ne saurait être une catégorie interne à la communauté des dévots. On retrouve là un type de critique propre à une l'ethnologie cherchant à dégager des ethnocatégories, c'est-à-dire, dans l'idéal, des termes vernaculaires recelant en eux

---

<sup>143</sup> Communication orale dans le cadre du séminaire mensuel du Laboratoire d'Anthropologie Urbaine « Atmosphères ? Ethnographies du sensible », 15 novembre 2007

<sup>144</sup> ibid

<sup>145</sup> ibid, 21 février 2008

tout le bagage conceptuel utile à une bonne restitution du système de pensée. Mais si des chercheurs comme Nicolas Puig parviennent à recueillir de telles catégories locales (telles que « gaw » au Caire ou « Jaw » ailleurs dans le monde arabe peuvent se rapporter à « l'ambiance urbaine »<sup>146</sup>), tous les terrains d'enquête ne se prêtent pas forcément à un tel confort lexical. Le terme d'« atmosphère » trouve tout de même en anthropologie un usage modéré, comme en témoigne le numéro de la revue électronique *Ethnographiques.org* qui y a été consacré : « Ethnographies des atmosphères, Ethnographies atmosphériques » (numero 6, novembre 2004). Dans de ces articles, Olivier Thiery montre comment les politiques publiques cherchent à contrôler et façonner les environnements urbains. Il y parle de « paysage sensible », et l'on y voit, par exemple, comment les différents projets liés au métro parisien ont cherché à maîtriser une « atmosphère olfactive », un « paysage sonore » ou une « enveloppe acoustique » (Thiery, 2004). Cet article montre bien la manière dont toutes ces notions d'ambiance, de paysage, ou d'atmosphère s'entremêlent et se confondent parfois. À travers elles, le sonore intervient comme une des modalités sensorielles (c'est-à-dire un des modes de relation) dont les individus disposent pour interagir avec leur environnement.

Au-delà des divergences disciplinaires, on pourrait dire que ce qui relie toutes ces approches et tous ces termes est bien l'attention portée aux relations entre des individus et un ensemble sensoriel complexe, multiple et diffus, mais perçu comme un ensemble unitaire, c'est-à-dire ce que l'anthropologie a pu nommer traditionnellement un contexte. Si la prise en compte du contexte constitue un ancrage épistémologique et méthodologique central pour l'anthropologie depuis Mauss et ses célèbres formules de « fait social total » et d'« homme total » (Mauss, 1995), le contexte est aujourd'hui abordé par certains chercheurs sous un angle sensoriel et appréhendé par le biais d'une anthropologie de la perception. Un tel contexte pourrait se définir comme un ensemble diffus et immergeant, sans limites précises, dans lequel les individus agissent, et qu'ils construisent et perçoivent simultanément. Le corps, dans une tradition maussienne, prend naturellement sa place dans ses manières d'interagir avec le monde qui l'entoure. Par contre, il ne s'agit plus seulement d'observer comment il se vêtit ou se meut, mais

---

<sup>146</sup> ibid 15 novembre 2007

comment il sent et ressent. Il s'agit, dans cette optique sensorielle, de comprendre en quoi, dans un tel contexte sensoriel, le perceptif et le social s'entremêlent, et en quoi le corps prend part, de manière non déterministe, à la socialisation des individus.

### **3.2.3 - L'environnement n'est pas un paysage**

À travers cette diversité de termes, il s'agit ici d'insister sur la distinction entre deux d'entre eux en particulier: environnement sonore et paysage sonore. Il est important de clairement faire la part des choses car ils ont trop souvent tendance à être confondus. On parle souvent de paysage sonore alors que l'intention n'était pas nécessairement de convoquer l'ensemble de ses implications en termes d'école schaferienne, que l'on ne peut éviter lorsque l'on évoque le terme. Il aurait peut-être suffi de parler d'environnement sonore, car ce dernier ne remplit pas les conditions particulières imposées par la notion de paysage sonore, notamment l'appréciation esthétique et la fonction imaginative (Amphoux, 1994). Pour cette raison, on s'attardera brièvement sur les critiques qui peuvent être émises ou qui ont été émises à son sujet.

#### **a - Critiques du paysage sonore**

Aujourd'hui, beaucoup reprochent à l'école schaferienne son engagement écologiste du fait que celui-ci conduit inévitablement à une hiérarchisation des paysages sonores selon l'échelle de valeurs d'une certaine culture contemporaine : un paysage rural tendant à demeurer plus « correct » qu'un paysage urbain, considéré comme « néfaste » ou « polluant », et cela en filigrane de termes techniques comme « hi-fi » et « lo-fi », « emblème » ou « tonalité »... Une autre réserve que l'on peut formuler à l'égard de Schafer et de son école, à la suite d'Augoyard et Torgue (1995), est de considérer le paysage sonore comme un objet en soi et de limiter l'étude à une description donnée par la seule voix de l'observateur. Il est vrai que l'analyse ne laisse que trop peu la parole aux acteurs qui pratiquent le lieu et qui contribuent pourtant au

façonnage de l'environnement sonore lui-même. Ainsi peut-on citer l'exemple d'une catégorisation très schafferienne mise en place par une étude de l'environnement sonore d'un parc naturel américain: « *Measurement and Analysis of Environmental Acoustics in Sequoia National Park: a Soundscape Perspective* » (2003)<sup>147</sup>. Ces chercheurs ont voulu identifier, *a priori*, des « signatures » (concept schafferien) du paysage sonore relevant de deux composantes naturelles, la « géophony » (les sons géophysiques d'un environnement, tels que le vent, le tonnerre, l'eau, etc.) et la « biophony » (l'ensemble des sons que produisent les organismes vivants dans un habitat donné), et d'une composante humaine, qu'ils nomment « anthrophony » (comprenant les sons mécaniques générés par l'homme, tels que des signaux provenant des avions, des radios, etc.). Il est évident que cette catégorisation est élaborée sans aucune prise en compte des activités à travers lesquelles ces différents « éléments » du paysage interagissent, alors que c'est précisément leur interaction qui est génératrice de sons (déplacement touristique, coupe de bois, entretien du parc, ...). Cette catégorisation, pré-construite, ne peut constituer une méthodologie valable dans tous les contextes, et moins encore dans une perspective anthropologique. Elle est dessinée, si l'on peut dire, sur un schéma cosmogonique classique, voire médiéval, séparant les êtres selon leur appartenance à des sphères distinctes : le monde tellurique, le monde animal et le monde des hommes. Ce type d'approche révèle bien les écueils dans lesquels la notion de paysage sonore a pu tomber : le paysage sonore est nécessairement assujéti à un point de vue, à une vision du monde non partagée par la diversité des acteurs qui le composent. Du moment où le paysage sonore est considéré comme objet, il devient, de façon presque tautologique, un objet d'écoute, alors soumis à des appréciations, des interprétations ou des jugements qui ne peuvent être valables que pour l'auditeur en question. Il est une image sonore du monde.

C'est là l'acception même du terme de « paysage », telle que contenue dans la Convention Européenne du Paysage (signée sous les auspices du Conseil de l'Europe en 2000) : « Le paysage définit une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations ». De là, on peut retenir ces deux grandes définitions : d'une part,

---

<sup>147</sup> voir le site internet : URL : <http://envirosonic.cevl.msu.edu/seki/Home.asp> (page consultée le 12 janvier 2008)

est paysage ce qui est considéré comme la résultante de l'action conjointe de l'homme et du monde vivant (animal, végétal...), d'autre part peut être défini comme paysage la perception visuelle que l'on a de son environnement à perte de vue<sup>148</sup>. Le paysage est en cela une construction de la perception, et par là même un artefact. Il n'est pas un objet du monde, mais une construction destinée à être contemplée (par des spectateurs ou des auditeurs), un objet de perception et de représentation (tel qu'un jardin paysagé donnant ses effets selon un point de vue, ou une carte postale faisant d'une représentation une scène composée). Le paysage sonore reste en cela une notion non seulement très subjective mais très humaniste, dans le sens où il est en quelque sorte une « fenêtre sur le monde » ou, devrait-on dire plutôt, un « microphone sur le monde », une *camera obscura* permettant de n'en dessiner que les contours. Or, l'ambition de l'école schaférienne, et à sa suite celle de ses héritiers, est pourtant de tenter d'observer le paysage sonore selon des outils analytiques qui se veulent objectivant (ou "positivistes"), ce qui, lié à des considérations écologistes et esthétiques, ajoute à l'ambiguïté du terme.

La critique majeure de la notion de paysage sonore réside bien dans le fait que celui-ci est présenté comme un objet du monde, perçu et pouvant être décrit selon des outils analytiques. Or, il doit être compris comme une filtration du monde sous sa forme d'ondes acoustiques, en d'autres termes, il n'existe nulle part ailleurs que dans un enregistrement sonore. On comprend de ce fait ce qui a amené Schafer à tenter de décrire les paysages sonores comme des « compositions », puisque l'image qu'ils constituent ne peut finalement être décrite qu'en ces termes. Il devient œuvre sonore lorsqu'il est écouté dans une salle noire, il est un positionnement spécifique dans le monde lorsqu'il fait l'objet d'une écoute située attentive et active, en réalité bien éloignée de la relation sonore que l'on peut avoir avec le monde quotidiennement. Il possède par essence une dimension éminemment subjective du fait d'un positionnement particulier (oreilles ou microphone) dans l'environnement sonore. En cela, on peut se demander si un paysage sonore peut être partagé (Dauby, 2005) et échapper à cette subjectivité qui lui est inhérente. Dans tous les cas, il est une forme, une configuration sonore du monde en un temps donné selon la perception d'une oreille donnée.

---

<sup>148</sup> Définitions tirées l'encyclopédie libre Wikipédia (URL : <http://fr.wikipedia.org>)

Bien que l'approche schaférienne soit aujourd'hui toujours suivie, revisitée ou appropriée par une multitude d'auteurs, d'artistes et de musiciens, les critiques ne manquent pas. Elles sont parfois virulentes comme celles de Michel Chion (2004) qui ne concède à certaines de ses notions « qu'une valeur pittoresque », comme celle de « soundmark » dont Chion dit qu'elle est un schéma descriptif « assez rudimentaire » (2004 :12). Les critiques de Chion reposent essentiellement sur le fait qu'il s'intéresse surtout à l'audio-visuel, et que la théorie du paysage sonore ne convient à ce type d'approche. Pour Tim Ingold (2008), si la notion de « soundscape » a rempli une fonction rhétorique utile à la réhabilitation d'un registre sensoriel auditif par rapport au visuel, son utilité est aujourd'hui « périmée ». Selon lui, la notion porte autant le risque de perdre contact avec le son que les études sur le visuel ont oublié la lumière. Il donne un certain nombre de raisons selon lesquelles il pense qu'elle doit être abandonnée. La première est de condamner une certaine mode tendant à multiplier les suffixes en « scape » (« soundscape », « landscape »...), conduisant à considérer le monde selon des filtrages sensoriels. Selon l'auteur, « l'environnement, tel que nous le vivons, le connaissons et l'explorons, n'est pas découpé selon les chemins sensoriels par lesquels nous y entrons », mais sa perception demeure dans une perpétuelle multisensorialité. Un paysage est en effet visible, mais il devient visuel lorsqu'il est représenté par une technique (peinture ou photographie) lui permettant d'être vu indirectement par l'image et retournée artificiellement à l'observateur sous une forme privée des autres sens. Il en est de même pour un paysage sonore, qui n'est autre qu'une représentation de la seule dimension sonore de ce paysage selon un point de vue particulier, celui des oreilles.

Son second argument est ainsi, comme nous l'avons dit, le risque d'une excessive subjectivation des oreilles dans les études sur l'audition. Ingold insiste sur le fait que la plupart des historiens de l'art et des études sur les cultures visuelles, dont l'objet est avant tout la contemplation des images, considèrent la vue comme un instrument d'enregistrement et de restitution, ne nous laissant que (re-)voir les images que les yeux verraient pour nous, alors que selon lui les yeux, comme les oreilles, demeurent des organes d'observation et non pas de restitution. En ce qui concerne la notion de « soundscape », il s'agit d'éviter le piège de supposer que le pouvoir de l'écoute est inhérent à l'enregistrement, comme le pouvoir de la vue est inhérent aux images. Ingold compare donc davantage la lumière que la vision au son, et critique

l'idée commune selon laquelle les yeux et les oreilles sont des orifices par lesquels passent des informations que nous réassemblons pour « reconstruire ensuite le monde dans notre tête ». Selon lui, le son n'est ni mental ni matériel, mais un phénomène d'expérience, au sens de Merleau-Ponty, c'est-à-dire une immersion et une fusion dans le monde dans lequel nous nous trouvons. Ni le son ni la lumière ne sont des objets de perception, mais des media de perception. Le son étant ce qui nous permet d'entendre, comme la lumière est ce qui nous permet de voir, sa troisième objection est donc que lorsque nous écoutons ce qui nous entoure, nous n'entendons pas un paysage sonore.

Tant qu'il sera pris sous le modèle du paysage, le paysage sonore mettra l'accent sur la surface du monde dans lequel nous vivons, et demeurera isolé du flux qui constitue notre immersion en lui. Ingold insiste sur cette dimension nécessairement immergée de la perception, telle que nous « voyons dans » (« see in »), comme nous « entendons dans » (« hear in »), c'est-à-dire que nous « percevons dans » (« perceive in ») : nous ne voyons pas le soleil mais nous « voyons dans » le soleil. En d'autres termes, « le vent, le soleil et la pluie, vécus comme des sensations, garantissent notre capacité à, respectivement, toucher, voir et entendre. Pour comprendre le phénomène du son, nous devrions par conséquent tourner notre attention en l'air, vers le domaine des oiseaux, plutôt que vers la terre solide sous nos pieds ». Le ciel n'est pas un objet de perception, il n'est pas une chose que l'on voit, il est la luminosité elle-même. Ingold rapporte à ce titre les propos du musicologue Victor Zuckerkandl (1956: 344) : « C'est dans l'expérience que l'on a de lever la tête pour regarder le ciel que réside l'essence de ce que veut dire entendre ».

## **b - Du vécu immergé dans l'environnement sonore**

Ces critiques du paysage sonore posent la question de la légitimité de sélectionner une modalité sensorielle au détriment des autres. Citant à son tour, à l'instar de Steven Feld, Gregory Bateson, et notamment *Naven* (1958), Antonello Ricci (1996) anticipe la critique d'un réductionnisme dû au fait d'isoler un des systèmes de représentation de l'ensemble des relations culturelles, pouvant alors mener à des résultats partiels ou incertains en termes de compréhension du fonctionnement de la



communauté. Il rappelle en effet que Bateson fut l'un des premiers à montrer que c'est dans le détail des processus d'interaction que peuvent être mis en évidence certains mécanismes essentiels de la vie sociale. Ricci (1996 :35) précise qu' « en réalité, il n'a jamais été effectué [dans sa recherche] de séparation nette entre les champs de la perception : le sens de mon hypothèse repose fondamentalement sur une plus grande attention donnée à l'égard de l'*oreille* comme source créatrice d'univers symboliques, et sur les différences fondamentales du système perceptif auditif par rapport aux autres sens » (s'appuyant notamment sur les enseignements de Tomatis (1963), dont on peut discuter la pertinence de certains travaux, et dont le fer de lance de toute sa carrière de médecin a été le *prima de l'oreille*). Dans l'optique de Ricci, la perception auditive est placée comme centrale dans les dynamiques interactionnelles humaines, autant en ce qui concerne le développement de la personnalité que la vie en société. Mais comme il l'affirme lui-même, il estime ne pas avoir opéré un filtrage réducteur du fait que l'ensemble du rapport sensible au monde a toujours été pris en compte. Il faut en effet garder à l'esprit que lorsque l'on parle de sensorialité ou de perception, il est question d'un vécu, d'une expérience immergée dans un contexte donné. Ainsi, si l'on décide de s'intéresser plus particulièrement à la modalité du sonore, on ne peut raisonner en termes de paysage sonore, du fait même que celui-ci reste une image avec laquelle on ne peut entretenir que des relations de contemplation. On ne peut donc baigner dans un paysage sonore, puisqu'en matière de son, comme le rappelle Tim Ingold (2008), il est question d'un « entendre dans » (« hear in »). Cela vaut pour tous les autres sens : corps et esprit sont reliés au monde par un même flux sensoriel leur permettant de s'immerger en lui.

Dans une approche anthropologique, se focaliser univoquement sur le son, le sonore ou l'écoute, n'a en effet pas de sens, car cela revient à déconnecter de leur ancrage expérientiel des choses qui ne peuvent être disjointes, tellement elles sont nouées entre elles du fait même qu'elles incarnent la relation au monde et aux autres. C'est pour cette raison même que dans toute la première partie de notre étude portant sur les Quartiers Espagnols de Naples, il n'a pas été encore réellement question de sons ni d'écoute. Il s'agissait de saisir les façons dont le quartier et la rue sont habités, en observant les stratégies d'appropriation et de territorialisation, les postures et les relations sociales, dans lesquelles la dimension sensorielle tient une grande part. C'est

seulement après avoir pris en compte ces paramètres qu'il devient possible de comprendre en quoi le sonore participe du processus d'appropriation et de la manière de pratiquer l'espace urbain. Tenter pour cela de dessiner un paysage sonore des Quartiers Espagnols n'aurait pas de sens. Quel serait en effet l'intérêt de dresser un portrait subjectif des occurrences sonores audibles dans ce lieu précis du monde, tel que les oreilles ou les microphones de l'observateur pourraient le décrire ? Quelle en serait la pertinence ? Imaginer que parler en termes de paysage sonore serait la voie d'une objectivité est, en soit, un contresens sur le plan lexical comme d'un point de vue perceptif. Quelle objectivité espérer lorsque l'on se place en observateur d'une chose qui, comme le dit Tim Ingold (2008), n'a pas de valeur de réalité ? Par ailleurs, les ethnologues sont mieux placés que tout autre pour savoir que l'idéal d'objectivité d'une telle description serait déjà impossible du fait même que, malgré lui, « l'observateur est une présence qui perturbe » (Collet, 1993), d'autant plus s'il déambule avec un casque et des microphones. Les premières expériences de prise de son *in situ* en apportent la preuve flagrante : déambulez un micro à la main un jour de marché, et vous entendrez certains marchands soit exagérer leurs harangues soit se taire. La position épistémologique à adopter est avant tout celle d'une lecture des relations, et non pas une description improbable d' « objets sonores » collectés comme on effectuerait un prélèvement géologique, ou encore comme on collecterait des objets pour remplir les collections d'un musée, l'approche n'en serait pas plus « scientifique », bien au contraire.

En résumé, si l'on admet, d'une part, que dans l'expérience sensorielle il est avant tout question d'une immersion dans le monde qui nous entoure, et d'autre part que l'approche anthropologique consiste à comprendre comment des hommes agissent et perçoivent le monde, et en quoi cela peut constituer un « vivre ensemble », c'est bien en termes d'environnement qu'il convient de poser les questions, parce que cela permet de parler de relations et de connections. C'est pour cette raison que l'on s'est attardé à observer les manières dont se construit concrètement, dans les Quartiers Espagnols, la vie quotidienne et en quoi elles constituent une manière d'habiter ensemble. C'est seulement au regard de cela que peut être dégagé en quoi le sonore y participe et révéler l'importance que prennent les relations au sonore dans les manières de vivre ensemble.

S'intéresser au sonore amène à se focaliser d'une part sur sa dimension spatiale: son omniprésence, sa capacité à traverser les distances et les obstacles, et, pourrait-on dire, son "autorité". Cette autorité du son correspond au fait qu'il impose sa présence, du fait même qu'il est plus difficile de ne pas entendre que de ne pas voir. Demeurer dans une relation sonore au monde induit de fait que l'on s'y positionne, en termes de présence, de vécu et d'existence. De plus, entendre revient inévitablement, sauf dans le cas d'une écoute réduite (Chion, 2004), à identifier, sous quelque forme que ce soit, la chose entendue, et donc à lui donner du sens. Ce sens, dans une optique anthropologique, est intrinsèquement lié à la relation aux autres. Entendre revient généralement à se demander qui est l'auteur d'un son. Du même coup, on est alors amené à considérer le sonore dans sa dimension temporelle, intrinsèquement liée à sa spatialité. Cette dimension temporelle apporte au sonore une propriété bien particulière : sa capacité à produire des présences simultanées. Au quotidien, c'est-à-dire en dehors du cas particulier des rapports temporels différés entre la source sonore et sa perception, la vitesse du son est vécue par l'oreille humaine comme instantanée. Si j'entends quelqu'un frapper sur la table dans la pièce d'à côté, j'aurai la sensation de prendre connaissance de cette action à l'instant même où elle se produit, et ce sans que je puisse la voir. Si le son produit de la présence, celle-ci devient omniprésence du moment où je suis entouré d'événements sonores que je perçois simultanément sans même les voir. Contrairement aux objets visuels, les sons, identifiés consciemment ou non, sont présents en tous lieux à la fois sans pour autant nécessiter de se focaliser sur l'un d'eux. Steven Feld en rapporte l'exemple lorsque, en expédition d'enregistrement dans la rainforest en compagnie de chasseurs, muni d'un casque et d'un microphone parabolique, il chercha du regard l'animal qui venait de pousser un cri. Ne le trouvant pas, un enfant lui prit le bras et, sans même tourner la tête, dirigea le microphone en direction de l'arbre où était posté l'animal<sup>149</sup>. Bien qu'il s'agisse ici de chasseurs ayant développé une particulière compétence d'écoute et une grande connaissance de leur milieu, cet exemple nous montre bien en quoi les sons s'étalent dans une co-présence et que l'oreille n'a pas besoin de l'œil pour se situer dans l'espace. Toutes les sources sonores, objets ou être incarnés dans une même réalité, sont co-présentes dans un même temps mais dans des espaces pouvant être différents. On comprend alors en

---

<sup>149</sup> Communication orale, Musée de l'Homme, 2004.

quoi il est préférable de privilégier le terme d'environnement sonore, du fait que la co-présence induite par le sonore amène, répétons-le, à se placer dans une relation immergée au monde.

Dans l'ensemble des approches présentées jusque-ici, le terme d'« environnement », en définitive, est rarement défini. Il sert souvent de terme neutre pour parler d'un contexte, au même titre que le « monde sonore », alors que des termes comme « paysage sonore » ou « univers sonore" ... , apparaissent estampillés par des méthodologies précises ne convenant pas de manière universelle à tous les objets d'étude. Le terme d'« environnement » ne sera pas plus défini que ne le désigne son sens premier, devenant de ce fait plus simple à manipuler. Prenons par exemple la définition du Petit Larousse (1995) : « Environnement n.m. 1. Ce qui entoure, ce qui constitue le voisinage ». Nous ne retiendrons pas plus que cela, concédant à l'environnement qu'il environne tout simplement, c'est-à-dire qu'il immerge, qu'il baigne et qu'il entoure. L'environnement sonore ne désigne ainsi pas autre chose que l'ensemble des sons environnant un individu ou un groupe d'individus relié(s), par leur biais, entre eux d'une part, à un temps et à un ou plusieurs lieux d'autre part.

### **c - L'environnement des Quartiers Espagnols : un quotidien dans ce qu'il a de sonore**

Lorsque l'on s'intéresse au sensible, il est nécessairement question, comme le rappelle Tim Ingold, de flux supposant un « sentir dans », autrement dit d'un bain immergeant dans un environnement le corps, dont les compétences sensorielles font sens. Inversement, on pourrait dire que, parce que l'environnement environne, baigne, immerge et entoure, il permet une approche du sensible. En parlant d'environnement d'un point de vue anthropologique, c'est davantage sous un angle écologique (et non pas écologiste) que l'on est amené à envisager l'étude des environnements sonores, c'est-à-dire des types de relations qui s'opèrent entre habitants et habitat. En d'autres termes, s'il est question, par exemple, de nuisances sonores, il s'agit moins d'analyser la gêne en elle-même que de réfléchir en quoi celle-ci interroge des régimes de perception, des processus d'interaction sociale, des conflits ou des tolérances. Ainsi, si

cette recherche constitue majoritairement un travail sur l'espace, celui-ci, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, s'impose comme un espace pluriel, ou plutôt comme un espace du pluriel : pluralité des usages, des significations, des interprétations et des représentations. Il ne s'agit donc pas de décrire objectivement ce que serait l'environnement sonore des Quartiers Espagnols, mais de montrer en quoi, dans la rue, le sonore est lui aussi sujet à une multiplicité d'usages et de pratiques, de sens et de représentations, de la même manière que ce que l'on nomme l'espace public (dans sa physicalité) se définit par la co-vivance de ses usagers-habitants.

Si l'on résume le point auquel notre étude nous a mené jusqu'à présent, en prenant à présent le cap de la dimension sonore, on comprendra mieux en quoi il convient de considérer l'espace du quartier en termes d'environnement. Espace vécu ou espace du vécu, le quartier nous est apparu dans sa dimension pragmatique : il est utilisé, pratiqué, investi, il est un espace acté. Plus avant, il n'est pas seulement utilisé, mais habité, non pas par de simples résidents mais par des habitants-acteurs. Lieu de demeure et espace de vie, le quartier devient habitat en acte, par des actions de territorialisation et de micro-territorialisation. Espace social, le quartier est constitué de territoires et de micro-territoires qui s'entremêlent, se partagent ou s'alternent, dans le temps et dans l'espace, par des processus de co-présence, et devient une « notion dynamique » (Mayol, 1994 : 20). Cette dynamique se réalise en interconnaissance et en co-vivance, par des stratégies de partage, d'appropriation et de détournement de l'espace urbain. Associées aux types de relations sociales prévalant dans le quartier, elles incarnent des « manières de faire » (De Certeau, 1990) et requestionnent le statut même d'« espace public » communément alloué à la rue. La rue, espace du collectif et du droit d'usage, s'impose autant comme un chez-soi que comme le lieu de la socialisation, que celle-ci se réalise sous le signe de la solidarité familiale, amicale ou de voisinage, ou du conflit et des relations d'évitement. Ramené à l'échelle du corps, le quartier, donné à son expérience, parcouru et investi par lui, se définit aussi par un « engagement du corps » (Mayol, 1994). Mise en lumière, cette corporéité, celle qui s'étend dans une rue abordée comme un espace vécu, ouvre ainsi la voie à une approche non plus seulement pragmatique mais également sensorielle. Le corps, celui de l'habitant, est immergé dans un contexte qui lui est familier, et entretient avec lui des relations soutenues et continues, il vit en constante interaction avec lui. Arrivé à ce point,

il s'agit à présent de prendre une direction, et celle-ci consiste à privilégier la dimension sonore. Non pas que le sonore soit une dimension sensible prévalant sur les autres des Quartiers Espagnols. Il s'agit, comme l'a proposé Antonello Ricci, d'une « plus grande attention donnée à l'égard de l'*oreille* », non pas « comme source créatrice d'univers symboliques » (1996 : 35) mais en dégagant certains types de relations sociales et écologiques qui reposent « sur les différences fondamentales du système perceptif auditif par rapport aux autres sens » (ibid).

On peut admettre que le quartier constitue un monde sonore, qui peut lui-même être vécu comme un monde en soit, un chez-soi, un univers familier qui nous manque lorsque l'on s'en éloigne. Mais il est plus qu'un monde. L'habiter ne revient pas seulement à y être baigné, mais à entretenir des relations avec lui, à interagir. Il est donc un environnement qui n'est pas seulement un foyer mais un espace d'action et de perception de choses, d'êtres ou d'événements qui peuvent nous surprendre ou nous rassurer. Immergés dans le quartier, les habitants entretiennent par le sonore, avec la vie qui s'y joue, des relations constantes.

Dans le quartier, comme nous le rappelle Henri Torgue<sup>150</sup>, le corps trouve, par le biais du sonore, une place qui lui est propre. Ce corps, tout à la fois physique et social, se resitue en permanence par rapport à ce qui l'entoure et le sollicite, personnes ou événements. Les occasions ne manquent pas : fenêtres ouvertes, assis ou marchant dans la rue, notre attention sera excitée par une voix, un nom crié, une interpellation qui retentira parmi les usagers de la rue, la salutation de deux ou trois coups de klaxon d'un scooter qui passe, la harangue d'un marchand ambulant matinal, ou encore la détonation d'un pétard dans la période du nouvel an... Cette « vie au dehors »<sup>151</sup> existe même lorsque l'on ne la regarde pas, même si l'on croit ne pas y prendre part, parce qu'elle environne en permanence de sons chaque habitant du quartier. Cette existence sonore de la vie du quartier est, de façon privilégiée, ce qui permet de demeurer en permanence dans une participation toujours possible, en puissance, c'est-à-dire dans une potentielle interaction avec elle, c'est-à-dire avec les autres.

Le sonore qui nous intéresse n'est donc pas à considérer comme des « objets sonores », des occurrences que l'on pourrait extraire pour les analyser en eux-mêmes,

---

<sup>150</sup> Communication orale, Semaine du Son 2009, Paris

<sup>151</sup> Émile Zola, cité in Lismonde (2003 : 23)

alors privés de la forte imbrication qui les lie au contexte qui les a vu naître. Il s'agit d'un sonore qui environne et qui donc constitue un contexte, un sonore qui induit une écoute et une implication quotidienne. Et à ce titre on peut parler d'écoute participante. C'est dans l'environnement sonore, dans ce qu'il a de plus quotidien, que l'on peut saisir en quoi le quartier et la rue sont des espaces actés en même temps qu'ils sont perçus. C'est en continuant dans la pragmatique qui nous a mené jusque-là et en se situant dans une approche de la sensorialité, en observant les gestes, les attitudes, les choix, les habitudes ou les préférences des habitants des Quartiers Espagnols, que l'on tâchera à présent d'en comprendre la vie quotidienne au travers de sa dimension sonore.

### **3.3 - Enjeux et méthodologie**

Voyons à présent d'un peu plus près la manière dont a été menée cette recherche et les méthodes proposées.

#### **3.3.1 - Les enjeux de la recherche**

Les enjeux sont multiples. L'intérêt théorique, d'une part, est déjà de participer à l'élaboration d'une anthropologie sonore naissante ou, pourrait-on dire, une anthropologie par le sonore, en montrant en quoi le sonore touche, de manière vaste, de nombreux aspects de la vie sociale autant que de la vie intime. Mais comme on l'a dit plus haut, un tel projet ne consiste pas à se focaliser univoquement sur le sonore. Au contraire, il s'agit de saisir en quoi il se révèle essentiel dans l'ensemble de ce qui fait la vie sociale et quotidienne, ici dans le cas d'un quartier populaire napolitain. L'intérêt grandissant et éclaté pour les questions touchant à un sonore qui s'affranchit de ses tutelles acoustiques et musicales nous a amené à l'aborder sous un angle trop peu considéré, qui est celui de l'anthropologie sociale. Parce que parler en termes d'environnement convoque de fait l'étude des relations et des connections, la question des environnements sonores nous intéresse au premier plan. Il ne s'agit pas ici, on la

compris, ni de proposer la description d'un paysage sonore ni d'étudier les relations écologiques ou bioacoustiques entre des êtres et leur milieu, mais bien de comprendre en quoi les relations sonores peuvent constituer des relations sociales.

L'enjeu est également, du même coup, épistémologique et méthodologique, puisqu'il s'agit de vérifier la validité de cet axe de recherche, la dimension sociale du sonore, et de déterminer comment s'y prendre et sur quelles bases se fonder. En ce qui concerne les fondements théoriques et les références bibliographiques majeures, ils ont été présentés précédemment dans ce chapitre. Une des grandes hypothèses de départ est que le sonore, d'un point de vue anthropologique, est éminemment social. Les travaux d'Henri Torgue et de Tim Ingold, et les expériences de terrain de Steven Feld et d'Antonello Ricci, abordent dans le sens d'un sonore appréhendé comme un contexte immergeant qui rassemble des acteurs-auditeurs, liés par un même type de relations sociales au sonore. Lorsque l'on affirme que le sonore est éminemment social, il est bien évidemment entendu que celui-ci peut-être asocial : il peut fédérer comme il peut diviser. Mais dans les deux cas, il convoque la multitude pour en construire des regroupements ou des accointances, le conflit relevant moins de l'indifférence que de la prise en compte de la différence de l'autre. S'adonner à une anthropologie des environnements sonores, c'est tenir compte du fait que le sonore est partagé, du simple point de vue qu'il existe s'il est perçu comme tel, c'est-à-dire sous-entendant la présence d'autrui. Investissant simultanément l'espace et le temps, le sonore peut être difficilement caché ou dissimulé, tout du moins le maîtriser nécessiterait la mise en place de moyens techniques conséquents. Par là, il est entendu qu'il convoque nécessairement un groupe d'individus écoutants (sauf bien évidemment dans le cas, minoritaire, d'une écoute solitaire). Le sonore, pris dans sa dimension environnante apparaît donc comme un moyen privilégié d'étudier les relations interindividuelles d'une part et les relations à l'espace habité d'autre part.

On peut se demander, comme cela a pu déjà être fait à l'égard de la présente recherche, si l'environnement sonore peut constituer un objet anthropologique. Je répondrai comme j'ai pu le faire à cette occasion : non, il ne s'agit pas de présenter un « objet » comme cela aurait été le cas si les choses avaient été présentées en termes de paysage sonore. Il s'agit encore moins d'un concept opératoire ni d'une ethnocatégorie, mais plutôt d'un axe de recherche. L'environnement sonore n'est pas un



objet mais un ensemble immergeant dans lequel individus et contexte interagissent par flux et relations. Il s'agit de montrer en quoi s'établissent de telles relations en mettant en valeur certains éléments, et ce sont eux qui peuvent être considérés comme des objets anthropologiques. Ces éléments, sur lesquels nous avons pris le parti de concentrer la recherche, sont de deux sortes : le geste vocal en espace public et les pratiques populaires de la pyrotechnie. Ils ont été observés dans le détail de leur rôle dans le quotidien ou dans des moments d'ordre rituel et festif. S'ils ont fait l'objet d'une analyse microsociologique, le geste anthropologique consiste à les replacer dans le contexte social et culturel qui a été dégagé dans les chapitres précédents. C'est à ce titre qu'il convient de parler de « sound in context », en référence à l'expression du musicologue Alan Merriam (1964) : « Ethnomusicology is the study of music in context ».

Cette critique consistant à douter d'un statut d'objet anthropologique en ce qui concerne l'environnement sonore n'est pas sans rappeler celle qui a été faite au sujet du travail de Mathieu Claveyrolas (2003) sur la notion d'atmosphère, argumentant que celle-ci n'apparaissait pas comme une ethnocatégorie. Il en est de même pour notre contexte napolitain. Il n'existe pas, à ma connaissance, de terme napolitain renfermant en lui l'ensemble des enjeux que notre recherche a permis de mettre en lumière. Mais cela ne signifie pas pour autant que l'étude de l'environnement sonore ne révèle pas des enjeux relevant clairement de questionnements anthropologiques. L'objet de la recherche est en effet de montrer en quoi, dans les Quartiers Espagnols, l'environnement sonore révèle des relations sociales, sensorielles, communicationnelles, conflictuelles, et des usages particuliers des lieux et des espaces. Une telle recherche aurait pu être effectuée en bien d'autres lieux du monde, proches ou lointains, dans lesquels l'environnement sonore révèle des enjeux sociaux du même ordre mais dans contextes socioculturels différents. Les objets anthropologiques sont donc bien la voix haute et la pratique de la pyrotechnie, et il existe, comme nous allons le voir, des termes vernaculaires qui y situent du sens et connectent les enjeux dont ils sont témoins. Chacun de ces objets d'étude a permis de développer une méthodologie propre, dans la manière de mener l'enquête et dans celle de conduire l'analyse.

### **3.3.2 - L'enquête et la méthodologie**

L'approche du quotidien sonore permet de questionner et de renouveler les méthodes d'enquête de terrain, telles que traditionnellement abordées en ethnologie. Que ce soit sur le plan des méthodes d'observation et de collecte des données que sur celui des entretiens, aborder la question du sonore n'est pas sans poser des problèmes et des questionnements.

#### **a - Les choix de l'enquête ethnographique**

Un premier questionnement s'impose de lui-même : comment observer le sonore ? Cette question dépend directement du type d'approche.

De nombreuses recherches issues de différents domaines ont porté leur attention sur le bruit ou les nuisances sonores, autant du point de vue de leurs mesures acoustiques que de celui de leur évaluation subjective. Selon les champs disciplinaires, les méthodes et les outils divergent. Selon que l'on se place du côté de l'acoustique environnementale ou de celui de la perception, ce sont tantôt des données quantitatives, tantôt des données qualitatives qui seront recherchées. Dans un cas, on se prêtera à des mesures, à l'aide d'un appareillage spécifique, de paramètres déterminés selon que l'on s'intéresse à l'intensité sonore, au spectre des fréquences..., et dans l'autre cas on cherchera à connaître, en se concentrant sur tel ou tel régime de perception, la manière dont tel événement sonore est perçu par les sujets. Dans la plupart des études en sciences de la perception (tel que le fait la psychoacoustique par exemple), il s'agit de mettre en place un protocole expérimental visant à recueillir de façon normée les perceptions de sujets mis en situation d'écoute. Dans la grande majorité des cas, ces séances sont menées en laboratoire. La difficulté est alors souvent de reconstituer des situations d'écoute proches de celles auxquelles sont confrontés les individus en situation réelle. Prenons l'exemple d'une étude récente menée par Maëva Garnier au Laboratoire d'Acoustique Musicale (UPMC, CNRS, Ministère de la Culture) portant sur le forçage de la voix en situation de communication en milieu bruyant (Garnier, 2007). Afin d'apporter à l'expérience ce que la psychoacoustique appelle une « validité

écologique », des sujets ont été mis en situation de communication en laboratoire, ceux-ci devant émettre un discours dirigé tout en étant exposés à une ambiance bruyante préenregistrée. Les discours ont été enregistrés puis isolés par l'informatique grâce à un logiciel permettant d'extraire les voix des interlocuteurs du bruit ambiant préenregistré. Dans ce cas d'une étude phonétique visant à analyser les processus de forçage du système phonatoire, les sujets ne pouvaient pas être mis en situation réelle puisque la suppression du bruit ambiant était nécessaire, et devait être reconnue par le logiciel. Il va sans dire que le fait de ne pas demeurer immergé dans une situation réelle n'est pas sans influence sur la performance des sujets. C'est à ce genre de compromis que doivent se plier ce type d'études, en palliant par la technologie les contraintes qu'imposent des observations menées en laboratoire.

Dans le cas d'une approche anthropologique, il est rarement question de mesures quantitatives nécessitant une infrastructure technologique et protocolaire stricte. Pour ce qui est de l'étude des environnements sonores, il s'agit de comprendre des relations subjectives et intersubjectives qui existent en immersion dans le contexte. Ce sont donc moins les événements sonores en eux-mêmes qui sont observés que les individus qui y sont confrontés. C'est donc par l'enquête ethnographique et non par le protocole expérimental qu'il s'agit de passer. Notre question de départ s'en trouve alors modifiée : comment mener ce type d'enquête ?

## **b - Importance de la marche**

L'enquête s'est déroulée selon plusieurs aspects de la pratique de terrain. C'est à l'intérieur les diverses facettes de l'expérience de terrain que ce sont développées différentes méthodologies, chacune correspondant à un type d'interaction avec l'environnement sonore et avec le quartier. En premier lieu, l'enquête ethnographique se réalise principalement par l'immersion de l'observateur dans le contexte étudié. Par là s'établit le contact avec les faits, les personnes, et ce qui embrasse le tout, l'environnement.

L'enquête s'est échelonnée sur plus de trois années de fréquentation de Naples, dont une année entière a été consacrée à habiter dans les Quartiers Espagnols, comme

décrit dans le chapitre 1.1. Pendant ces années, et jusqu'au terme de l'enquête, il a été en grande partie question d'explorer le quartier dans ses moindres détails, de parcourir chaque ruelle, jusqu'à ce qu'il ne fut plus possible de pénétrer dans une ruelle inconnue, jusqu'à ce que, finalement, le sentiment d'étrangeté ait presque disparu. Cette familiarisation avec les lieux est nécessaire dans ce type d'étude, car elle permet au chercheur de pouvoir dépasser, dans une certaine mesure et au moins sur le plan géographique, le régime d'étrangeté et de lui permettre d'être disposé à pénétrer plus en profondeur dans l'environnement humain.

La marche a été un élément central de l'enquête, autant d'un point de vue énergétique, temporel que méthodologique. Méthodologiquement, une marche qui se fait dans la déambulation, l'exploration, et parfois dans l'errance, régulière, répétée, ou parfois inédite et improvisée, développe une accoutumance qui permet du même coup la surprise. En effet, dans une optique d'observer la vie quotidienne d'un quartier, la marche contient quelque chose de participant : nous sommes un marcheur parmi les autres, un arpenteur de rues parmi les passants qui pour certains sont de passage mais dont la majorité ne font que se rendre d'un immeuble à l'autre. En arpenteur régulier des rues, on se rend très vite compte que des parcours routiniers s'installent d'eux-mêmes. C'est seulement dans ces conditions que l'on peut observer l'immuable, le stable et l'accidentel.

### **c - Des détails techniques essentiels**

Lors de chaque marche, muni d'un équipement de prise de son<sup>152</sup>, il s'agissait de maintenir une attention constante aux événements sonores et de se tenir prêt à enregistrer dès leur occurrence. La prise de son a été une pratique centrale lors de l'enquête, l'ensemble de la méthodologie s'est développé autour d'elle. La prise de son ne se justifie pas seulement par le fait que l'on s'intéresse au sonore, elle n'est pas qu'un outil de « prélèvement ». Elle constitue le pivot méthodologique de l'anthropologie sonore. Si la photographie induit d'elle-même du hors cadre en ce qu'elle découpe un

---

<sup>152</sup> Il s'agissait d'un matériel professionnel. L'enregistreur numérique mini-disc était un HHB MDP 500, les microphones étaient de deux sortes : un microphone stéréophonique RODE NT4 et un microphone binaural SOUDMAN OKM II Studio.

cadre du réel en deux dimensions, l'audio apporte une dimension proxémique. Dans une réalité sonore ou dans une séquence sonore, il ne s'agit pas de cadrer mais de mettre en avant la proximité entre les éléments sonores : il n'est pas question de hors champ, mais de proche et de lointain. Telle que développée par l'anthropologue américain Edward T. Hall (1963), la proxémique se veut l'étude de la distance physique qui s'établit entre des personnes prises dans une interaction<sup>153</sup>. Dans le cadre d'une prise de son, en tenant compte de la position du microphone dans la configuration spatiale, le degré de présence d'un événement sonore donné s'apprécie relativement à celui d'un autre événement sonore. Si l'on étend le sens premier de la proxémique émis par Hall, les relations entre les événements sonores, et entre leurs auteurs s'il y a lieu, établissent des rapports proxémiques. Le son crée de la proximité et induit des relations qui créent de la présence, proche ou lointaine. La prise de son est en cela un instrument central pour l'anthropologie sonore car elle permet, en tenant compte du positionnement du preneur de son, de rendre compte des relations qui s'établissent dans une dimension sonore entre les individus dans leur environnement.

La prise de son doit faire l'objet d'une attention particulière. Elle ne peut être réalisée sans concevoir clairement auparavant la manière dont elle sera effectuée. Il n'existe pas de prise de son neutre, de même qu'il n'y a pas de photographie qui n'induisse pas une signification qui lui est propre. En partant de l'observation que l'environnement sonore est à même de témoigner de la vie sociale de la rue et des activités qui s'y déroulent, la phonographie (l'enregistrement d'un contexte sonore) peut être considérée comme un moyen de rendre compte d'un lieu et de la vie de ses habitants dans un moment donné au même titre que le film ou la photographie. Le choix de l'heure de la journée ou de la nuit, et le positionnement dans l'espace, permettent une restitution qui, toujours partielle, constitue un témoignage de la rue comme espace de vie dans lequel la dimension sonore est signifiante. De courtes phonographies ont ainsi été réalisées dans un certain nombre de contextes, dans lesquels se jouent des activités sociales (le marché, la rue, la place, la devanture du « basso », ...). La partialité de la phonographie est celle qui découle directement des choix du preneur de son. Chaque façon d'enregistrer un son, une ambiance ou une scène, ne dévoile qu'un aspect de la réalité. C'est une réalité qui est

---

<sup>153</sup> « The study of how man unconsciously structures microspace – the distance between men in the conduct of daily transactions, the organisation of space in his house and buildings, and ultimately the layout of his towns » (Hall, 1963)

donnée à entendre, il convient donc de la déterminer à l'avance.

Dans le cadre de cette recherche, il a été choisi de réaliser les prises de sons selon des « points d'écoute » particuliers. Terme développé par Michel Chion (1985), le « point d'écoute », extension de l'expression « point de vue », désigne, selon la seconde définition qu'il en donne<sup>154</sup> « le personnage par les oreilles duquel il est suggéré que nous entendons un son (par exemple, s'il parle au téléphone, et que nous entendons distinctement son interlocuteur comme lui-même est censé l'entendre). C'est alors le point d'écoute au sens subjectif ». Ce type de point d'écoute, pris dans la subjectivité de l'individu duquel il a été choisi de faire entendre un fait sonore, a été au centre de la méthodologie de la prise de son durant toute la durée de l'enquête. Chaque prise de son a été réalisée selon le positionnement des acteurs du point de vue desquels il a été décidé de rendre compte de la perception sonore. Ainsi, par exemple, de nombreux enregistrements de marchands ambulants ont été réalisés depuis la fenêtre d'un immeuble, afin de restituer la manière dont la harangue est entendue par les femmes qui, depuis leur fenêtre, descendent le panier (nap. « 'o panar' ») par lequel se fait la transaction. Cela a permis de rendre compte par exemple de la portée de la voix du marchand et du degré de réception de la part de l'auditrice. Inversement, beaucoup de prises de son ont été faites en pleine rue, en marchant, de manière à se substituer aux oreilles des usagers de la rue, ou fixe devant un « basso » afin de rendre compte de l'ensemble des faits sonores qui traversent cet espace. Pour chacun de ces enregistrements, il s'agissait de situations d'interaction sociale. Comme l'objet de la recherche portait sur les contextes et les lieux de l'interaction sociale, les points d'écoute déterminés ont été de fait ceux des acteurs concernés. On comprendra donc que la prise de son dépend intrinsèquement de l'intention présidant à ce que l'on compte lui faire dire et de ce dont elle est censée rendre compte.

Lors des séances de prise de son en extérieur, il est indispensable de conserver une attention constante aux événements sonores comme aux situations sociales, en observant le lien entre les configurations spatiales et les acteurs. Les enregistrements situés ont été réalisés en milieu extérieur aux lieux et heures où il était attendu le plus de manifestations sonores. Dans les rues des Quartiers Espagnols, c'est en fin de matinée (vers 11h) et vers le milieu de l'après-midi (après 17h) que les rues sont les plus animées et que les interactions verbales se font le plus entendre. Mais même si la zone

---

<sup>154</sup> Une très grande part de l'œuvre de Michel Chion a été de théoriser la part du son en audiovisuel et notamment au cinéma (Chion, 1985, 2004).

et la plage horaire peuvent être déterminées, la manifestation du fait sonore reste imprévisible. Il faut alors rester très attentif et se tenir prêt à enregistrer dès son occurrence. Ceci a été rendu possible grâce à l'enregistrement numérique permettant le « pre-recording ». Il s'agit d'une fonction dont la plupart des enregistreurs numériques professionnels sont aujourd'hui dotés, permettant à l'enregistrement de débiter quelques secondes avant que le bouton d'enregistrement ait été pressé. Ceci garantit la capture de l'événement sonore dès sa survenue sans se laisser surprendre, mais cela dépend toujours d'une grande attention portée aux faits sonores. Loin du simple confort technique, cela favorise cette attention, car il ne s'agit pas de simplement déambuler l'enregistreur constamment en fonctionnement, au risque de se laisser distraire par les événements de la rue, et de réécouter la bande le soir en sélectionnant les séquences dignes d'intérêt. L'écoute attentive permet au contraire de saisir le fait sur le vif, et en cela, sur le moment ou par la forte trace laissée dans la mémoire par l'expérience, de mieux comprendre pourquoi tel fait sonore présente plus d'intérêt que tel autre, pourquoi il a attiré davantage l'attention, et en quoi il s'insère dans une situation concrète et complexe. Le fait sonore en soi n'a en effet qu'un intérêt limité, il doit au contraire toujours être recontextualisé dans la situation humaine, interactionnelle ou non, qui l'a vu naître. L'expérience de l'observateur est en effet essentielle car elle est centrale dans la prise en compte de la complexité de la scène observée. Visuelle, elle doit parallèlement faire l'objet de clichés photographiques ou de séquences vidéo. La prise de son doit être accompagnée de notes écrites, de schémas et de dessins décrivant la scène et pointant sur ce qui a motivé l'attention auditive. C'est seulement par le regroupement de toutes ces informations collectées sur le terrain qu'une sonorité peut dévoiler, d'un point de vue anthropologique, sa/ses signification(s).

C'est grâce à cette attention auditive particulière et à l'écoute décontextualisée des enregistrements que peu à peu certains événements sonores finissent par attirer davantage l'attention plutôt que d'autres. Les écoutes décontextualisées, celles des séquences enregistrées, doivent se faire d'une part en solitaire, en tâchant de se replonger dans la situation vécue, de la visualiser en se replaçant spatialement dans la situation. L'écoute acousmatique (privée d'informations visuelles) de séquences sonores que l'on a soi-même enregistrées révèle en effet cette propriété qu'a le sonore de rappeler à la mémoire l'expérience d'écoute lorsque celle-ci a été marquée par une

attention particulière, comme par une réminiscence de l'expérience perceptive dans son ensemble. Ceci permet, en se remémorant la situation, d'établir des liens entre des éléments qui sur le moment ne semblaient pas connectés. D'autre part, proposer des écoutes décontextualisées à d'autres personnes, habitants du lieu dans lequel ont été réalisés les enregistrements et d'un autre lieu, s'avère également très fructueux. Non seulement cela apporte un éclairage nouveau à la compréhension de la situation sonore, mais cela permet surtout de recueillir des commentaires socialement situés. Bien des contres sens s'étant immiscés lors de la première écoute peuvent ainsi être corrigés, comme ce fut le cas dans cet exemple : j'eus l'occasion un soir, dans le centre historique de Naples, de croiser un groupe de résident de l'immeuble au bas duquel ils étaient en train de mener une discussion vive. Muni de microphones binauraux, c'est-à-dire dont les cellules sont placés sur les oreilles à la manière d'écouteurs de walkman, je ralentis ma marche afin de saisir un peu de la discussion, que j'avais interprété conflictuelle de par le ton de voix, sans pour autant saisir le sens des phrases étant donné mon niveau de connaissance du napolitain familier en ce début de recherche. Arrivé dans l'appartement dans lequel je logeais à ce moment-là, et ayant proposé à un groupe de jeunes gens d'écouter la séquence afin de m'éclairer sur le sens des phrases, je fus surpris d'apprendre que la discussion n'était en aucun cas conflictuelle, mais qu'il s'agissait d'une conversation tout à fait banale à propos d'une tierce personne. Cet exemple a non seulement permis de corriger un contre sens, mais elle a aussi apporté trois types de connaissances nouvelles : d'une part sur la prosodie du napolitain parlé, d'autre part sur l'investissement émotionnel des interlocuteurs à propos d'un sujet banal, et enfin sur la mise en public, de part le volume sonore des voix, d'un propos ne concernant, a priori, que les membres du groupe concerné.

À propos de l'usage des microphones binauraux stéréophoniques, il est utile de préciser l'intérêt qu'ils offrent dans le cadre de prises de son extérieures en situation. Le principe étant de les disposer sur les oreilles, ils offrent un double intérêt. D'une part, ils permettent une grande discrétion visuelle, ce qui s'avère fort utile lors d'enregistrements extérieurs, car ils évitent d'influencer les comportements, notamment en milieu urbain dans des zones fréquentées dans lesquelles l'interconnaissance et les interactions



sociales y sont fortes, comme c'est le cas dans les quartiers populaires napolitains<sup>155</sup>. Cela permet à l'observateur d'être présent comme tout autre passant, et d'observer les scènes sans que la présence visible d'un microphone classique vienne influencer les comportements. D'autre part, ce type de microphones laissent les mains libres pour noter les observations sur un carnet ou prendre des photographies. L'usage des microphones biauraux, malgré certaines contraintes<sup>156</sup>, favorise l'implication de l'observateur dans la situation. En effet, ne pouvant utiliser un casque d'écoute simultanément, il est nécessaire de réaliser la prise de son « en aveugle », de la même manière que si l'on devait prendre une photographie sans cellule photovoltaïque. Demeurant en écoute directe, ceci permet de conserver un lien étroit avec la situation sans médiation de l'équipement technique. Cela favorise alors l'attention et l'observation de la scène, et donne la possibilité, si cela devait survenir, d'interagir normalement avec les acteurs. L'usage du microphone classique permet quant à lui l'utilisation du casque d'écoute, et donc une plus grande attention à la qualité de l'enregistrement. Visuellement plus explicite, il peut être prétexte à l'interaction : il peut permettre de rentrer en contact avec les individus et d'entrer en matière directement si l'on souhaite par exemple réaliser un court entretien sur le vif traitant de questions relatives au sonore. La présence même du microphone apporte en soi le prétexte de la discussion et peut favoriser des questionnements mutuels : quelle est la motivation du preneur de son ? Quels sons vous intéressent ? Trouvez-vous votre quartier bruyant ou calme ?... Ceci s'est avéré très utile dans certaines circonstances lors de l'enquête.

Dans l'ensemble, la présence du microphone n'a guère posé de problème, contrairement à la caméra vidéo ou à l'appareil photo. Il est souvent arrivé qu'une personne vienne me questionner sur les raisons des prises de vue et parfois même l'interdire dans certains quartiers, comme ce fut le cas sur un marché du quartier de la

---

<sup>155</sup> Ceci appelle également à un autre débat qu'est celui d'enregistrer de façon dissimulée. Dans le cas de notre recherche, cela n'a pas été jugé « incorrecte » du fait que les actes de parole enregistrés sont déjà en eux-mêmes des paroles « publiques », c'est-à-dire qu'étant énoncées à haute voix dans l'espace public, il a semblé évident qu'il n'y a pas violation de l'intimité, comme c'est le cas pour les cris de marchands sur un marché : les voix sont données à entendre à toute personne se trouvant sur le lieu.

<sup>156</sup> Les deux contraintes majeures sont les suivantes. Les microphones étant disposés sur les oreilles, ils interdisent l'usage d'un casque d'écoute et imposent une prise de son « en aveugle », c'est-à-dire sans pouvoir vérifier à l'écoute la qualité et le volume d'enregistrement. Il convient donc auparavant de bien régler le niveau d'enregistrement en fonction du volume sonore de la source. Par ailleurs, étant donné qu'ils enregistrent selon l'angle stéréophonique des oreilles humaines, ils interdisent les mouvements de tête brusques, car, dans le cas d'une source sonore fixe, si la tête du preneur de son venait à se tourner, à l'écoute la source sonore donnerait l'impression de tourner autour de l'auditeur.

Sanità où un jeune homme est survenu sur un scooter m'interdisant de filmer sous la menace. La Sanità est un quartier beaucoup plus fermé que les Quartiers Espagnols car les pratiques camorristes y sont plus importantes d'un point de vue économique et de celui de leur diffusion parmi la population. Or, si la présence de la caméra n'y est pas tolérée, il a pu être possible d'enregistrer, mais seulement sous le couvert de jeunes gens rencontrés sur le moment.

#### **d - De l'écoute à la problématique anthropologique**

Si dans le début de l'enquête, les explorations étaient laissées à l'arbitraire des événements, très tôt, des sonorités particulières se sont dégagées des autres par leur pertinence et leur intérêt non pas seulement acoustique mais sociologique. Ce sont elles qui ont permis, littéralement, de développer la problématique de la recherche. Baigné dans un environnement urbain, il s'agissait de s'intéresser à des faits sonores recelant en eux des enjeux humains et sociaux, autres que des sonorités enfermées dans le seul fait urbain, comme c'est le cas des moteurs automobiles, des klaxons, de la rumeur urbaine, qui somme toute caractérisent plus la ville dans ce qu'elle a d'urbain que Naples dans ce qu'elle a de sociologique. Étant principalement question, dans le sonore et plus encore dans les environnements sonores, de degré de présence des faits sonores entre eux et dans un espace, les sonorités sur lesquelles la recherche s'est principalement penchée sont celles qui s'avéraient avoir clairement un auteur et qui parvenaient à attirer l'oreille. Un autre critère central était de se concentrer sur des faits sonores permettant de caractériser le lieu même du terrain. Il ne s'agissait pas là de rechercher des « signatures sonores » au sens schafferien du terme<sup>157</sup>, mais de rechercher des sonorités capables de dévoiler les manières de vivre le quartier par les habitants des Quartiers Espagnols. L'hypothèse était claire : si une majorité d'habitants

---

<sup>157</sup> Traduit par « empreinte sonore » et parfois par « signature sonore », la « soundmark » telle que l'a développé R. Murray Schafer (1979) est un son environnemental définissant l'identité du lieu auquel il appartient. Le terme reste problématique en ce qu'il ne permet pas de définir le lieu lui-même et sa délimitation (un pays ? une ville ? un quartier ? un milieu ?...), ni la manière dont le son en question identifie ce lieu. Peut-on dire que tout lieu a un son propre, exclusif par rapport à d'autres lieux ? Il ne pas s'agit ici répondre à cette question, mais, plutôt que de chercher à caractériser les Quartiers Espagnols par des sonorités qui lui sont propres et qui seraient en mesure de l' « identifier », l'enjeu était de déterminer quels types de sonorités particulièrement significatives étaient en mesure de dévoiler la manière de vivre le quartier.

favorise l'écoute ou l'émission de telle ou telle sonorité, et si celle-ci se manifeste ouvertement, elle est nécessairement riche de sens d'un point de vue sociologique. C'est pour ces raisons que dès les premiers repérages, les objets d'étude ont été très tôt dégagés pour ce qu'ils avaient à dire en tant qu'actes intentionnels de se faire entendre dans l'espace public : les communications verbales à voix haute et les pratiques pyrotechniques, qui à Naples constituent une tradition profonde.

La difficulté principale de leur observation provenait de leur caractère non prévisible. Comment anticiper à la seconde près le moment où telle personne se penchera à sa fenêtre pour appeler quelqu'un, ou celui où un jeune garçon allumera la mèche d'un pétard, même si l'on se trouve en pleine période du nouvel an ? Il s'agissait dès lors de poursuivre les déambulations afin de collecter, au gré des occurrences, les voix fortes et les détonations pyrotechniques. Or, très vite, en fréquentant régulièrement les environnements sonores des espaces auxquels la recherche s'intéressait, les quartiers populaires, l'arbitraire cédait la place à une compréhension plus claire de leur organisation et de leur mode de fonctionnement. Certaines heures et configurations urbaines sont apparues plus propices que d'autres à ces manifestations sonores, et celles-ci ont pris petit à petit un visage qu'il devenait possible d'identifier. Ainsi, non seulement les sonorités mais également les acteurs et les situations se sont précisés. Les déambulations sonores exploratoires se sont alors transformées en parcours et sont progressivement allés dans le sens de la rencontre.

## **e - De la prise de son à la rencontre**

La marche écoutante permet notamment la rencontre. Le marcheur, dans une certaine mesure, finit par s'appropriier le quartier et s'intégrer petit à petit dans le paysage humain. Comme il a été dit plus haut, la présence ou l'absence de microphones peut favoriser la prise de contact avec les habitants du quartier. Étant devenu un visage connu, je pouvais faire usage ouvertement du microphone et de l'appareil photo. Souvent, cela a été prétexte à des échanges brefs mais riches d'informations. Les bavardages sur le vif contiennent souvent des informations situées, insérées dans le contexte, qu'il est parfois difficile de recueillir lors d'entretiens plus

formels. Même si poser directement des questions relatives au sonore s'avérait toujours difficile de par le caractère improbable de tels questionnements dans le contexte social d'un quartier populaire napolitain, le fait même de s'adonner à la prise de son a souvent suscité la curiosité. Comme très vite il était devenu clair que les questions relevant directement du sonore n'appelaient pas des discours pertinents ni interpellaient spontanément les personnes interrogées, il s'est avéré nécessaire de mener les discussions sur un terrain thématique plus large, relatif à la vie dans le quartier, ce qui mène très vite à des sujets de discussions très diversifiés. Ce sont ce type d'expériences qui ont amené à comprendre un aspect central de la recherche : si traiter du sonore en lui-même ne fait pas sens chez les acteurs, cela ne signifie pas qu'il ne joue pas pour eux un rôle central, mais qu'il est connecté à d'autres aspects de la vie quotidienne.

Ainsi, peu à peu, les rencontres aléatoires et les bavardages sur le vif se sont fait dialogue puis, nouant de plus en plus de liens avec les habitants du quartier, il a été possible de mener des entretiens plus longs, en prenant rendez-vous spécialement pour cela, ou en passant « prendre le café ». Ces entretiens, semi-dirigés, consistaient à converser avec des habitants des Quartiers Espagnols, seuls ou en famille, à propos de la vie quotidienne, en posant les microphones binauraux sur la table, de manière à ce qu'à la fois la personne sache clairement qu'il s'agit d'une séance d'enregistrement et que, de par leur petite taille, ils puissent être très vite oublié après quelques minutes, de manière à mener une conversation confortable et non contrainte<sup>158</sup>. Pour l'ensemble, il s'agissait ensuite de les soumettre à une analyse de type compréhensif. Dans les faits, cela consistait, au fil de la conversation, à rebondir sur des questions relatives au sonore, lorsque la thématique s'y prêtait. Ainsi, par exemple, quand était abordée la question du voisinage, il s'agissait d'interroger la/les personne(s) afin de savoir s'ils entendent leurs voisins, s'il leur arrive de les appeler à la fenêtre et de discuter avec eux à voix haute, de demander de quoi traite la discussion..., ou alors, si l'on vient à parler du nouvel an, les questions se tournaient vers leur pratique des feux d'artifice, leur plaisir ou leur aversion pour le bruit...

---

<sup>158</sup> Dans le cadre des entretiens semi-dirigés, il n'est pas rare que la présence du microphone induise des relations d'évitement. Elles peuvent être liées à causes différentes : timidité, refus de l'indiscrétion, mise à nu, refus de la représentativité (c'est-à-dire du fait d'être représenté sous quelque médium que ce soit : audio, vidéo, photographique...).

Lors de ces entretiens, il s'agissait aussi de proposer des séances d'écoute et de recueillir des commentaires. Lors de l'écoute, un microphone était posé sur la table afin d'enregistrer les commentaires, réactions, rires ou gêne, qui pouvait survenir. Après l'écoute, était mené un entretien portant sur ce qui a été écouté. Les écoutes hors contexte permettent de recueillir à la fois des informations (des explications, des descriptions ou des questionnements) et des réactions. Les réactions sont riches d'enseignement car elles permettent de mieux connaître la personne et apportent des indices de compréhension de la situation enregistrée. Cela renseigne sur la relation qu'entretient la personne avec le fait sonore entendu. C'est en effet lorsque la source sonore a été identifiée et que son écoute suscite des réactions que le lien entre la personne et la situation se révèle. Même si elles ne mènent pas à des commentaires verbalisés, les réactions peuvent être interprétées comme des informations essentielles dont il faut tenir compte.

Un quatrième type d'entretien a été réalisé lors de l'enquête. Ce sont les promenades d'écoute. Développées dans de nombreux domaines, les parcours commentés consistent à parcourir un cheminement, déterminé ou non, en compagnie d'une ou de plusieurs personnes, et de recueillir les récits que ce cheminement suscite lors de la marche. La méthode des parcours commentés est issue de la tradition de l'anthropologie interactionniste américaine. En France, telle qu'elle est utilisée par des chercheurs comme ceux travaillant au sein du laboratoire Cresson (Grenoble), la méthode se focalise avant tout sur la recherche de configurations sensibles communes aux usagers des espaces urbains ou architecturaux, alors que l'anthropologie interactionniste américaine s'intéresse à l'aspect sociologique des sens. Les parcours commentés, dans le cadre de cette recherche, ont consisté en des parcours d'écoute. Cette manière de mener les entretiens permet de susciter la confrontation directement et sans médiation des personnes interrogées à un environnement sonore donné. Il s'agit de proposer ce que les sociologues urbains appellent une « observation flottante », qui dans le cas des recherches sur les environnements sonores consiste en une « écoute flottante », telle que développée par exemple par le laboratoire CRESSON. Une écoute flottante s'oppose à une écoute attentive, elle est une écoute, d'après Pascal Amphoux, « ordinaire, en acte, qui est dépourvue d'intentionnalité particulière mais à laquelle personne ne peut échapper ». L'écoute flottante est celle du temps ordinaire, laissant

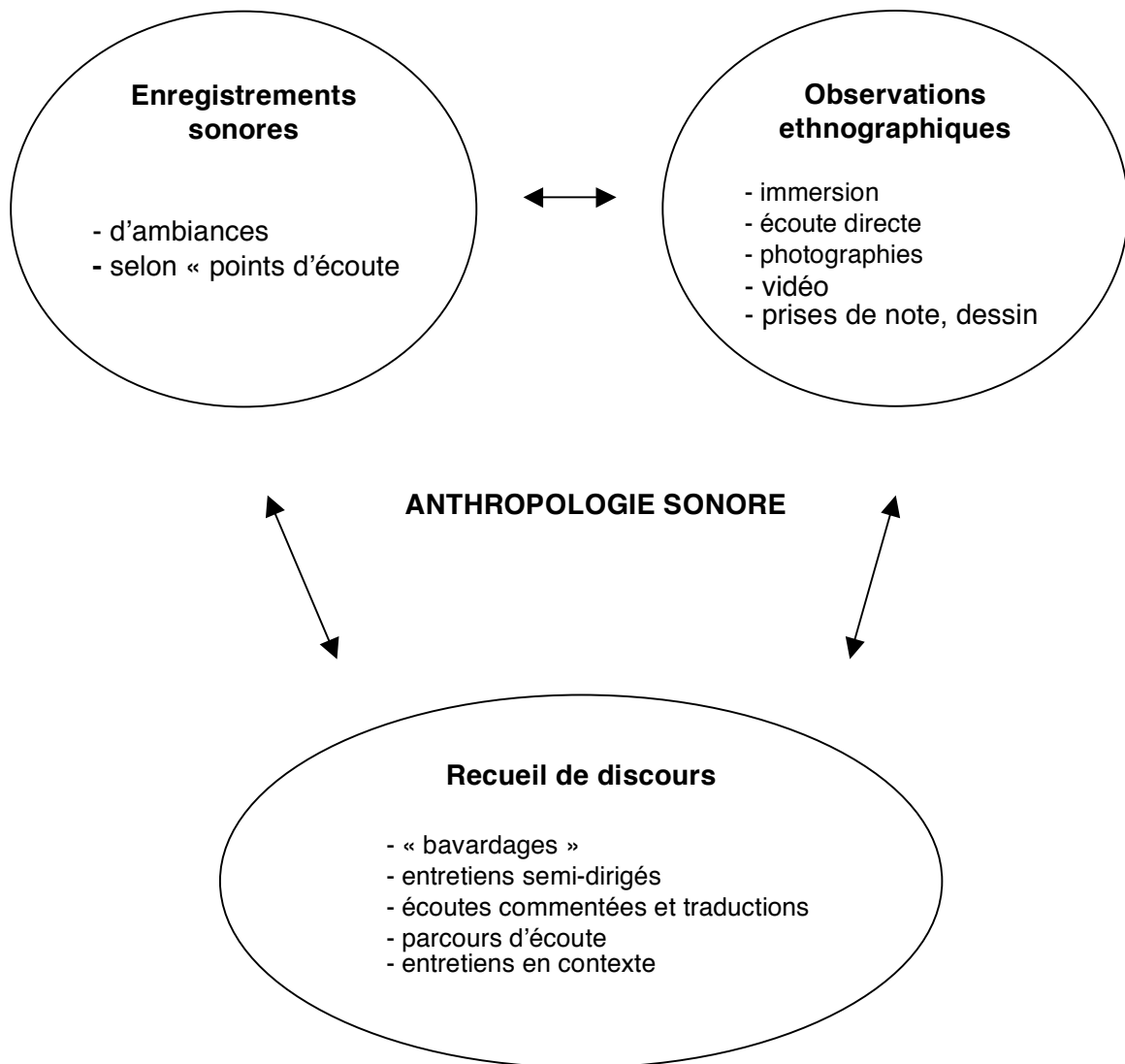
entrer et sortir les sonorités qui nous touchent parfois malgré nous et attirent notre attention. Elle participe à la présence permanente du monde, une présence implicite, en arrière fond, qui ne s'éteint en partie qu'avec le sommeil. Contrairement à l'observation visuelle, elle permet une perception non diffractée de l'environnement, c'est-à-dire globale et continue, elle est, pour reprendre l'expression de Tim Ingold (2008) une « immersion dans ». Les récits collectés lors des promenades d'écoute sont ceux d'une expérience, du vécu de l'environnement dans lequel on s'est immergé. Ils sont riches d'informations et de réactions, et, mené sous la forme d'un dialogue, ils permettent d'observer dans le discours ce qui, dans le temps de la promenade, évolue ou au contraire reste inchangé. Souvent, alors que les promeneurs changent d'espace, certains discours demeurent et révèlent une position forte de la part de l'acteur interrogé. Les réactions sont également intéressantes car elles vont souvent à l'encontre de celles du chercheur. En effet, si pour le chercheur la survenue d'une voix forte depuis la fenêtre d'un immeuble mobilise inévitablement son attention et l'incite à y diriger le microphone, le plaçant alors dans une écoute focalisée, pour l'habitant du quartier, au contraire, cette voix demeurera la plupart du temps retranchée dans le « background » d'une écoute flottante. On comprend l'intérêt de ce genre d'observations quant aux enseignements qu'elles apportent sur le plan des relations entre l'individu, son appartenance sociale et l'environnement sonore.

Enfin, un cinquième type d'entretien a été mis en œuvre. Les entretiens situés, ou entretiens en contexte, consistent à mener un entretien avec une personne dans un contexte donné. Pour ce qui nous occupe, il s'agissait par exemple de converser avec un habitant de « basso » sur le perron afin de recueillir discours et réactions à propos du lieu même dont il est question et au contact direct des événements, sonores ou autres, pouvant survenir. Par exemple, lors d'un entretien avec Giovanni, habitant d'un « basso » des Quartiers Espagnol, portant sur les relations avec son voisinage, un homme est apparu à la fenêtre du premier étage de l'immeuble d'en face pour y passer du temps en laissant traîner ses yeux et ses oreilles sur la rue. Peu de temps après, la fille de Giovanni s'adresse à lui pour lui demander une botte de persil, qu'il lui lance aussitôt après, accompagné de quelques échanges verbaux. Cette anecdote est riche d'informations sur les relations sociales qui s'établissent grâce au prétexte d'un farniente qui n'est autre qu'un désir d'immersion dans l'environnement social, visuel et sonore du

quartier. Dans l'entretien, cet épisode a aussitôt donné lieu à des commentaires sur ce propos.

## f - Synthèse méthodologique de l'anthropologie sonore

Dans son ensemble, on pourrait résumer la méthodologie de l'enquête comme suit :



Les enregistrements sonores constituent un outil principal pour l'anthropologie sonore. S'ils peuvent être considérés comme un matériaux de travail, une aide à l'observation, une manière de resituer une « écoute » possible de l'environnement

sonore, ils ne sont pas des objets neutres ni absolus. Ils ne peuvent se suffire à eux-mêmes ni faire l'objet d'une description pointilleuse comme on le ferait d'une pièce musicale. Ils restent un support à l'analyse qui doit être pris en compte au regard des autres documents recueillis.

Nous avons dit à plusieurs reprises que l'étude des environnements sonores, comme tout autre approche écologique, concerne la compréhension d'un système de relations entre habitants et habitat. En cela, les autres outils « classiques » de la description ethnographique apportent des informations précieuses qui doivent être mis en relation avec les enregistrements sonores. Documents visuels, notes prises sur le vif, réflexions spontanées ou mises en forme à l'observation de l'ensemble des documents, permettent de mieux cerner les ressorts des situations observées. Certains de ces documents sont issus d'observations microsociologiques et permettent de saisir certains détails souvent très révélateur des manières de faire. D'autres documents apportent au contraire une vision d'ensemble des situations d'interaction ou des configurations spatiales des acteurs. L'observation a été également participante. Par exemple, l'occasion qu'il m'a été donnée d'assurer une fonction d'éducateur au sein de l'association de quartier « Quartieri Spagnoli », a permis d'une part un contact plus étroit avec les jeunes du quartier, et a donné lieu, d'autre part, à des séances d'écoute et des ateliers d'écriture dont l'objet était la transcription de dialogues enregistrés dans la rue et leur traduction du napolitain à l'italien. D'autres types d'observations que l'on peut qualifier de participantes ont été aussi de simplement « prendre le café » sur le perron d'un « basso » en compagnie de ses habitants au même titre qu'un familier et de prendre part aux activités ordinaires de socialisation avec le voisinage.

Le rôle des discours collectés auprès des acteurs n'est pas celui d'une validation, dans le sens d'une ethnologie du récit qui donnerait le « dernier mot » à des témoignages qui seraient seuls garants de la véracité des représentations. Les discours, soumis à une analyse compréhensive, doivent eux aussi être mis en relation avec les autres matériaux de la recherche afin d'apporter un regard nouveau, considéré comme un « porte parole » du groupe socioculturel dont il est question. Mais on sait que souvent, lors des entretiens formels et semi-dirigés, les discours émis ne sont pas toujours l'expression d'une spontanéité, et que la relation avec le chercheur influe nécessairement sur leur contenu. Notamment dans le cas d'une enquête dans un



quartier populaire napolitain, s'adresser à un personnage s'affichant comme un universitaire étranger incite souvent à retourner deux fois sa langue dans sa bouche avant d'émettre une opinion. En cela, les discours spontanés hors entretien, recueillis à la volée, tel qu'un bavardage de quelques minutes entre les acteurs, sont souvent plus riches d'informations qu'un entretien d'une heure. En effet, en analysant ce type de discours, c'est-à-dire en identifiant clairement les interlocuteurs et les motivations de l'échange verbal, il est possible de mettre à jour des éclairages profonds sur les convictions des interlocuteurs.

Réaliser une anthropologie sonore d'un espace donné, d'une pratique ou d'un groupe socioculturel, ne se résume pas à une description des faits. L'ensemble de ces trois types de documents issus de l'enquête de terrain (enregistrement sonore, discours collectés et observation ethnographique), auxquels s'ajoutent évidemment une bonne connaissance bibliographique préalable, théorique et ethnologique, lorsqu'ils sont mis en relation et que sont opérés des recoupements, permettent l'élaboration de la ou des problématique(s) anthropologique(s) et des questionnements. C'est là le niveau de l'analyse après laquelle peuvent être émises conclusions et ouvertures.

## **Conclusion**

Mise en lumière des relations qui s'opèrent entre un groupe d'individus et un ensemble de faits sonores par le biais de la modalité sensorielle auditive, l'anthropologie sonore dépasse le sonore lui-même pour investir un champ sociologique plus large. En s'intéressant à la question des environnements sonores, ce sont des relations de type écologique qui nous occupent. Elles nous amènent à nous intéresser à des objets d'études mettant en valeur les stratégies d'investissement d'un habitat (les Quartiers Espagnols) par ses habitants. Au regard de l'ensemble des quelques approches du sonore que nous offre la littérature anthropologique, nous en sommes arrivés à mettre en place une méthodologie d'enquête ethnographique menée sur trois niveaux : les enregistrements sonores, l'observation ethnographique et le recueil de discours. L'enquête nous a amené à nous focaliser sur deux types de pratiques sonores mettant

en jeu l'investissement intentionnel des individus dans leur environnement social par la place qu'ils occupent dans l'environnement sonore : les pratiques vocales lors de communication ordinaire à distance et la pratique populaire des pétards et feux d'artifice en contexte festif. En mettant en corrélation les trois types de matériaux que sont les enregistrements sonores (enregistrements d'ambiance, enregistrements réalisés selon les points d'écoute des acteurs sociaux), les observations faites par des moyens divers (immersion et observation participante, photographie, vidéo, prise de notes et croquis), et le recueil de discours réalisé selon des dispositifs d'entretien déterminés (bavardages « à la volée », entretiens semi-dirigés, parcours d'écoute, commentaires d'écoute, entretiens situés), avec l'analyse microsociologique des manières d'habiter le quartier, de s'approprier l'espace public ou de créer ses espaces propres (cf. chapitre 2), il est maintenant possible de passer à l'étape suivante de notre recherche. C'est là la tâche du chapitre suivant, dédié à la description et à l'analyse des interactions vocales à voix haute d'une part, et aux pratiques populaires de la pyrotechnie d'autre part.

## **CHAPITRE 4**

# **ÉCOUTER LE QUARTIER**

**Une anthropologie sonore napolitaine**

## Introduction

Des voix publiques résonnent dans des voies privées. Imaginons une ruelle ancienne et étroite comme Naples en est parsemée, le long de laquelle nous marchons. Soudain, une voix retentit juste au-dessus de nous, lancée par une femme que l'on n'avait pas aperçue, penchée à sa fenêtre du premier étage depuis un long moment. À cette voix répond celle d'une autre femme que nous voyons sortir sur son balcon du troisième étage de l'immeuble en face. Un court dialogue s'installe puis la femme quitte son balcon tandis que la première reste accoudée à sa fenêtre. Cette scène, dans un quartier comme les Quartiers Espagnols, est plus qu'ordinaire, on pourrait dire qu'elle est des plus banales. C'est à ce type de scènes que l'on va à présent s'intéresser.

Dans le chapitre précédent (chapitre 3), nous avons parcouru les multiples motivations pour lesquelles nous nous intéressons au sonore dans sa dimension anthropologique. Il est apparu clairement que si l'on souhaite étudier les relations établies entre individus et sons, c'est tout le contexte social et urbain qu'il convient de prendre en compte. Immérgés dans un environnement sonore, nous entretenons des relations sensibles, perceptives et émotionnelles avec lui. Mais, pour peu que nous soyons plusieurs à y être immergés, dans un temps qui à la longue constitue notre quotidien, nous connaissons également, par son biais, des relations sociales. Le regard porté sur les stratégies de l'habiter (chapitre 2) nous a permis de mieux comprendre ce que veut dire habiter et ne pas être simplement résident. Nous avons vu comment le quartier devient un environnement sensible quand il est entrepris à l'échelle du corps. De même, nous avons observé la manière dont les façons d'habiter redéfinissent les espaces du quartier (la rue, le logement...), et comment la rue peut devenir un espace - territoire du domestique, habité selon la co-vivance de ses usagers et les règles sociales qui y prévalent.

Si nous avons choisi d'essayer de comprendre le système de relations sociales prévalant dans les Quartiers Espagnols en l'approchant par l'angle de l'environnement sonore c'est parce qu'il relève de la relation. Préoccupation anthropologique et urbaine, la réflexion ne prend pas la ville comme finalité mais ses habitants, car c'est bien de la manière dont l'espace urbain est vécu qu'il est question. Approcher ce vécu suppose la prise en compte des modalités sensorielles, et c'est sur la dimension sonore que nous

avons choisi de nous concentrer : en effet elle est à la fois un vecteur de communication et un médium de lien social.

Yves Winkin rapporte que dès les années soixante, un certain nombre de chercheurs américains en sciences humaines s'étaient réunis autour d'une même approche de la communication qui a pu être définie par le terme de « semiotics » : « Nous voulons souligner le contexte interactionnel et communicationnel de l'usage des signes par l'homme et la façon dont ceux-ci sont organisés en systèmes transactionnels intégrant vision, audition, toucher, odorat et goût »<sup>159</sup>. Cette position partagée par bon nombre de chercheurs américains d'alors<sup>160</sup> selon laquelle « tout domaine soumis à l'apprentissage culturel ressortit à la communication » (Winkin, 1981 : 104), s'appuie sur l'analogie avec le langage, que l'on retrouve chez Levi-Strauss à la même époque. Déjà dans les années cinquante, on trouvait chez Margaret Mead l'idée selon laquelle « tout comportement culturel trouve son origine chez des hommes qui non seulement entendent, parlent et communiquent entre eux au moyen de mots, mais aussi utilisent tous leurs sens de façon également systématique, pour voir et projeter ce qu'ils voient dans les formes concrètes (...) et pour communiquer à travers la perception mutuelle d'images visuelles »<sup>161</sup>. Beaucoup de « défenseurs » actuels de l'audition s'indigneraient devant la prévalence de la vision portée par cette phrase. Mais malgré cela, ce qu'il faut retenir reste cette imbrication étroite entre culture, interaction et perception, que revêt le terme de « communication » pour ce courant de l'anthropologie américaine ayant permis des travaux comme ceux de Gregory Bateson. La communication est pour ces auteurs, écrit Winkin, « un processus social permanent intégrant de multiples modes de comportement : la parole, le geste, le regard, la mimique, l'espace interindividuel, etc. » (1981, 24). L'influence de ce courant de pensée parcourt l'ensemble de notre approche des environnements sonores, non pas tant dans l'analogie avec le langage qui a pu y être développé, mais dans la prise en compte plurielle du social, du communicationnel et du sensoriel.

---

<sup>159</sup> Sebeok (Thomas A.), Hayes (Alfred S.) et Bateson (Mary C.), ed., *Approaches to semiotics*, Mouton, La Haye, 1964, pp. 5 (cité par Winkin, 1981 : 106)

<sup>160</sup> Il s'agit des membres du courant de l'anthropologie américaine que Winkin rassemble sous le nom de Collège Invisible, auquel sont attachés les noms de Bateson, Birdwhistell, Goffman ou Hall... Winkin (1981) leur consacre une partie de son ouvrage.

<sup>161</sup> Mead (Margaret) et Métraux (Rhada), ed., *The study of culture at a distance*, University of Chicago Press, Chicago, 1953 (cité par Winkin, 1981 : 104)

La voix, support sonore d'un langage devenu parole par son voisement, n'est pas seulement un véhicule du contenu linguistique. La sociolinguistique, l'ethnographie et l'anthropologie de la communication<sup>162</sup>, l'anthropologie interactionnelle<sup>163</sup>, la prosodie<sup>164</sup> et certaines approches psychanalytiques<sup>165</sup> ont montré combien la parole dépasse le fait strictement linguistique en impliquant les interlocuteurs dans leur environnement social, culturel et sensoriel. On s'intéresse depuis assez longtemps au rôle de la parole dans la vie sociale (Hymes, Gumperz), notamment depuis les travaux de Sapir ayant ouvert la voie d'une anthropologie de l'énonciation. Par contre, la voix en elle-même et ce qu'elle renferme comme enjeux anthropologiques a fait rarement l'objet d'études spécifiques<sup>166</sup> en anthropologie, et encore moins ces multiples modalités (le cri, le chuchotement...). Nous nous intéresserons pour notre part à « la vive voix » dans ce qu'elle peut nous apprendre sur les stratégies d'investissement de l'espace social et urbain en observant comment elle parvient à s'intégrer à l'environnement sonore des Quartiers Espagnols. Ce n'est pas un hasard si l'on vient de citer le titre du célèbre ouvrage d'Ivan Fonagy *La vive voix* (1983). Il ne s'agit là non seulement de rendre hommage à l'un des pionniers de la prosodie, mais de prendre en compte la distinction que celui-ci opère entre les différents niveaux de représentation des faits de parole, à savoir les niveaux acoustiques, perceptifs et linguistiques. De même que le son ne nous importe pas en lui-même mais plutôt la relation qu'il instaure entre les individus et leur environnement, nous ne nous intéresserons pas à la voix dans sa stricte dimension acoustique ni physiologique, ni encore à la parole dans sa stricte dimension linguistique. Ce qui nous intéresse c'est de montrer en quoi la voix permet, entre autres, de situer le locuteur autant au niveau spatial que social, en le positionnant dans telle ou telle configuration.

Il s'agit de proposer un pont possible entre prosodie et sociolinguistique en passant par l'ethnologie, en se posant cette question : quelle place occupe la voix dans

---

<sup>162</sup> Calvet (1994), Gumperz (1982, 1994), Gumperz & Hymes (1964), Hymes (1972), Junzo (1998), Kerleroux (1981), Lindenfeld (1984, 1985), Salins (1993)

<sup>163</sup> Goffman (1973, 1974), Hall (1963)

<sup>164</sup> Caelen-Haumont (2000, 2001, 2004), Fonagy (1983), Ohala (1994)

<sup>165</sup> Castarède (2000), Poizat (1996, 2001, 2004)

<sup>166</sup> Citons par exemple l'ouvrage dirigé par Nicole Revel et Diana Rey-Hulman, *Pour une anthropologie de la voix* (1993), ainsi que *La voix* (Junzo, 1998) et *L'esprit des voix* (Alby, Alès et Sansoy, 1990). Si la littérature des sciences humaines a pu s'intéresser, de manière clairsemée, au rire et au pleur (voir par ex. Le Goff (1997), Jolly (1999)), les autres modes d'utilisation de la voix restent, à notre connaissance, pour ainsi dire non abordés par l'anthropologie (citons néanmoins l'étude de Alès (1990) « Entre cris et chuchotements » portant sur les représentations de la voix chez les Yanomami.

un environnement socio - urbain comme les Quartiers Espagnols ? Nous aborderons certains aspects des paramètres formels de la parole et de l'analyse interactionnelle de la communication, en tâchant de replacer non seulement la parole mais surtout la voix, comme sonorité, dans l'environnement sonore qui entoure les interlocuteurs. En observant les pratiques communicationnelles ordinaires à voix haute dans les Quartiers Espagnols, nous tâcherons de mettre en lumière la place qu'occupe la voix dans la ville et son rôle dans les manières d'occuper l'espace et de gérer les relations sociales.

En regard de cette focalisation sur les conduites vocales, nous nous intéresserons dans un deuxième temps à un autre type de comportements qui se veulent, pour leur part, intentionnellement « bruyants » : les pratiques populaires festives de la pyrotechnie. Nous tâcherons de voir en quoi l'observation des usages des pétards et des feux d'artifice et l'analyse des discours qui leur sont attachés nous renseignent sur une autre manière de se faire sonore dans la rue au moyen des instruments les plus bruyants que l'on peut se procurer à Naples. Institution populaire peut-être plus que tradition, la pratique de la pyrotechnie est un ingrédient indispensable des importantes situations festives. À l'occasion du Nouvel An, des processions religieuses, des anniversaires, des mariages ou des baptêmes, pétards et feux d'artifice apportent une puissante dimension sonore socialement et culturellement partagée. Mais ils sont aussi les protagonistes de représentations conflictuelles qui les opposent tous les deux, ainsi que les pratiquants eux-mêmes. Nous verrons qu'au travers des représentations liées à la fois aux objets (pétards et feux d'artifice) et à leurs sonorités s'expriment de nombreux aspects de la société napolitaine, et qu'ils peuvent autant rassembler que diviser.

## 4.1- Sens et usages de la voix haute dans les ruelles de Naples

À présent, notre objectif est de saisir, au travers de quelques exemples d'actes vocaux réalisés par différentes figures sociales, telles que femmes, enfants et marchands ambulants, ce que la présence sonore de ces voix donne à penser et ce qu'elle permet d'établir comme relation entre habitants et habitat. Plus avant, cela nous amènera à réfléchir sur le sens de l'usage de la voix haute, ou plutôt mise en public parce que lancée dans l'espace de la rue dont le statut d' « espace public » est sans cesse remis en question. Elles sont des voix destinées à un auditorat multiple: ce que l'on appellera ici les « voix publiques ».

### 4.1.1 - De la rumeur à la voix : le bruissement de Naples

" (...) *mi sembra così strano che qualcuno desideri i rumori di Napoli, a me sembra di stare all'inferno, non c'è nessuno che parla senza allucare*<sup>167</sup>, *motorini truccati hanno marmitte assordanti, auto da tutte le parti, telefonini, televisioni, gente che canta canzoni commerciali (neo melodici), forse è la stanchezza che mi fa' sembrare questa città un po' esagerata però ti assicuro che i rumori non son più quelli di una volta, dove i venditori usavano i loro richiami e si cantavano le canzoni tradizionali, forse riverso sul passato troppa poesia comunque mi sembra di respirare aria di violenza e grida disperate...sarà che sto leggendo Dante...*"

Valentina

" (...) cela me semble tellement étrange que quelqu'un s'intéresse aux bruits de Naples ; pour ma part j'ai le sentiment d'être en enfer, il n'y en a pas un qui ne parle sans hurler, les scooters trafiqués ont des pots d'échappement assourdissants, des voitures de toute part, les téléphones portables, les télévisions, les gens qui chantent

---

<sup>167</sup> « *Alluca'* » est un verbe napolitain, utilisé communément pour désigner un voix poussée jusqu'au cri lors d'actions diverses: appeler, interpeller, gronder ou simplement converser.



des chansons commerciales (« neomelodico »), peut-être est-ce la fatigue qui fait que cette ville me semble un peu excessive pourtant je t'assure que les bruits ne sont plus ceux d'autrefois, lorsque les vendeurs lançaient leurs harangues et que se chantaient les chansons traditionnelles, peut-être que je déverse sur le passé trop de poésie mais en tout cas j'ai l'impression de respirer une atmosphère de violence et de cris désespérés... c'est certainement parce que je suis en train de lire Dante..."

C'est en ces termes que Valentina, ayant récemment résidé plusieurs années à Naples, décrivait dans un e-mail daté du 18 septembre 2006 le monde sonore napolitain, comme un portrait terrible, en posant à demie - voix la question: pourquoi s'intéresser aux bruits de Naples? Artiste marionnettiste, Valentina est originaire de Toscane et affirme ne s'être guère adaptée à Naples. Comme elle l'exprime à travers un ton qui se veut lamentatif, l'environnement sonore de nombreux espaces quotidiens napolitains est riche des activités journalières de leurs habitants. Derrière le retentissement incessant des scooters « Vespa », les coups brefs de klaxon et la rumeur indisciplinée du trafic automobile, des voix puissamment lancées parviennent toujours à percer l'opacité sonore urbaine.

Ce court témoignage est riche d'un horizon émotionnel partagé par nombre d'habitants de Naples, natifs ou nouveaux arrivants, qui portent sur leur ville un regard parfois nostalgique, souvent révolté, toujours sensible. Il en dit long sur les pratiques quotidiennes de la voix haute et les enjeux socioculturels liés à l'acte de crier dans l'espace public. Cet espace urbain, celui des rues des Quartiers Espagnols, est considéré comme particulièrement « bruyant » par une grande majorité de Napolitains, avec toute la charge implicitement péjorative que le terme renferme. Mais ce qui est considéré par les uns comme un « bruit » constitue d'abord des environnements sonores révélant des environnements sociaux incarnant des modes de vie spécifiques.

À Naples, souvent considérée comme « la ville la plus bruyante d'Italie », est inexorablement associée l'image d'une ville à la vie populaire tumultueuse. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, la foisonnante littérature des voyages en Italie a attaché à la ville et aux conduites sociales de ses habitants un stéréotype persistant, celui d'une heureuse confusion générée par la vitalité de ses rues et d'un tragique désordre lié à la misère de certains de ses habitants. Charles de Brosses écrivait en 1739 :

« À mon sens, Naples est la seule ville d'Italie qui sente véritablement sa capitale; le mouvement, l'affluence du peuple, l'abondance et le fracas perpétuel des équipages, une cour dans les formes et assez brillante, le train et l'air magnifique qu'ont les grands seigneurs: tout contribue à lui donner cet extérieur vivant et animé qu'ont Paris et Londres, et qu'on ne trouve point du tout à Rome. La populace y est tumultueuse, la bourgeoisie vaine, la haute noblesse fastueuse, et la petite , avide de grands titres »<sup>168</sup>.

Charles Dupaty en 1785 :

« Partout on fend la foule; partout on craint d'écraser un enfant ; les places, les boutiques, les maisons semblent inondées d'habitants »<sup>169</sup>.

Alexandre Dumas lors de son séjour napolitain:

« (...) Vous vous trouvez alors au milieu d'une effroyable cohue de mendiants, de dépaveurs, de tire-laines, d'ânes, de mulets, de carocelli, de marchands d'oeufs ou de carottes, de cicerones marrons qui veulent vous faire voir l'un l'amphithéâtre, l'autre la cathédrale ; des cochers qui vous crient : « Baïa ! Cumes ! lac Fusaro ! » et par-dessus les voix desquels vous entendez toujours la voix de votre cicerone primitif qui hurle: - Temple de Sérapis ! temple de Sérapis ! temple de Sérapis ! (...) »<sup>170</sup>

Et plus tard Émile Zola:

« (...) Des voix criardes, des rires, des bousculades, (...), des glapissements d'enfants. Encore une fois, la vie au-dehors dans ce qu'elle a

---

<sup>168</sup> in la lettre « À M. de Neuilly, Rome, 24 novembre 1739 », *Six lettres familières écrites d'Italie*, In Hersant (1988 : 28)

<sup>169</sup> in la lettre « Au sommet du Vésuve, à la lueur d'une éruption, à minuit », *Choix de Lettres du l'Italie*, 1785 (in Hersant, 1988, p. 79)

<sup>170</sup> Dumas (2002)

de plus abandonné et de plus insouciant. Des chants, une misère gaie, qui n'a pas de froid. (...) »<sup>171</sup>

Ou W. Benjamin dans les années 20:

« (...) Si vous croyez qu'à Naples on a le temps de regarder le Vésuve. On est déjà content de sortir du train sain et sauf, physiquement, du trafic des voitures, des calèches et des motos et nerveusement, du vacarme des crieurs, des klaxons, du bruyant cliquetis du tram et du cri prolongé des petits vendeurs de journaux. (...) »<sup>172</sup>

Enfin, Anna Maria Ortese en 1953:

« (...) Au début de la Via Forcella, je m'arrêtais, perplexe. Il régnait là-haut, à l'autre bout de cette rue étroite, une animation extrême, un remous de couleurs, où dominaient le rouge clair et le noir, un bourdonnement de voix, continu, douloureux. Un marché, pensai-je, une bagarre. »<sup>173</sup>

Au fil de ces stéréotypes véhiculés à travers les époques par ces témoignages d'auteurs, on peut remarquer la permanence de la voix parmi les bruits de Naples comme trahissant l'occupation de la ville par ses habitants. Voix et cris ne sont pas des bruits comme les autres, ils portent une dimension humaine et semblent s'imposer comme les marques vivantes du remous incessant de la ville. Comme le fait remarquer Laino<sup>174</sup> à propos de certains stéréotypes attachés aux Quartiers Espagnols, l'enquête ethnographique ne doit pas "*négliger l'importance de certains clichés*" car ceux-ci font partie à part entière des discours des Napolitains eux-mêmes. Plutôt que de s'en méfier, il convient parfois d'en considérer la pertinence. « Être bruyant » est un des traits d'auto-représentation qui revient à la fois dans la bouche des interlocuteurs natifs de Naples comme des nouveaux arrivants. Pour peu qu'il soit annoncé à un habitant des Quartiers

---

<sup>171</sup> cité in Lismonde (2003) , p. 23

<sup>172</sup> Benjamin (2001)

<sup>173</sup> Ortese (1993:71)

<sup>174</sup> Laino (1994)

Espagnols « je mène une enquête sur les sons et les bruit dans les Quartiers Espagnols », celui-ci répond souvent par un « tu ne pouvais pas mieux tomber! ».

Pourquoi s'intéresser en particulier aux actes de voix, alors que dans les Quartiers Espagnols, sans même avoir besoin de tendre l'oreille, retentissent en temps ordinaire tout autant les rugissements et les klaxons des scooters et ... ? Quoi d'autre en effet ? Quartier enchâssé entre des artères de circulation automobile, les Quartiers espagnols se voient fréquentés et traversés en grande majorité par ses habitants. Peu de métiers ( à part, toujours présents, ici ou là, un groupe d'ouvriers réhabilitant une façade détériorée) génèrent des sonorités particulièrement audibles. Des airs « neomelodici » résonnant à plein volume depuis les appartements, des seaux qui se vident... Voilà dressé en quelques traits, comme esquissé à l'aquarelle, un paysage sonore des Quartiers Espagnols. L'écoute des manifestations vocales, partagées entre habitants et marchands ambulants, témoigne d'un degré de présence comparable aux passages des scooters. C'est ce qui nous amène à porter sur elles une attention particulière, car, contrairement aux bruits générés par les scooters, la voix recèle des aspects dépassant de beaucoup sa dimension purement acoustique.

« Être bruyant » selon les uns, se faire entendre selon les autres, le sonore des quartiers populaires peut se définir par la dimension de l'action. Le philosophe Denis Vernant (2005) souligne « l'avènement progressif du paradigme actionnel qui appréhende les phénomènes discursifs et communicationnels en termes d'action et impose une approche résolument pragmatique ». Présence des voix, des mots lancés dans la rue, les conversations audibles par tous transforment en partie le quartier en un environnement vocal. Les voix sont audibles à toutes les heures de la journée et dans une bonne partie de la nuit. Jusqu'à 2 ou 3h du matin, des voix surgissent de toute part, parfois proches, parfois lointaines. Conversations, mais surtout appels, interpellations, cris de joie ou d'excitation, se mêlent à la rumeur urbaine et parsèment le quartier. Dans le calme relatif de la nuit, elles permettent de percevoir l'étendue du quartier lorsque, perché sur une terrasse de Capodimonte en période de nouvel an, on contemple les lumières de la ville en écoutant s'égrainer les détonations lointaines des feux d'artifice. Impossible donc de concevoir les rues d'un quartier, comme les Quartiers Espagnols, comme un paysage sonore, une bande sonore dont un des matériaux serait la voix, et dont on pourrait décrire l'orchestration. Le bruissement implique l'idée d'un bruit en train

de se faire. Lorsque l'on dit, par exemple, que le vent bruisse dans les arbres, il est en fait question d'une coopération, d'une symbiose ou d'un mutualisme dirait-on en éthologie, celle de l'arbre et du vent qui, ensemble, par l'action du vent sur le dispositif de l'arbre, produisent le bruissement. L'arbre sans le vent reste immobile et le vent sans l'arbre ne trouve aucun corps contre lequel frotter et générer son bruit rose caractéristique. On ne peut ignorer, derrière chaque voix, la présence d'un interlocuteur socialement situé dans son habitat.

Parler de « bruissement » implique la prise en compte d'un sonore produit par une action impliquant nécessairement un acteur « s'adressant à », et réhabilite les auteurs de ces sons, auteurs dont l'autre statut est d'être les habitants de la ville. Il n'est donc pas approprié de parler seulement en termes de « bruit », trop souvent chargé, à la négative, de l'idée de nuisance ou de non - son, et placé en opposition au bien - être social des complexes urbains. On ne ferait que doubler seulement une des voix dont le discours est de critiquer l'environnement sonore napolitain. L'idée d'un « bruissement humain » nous apparaît propice à témoigner d'une démarche dont l'optique revient moins à expliquer qu'à chercher à comprendre comment les hommes produisent du sonore et y donnent du sens dans leur contexte socioculturel<sup>175</sup>. Notre objet n'étant pas de l'ordre du « son » en tant que phénomène acoustique, mais de « faits sonores », l'approche pragmatique permet de rendre compte d'un ensemble sociologiquement complexe d'actes sonores derrière lesquels se cachent des valeurs actualisées par les individus. Cette notion d'acte, liée au système de pensée qui lui est associé, faisant du bruit un bruissement, rend au bruit sa dynamique humaine, dont la voix est un porteur privilégié.

Le volume sonore de la voix est considéré par la majorité des Napolitains, résidant ou non des quartiers populaires, comme un trait définitoire de l'environnement sonore des zones populaires. Parler de la voix à Naples ne revient pas nécessairement à invoquer l'opéra des castrats ou celui de Rossini, ni le célèbre répertoire désigné « classique » de la chanson napolitaine, ni encore les succès éphémères des chanteurs

---

<sup>175</sup> Comme le précise J.-C. Kaufman « la démarche compréhensive s'appuie sur la conviction que les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs des individus » (Kaufman 1996:23)

du neomelodico napolitain<sup>176</sup> diffusés depuis les boutiques ou les fenêtres des appartements. Parler de la voix à Naples constitue plutôt une manière de traiter de son quotidien, dans sa dimension vulgaire (au sens premier du terme), qui fait dire à beaucoup de Napolitains que Naples est une « cité abandonnée », voire honteuse, désagrégée par la pègre et l'absence du pouvoir de l'Etat, et autant envahie par le bruit que par les déchets ménagers qui s'amoncellent sur le bord des rues. Parler du « rumore popolare<sup>177</sup> » revient en quelque sorte à comprendre en quoi ce qui a été écrit par un Dumas ou un Zola peut toujours s'observer, ou plutôt s'écouter, et surtout pourquoi ce « rumore » est tellement attaché au « popolare »? En d'autres termes, cela revient à chercher à comprendre les raisons pour lesquelles c'est à une certaine communauté de personnes qu'est laissée la responsabilité de ces présences sonores, dont les conduites vocales constituent un trait définitoire. Cette communauté est celle des quartiers dits « populaires » du centre de la ville<sup>178</sup>, allant des Quartiers Espagnols à Forcella, en passant par la Sanità et le centro storico. Cette partie de la population (majoritaire à Naples) constitue pour une autre partie celle des « popolani », « ceux du peuple ».

Le bruissement de Naples serait ce « rumore popolare », ces sonorités confuses et diffuses que génèrent ces « gens du peuple », mélange complexe de précarité économique, sociale et culturelle. Il suffit d'interroger quelques commerçants ou de prêter l'oreille aux conversations dans les transports publics pour noter que revient constamment la question de la déchéance d'une ville « qui n'est plus ce qu'elle était », et dont les rues sont dorénavant aux mains d' « ignoranti<sup>179</sup> » et d' « incivili<sup>180</sup> », terme régulièrement employé pour désigner les délinquants qui « terrorisent » les rues jusqu'au centre de la ville, et manière décente de ne pas nommer la société camorriste.

---

<sup>176</sup> Le terme "neomelodico" désigne un genre musical, propre au contexte napolitain contemporain, qui connaît un très vif succès auprès du milieu populaire. Il s'agit de chansons dont le propos est principalement amoureux, dramatique ou descriptif du train de vie de la jeunesse des quartiers populaires. Certains chanteurs connaissent un succès parfois limité à un seul quartier.

<sup>177</sup> Il n'est pas si aisé de traduire cette expression, trouvée en quelque sorte dans la bouche de deux garçons croisés dans les rues. « Bruit populaire » ne donne guère en français le sens à la fois sonore et social que l'italien lui conserve.

<sup>178</sup> On parle du centre de la ville pour désigner les zones les plus anciennes de Naples, excluant les quartiers situés sur les hauteurs et la périphérie. La zone la plus ancienne, universitaire et encore très populaire, est considérée comme le cœur de Naples et est à juste titre nommée « centro » ou « centro storico » (cf. chap. 1.2).

<sup>179</sup> It. « ignorants » ; Les « popolani » sont également stigmatisés dans leur absence d'éducation et de culture.

<sup>180</sup> Dans les discours, le terme désigne littéralement ceux qui sont hors l'Etat, ignorant la loi civile et les règles citoyennes, faisant ainsi figure de « barbares » et de « sauvages ».

Les quartiers populaires napolitains sont des lieux où l'on dit qu'il y a « 'a muin » ou « 'o bordel », termes napolitains pour signifier le « bordel »<sup>181</sup>, le vacarme, une sorte de chaos social dans sa dimension bruyante. Le « rumore popolare » des quartiers populaires est ainsi affiché comme celui qui est proféré, voire « érupté » dans une langue napolitaine « vulgaire », par ces espaces de la non civilité, emplissant la ville de son vacarme incommodant. Mais la voix haute, c'est aussi simplement celle de la rue, celle qui retentit tous les jours dans les cours des « palazzi »<sup>182</sup>, dans les marchés et dans les « vicoli »<sup>183</sup>, des fenêtres, des balcons, des terrasses et des « bassi ». C'est celle avec laquelle les habitants des quartiers populaires communiquent au jour le jour, appellent un proche, interpellent ou poussent une assertion, conversent d'une fenêtre à l'autre, en haussant le ton et en dramatisant les intonations.

---

<sup>181</sup> Le terme napolitain « bordel » est directement lié par son étymologie au français « bordel ».

<sup>182</sup> It. « immeubles »

<sup>183</sup> It. « ruelles »

#### 4.1.2 - La voix donnée

Dans un quartier comme les Quartiers Espagnols, la voix s'impose d'elle-même comme sujet du bruissement. Les raisons de l'importance centrale de la voix dans notre quotidien à tous sont multiples et fondamentales. On pourrait dire tout d'abord que l'organe vocal représente le mode premier par lequel l'individu se fait sonore, et qu'ensuite, si l'on peut dire, on ne parle que rarement tout seul (en n'attendant pas de réponse, on serait alors hors les autres, délié de tout mutualisme). Par ailleurs, on n'a pas nécessairement besoin d'instruments pour produire de la musique, la grande majorité des pratiques musicales sont vocales. La voix reste le moyen principal de produire du son avec son corps, elle est en cela moins un instrument qu'un prolongement du corps sous sa dimension sonore<sup>184</sup>. Elle est un son toujours adressé à d'autres hommes, elle est un son social. Autrement dit, la dimension anthropologique de la voix réside avant toute chose dans les relations qui s'établissent par la présence sonore qu'elle crée, si l'on admet comme hypothèse que la voix crée à la fois de la présence et de la relation.

À Naples, les échanges verbaux ou les rapports de force qui se réalisent dans l'acte de voix pourraient se résumer par une expression présente de manière assez récurrente dans les discours : « dare la voce ». Se traduisant littéralement de l'italien par « donner la voix », elle signifie aussi « crier » ou, dans certains contextes, « chanter ». Elle exprime toujours l'acte de vocaliser<sup>185</sup>, en l'occurrence ici avec une voix particulièrement forte, un énoncé verbal. La langue italienne use de termes plus ou moins chargés d'un sens péjoratif pour nommer l'acte de crier: « strillare », « urlare » ou « gridare ». « Strillare » prend le sens d'une voix stridente et perçante ayant pour attribut de percer à la fois l'espace et les oreilles, « urlare » se traduit par « hurler », tandis que « gridare » a selon le contexte un sens autoritaire, conflictuel ou de signalement. Plus qu'une simple expression, c'est un véritable concept opératoire que dessine l'expression « dare una voce » : acte de don, de don de soi-même, système d'échange et rapports sociaux plus ou moins conflictuels se réalisent dans les actes de voix, et vont jusqu'à

---

<sup>184</sup> Ce que montrent bien les travaux portant sur la voix en psychologie et en psychanalyse, notamment sur le lien symbolique créé par la voix entre le nourrisson et sa mère. Voir par ex. Castarède (2000).

<sup>185</sup> La notion de vocalité constitue le noeud de la réflexion ; « vocaliser » désigne ici simplement l'acte d'user de la voix, en deçà du signifiant verbal, la « vocalité » constitue ainsi la dimension vocale de l'action, l'acte de voix (ou de faire voix) en lui-même.



questionner certaines frontières catégorielles comme celles de privé / public, intimité / extraversion, ou sauvagerie / civilité.

Pour désigner une voix puissamment lancée par quelqu'un, le n Napolitain utilise le vocable « voce ». « 'A voc' », c'est la voix en général, c'est aussi le cri du marchand lorsqu'il lance sa harangue dans la rue ou sur la place marchande, ou encore la voix du chanteur qui, à l'occasion des fêtes de la Madone, entonne pour le cercle des danseurs un chant non mesuré (« fronn'e limone » ou « canto a figliuola ») comme introduction à la danse « tammuriata » qui va suivre<sup>186</sup>. Le verbe « dare » (it. « donner ») qu'il y a dans l'expression « dare una voce » prend un sens proche de celui qu'offre l'interjection « Dai ! », qui signifie « allez ! », « vas-y ! », « montre ce dont tu es capable ! ». L'idée d'encouragement n'est pas étrangère à « dare una voce », car l'expression survient toujours dans des situations où la voix va se retrouver seule au milieu de multiples oreilles sur le point de l'écouter. Il sera ainsi sous-entendu « dai una voce... che la sentiamo ! » (it. « crie / chante un peu que l'on entende !»), un peu comme un « montre de quoi tu es capable à l'épreuve de ta voix ». Dans le quotidien du quartier, lorsqu'il s'agit de « dare la voce », ce n'est pas seulement, comme on va le voir, à un interlocuteur unique, mais c'est à l'espace de la rue que la voix se confronte, défiant parfois les cinq étages de l'immeuble et faisant face à toutes les sonorités de la rue. Ainsi l'acte de donner s'étend-il à celui de lancer la voix dans l'environnement sonore et social de la rue. Les habitants des quartiers populaires de Naples rapportent souvent, avec un ton amusé, que « qui nel quartiere non si usa il citofono<sup>187</sup> ». Comme le rapporte Biaggio, un adolescent habitant les Quartiers Espagnols :

---

<sup>186</sup> Dans les traditions de la région Campanie, l'exécution des « tammuriate » est principalement liée aux festivités dédiées aux sept plus importantes Madones de la Campanie, celles que l'on appelle « les sept sœurs » : la Madonna di Montevergine (2 février et 12 septembre à Montevergine), la Madonna dell'Arco (lundi de Pâque à S. Anastasia), La Madonna delle Galline (le dimanche après Pâque à Pagani), La Madonna di Castello (le 3 mai à Somma Vesuviana), la Madonna dei Bagni (le dimanche de l'Ascension à Scafati), la Madonna dell'Avvocata (le lundi après la Pentecôte à Maiori), et la Madonna di Mater Domini (14 août à Nocera Superiore). La tammuriata tient un rôle plus ou moins important selon les fêtes. Genre musicale traditionnel du monde rural, elle est aussi appelée « canto sul tamburro » (it. « chant sur le tambour »), et recouvre un répertoire de chants à danser propre à chaque localité, exécutés par un ou plusieurs chanteurs et accompagnés d'un ou plusieurs tambours sur cadre dotés de sonnailles. Les « fronn'e limone » sont des chants dits « a distesa », non mesurés, servant souvent d'introduction à la tammuriata et pouvant donner lieu à des joutes poétiques chantées plus ou moins improvisées. On ne peut ignorer les importants travaux de Roberto de Simone sur la chanson napolitaine et la musique populaire (2004), et son influence incontournable sur les pratiques mêmes de ces musiques aujourd'hui.

<sup>187</sup> It. « ici dans le quartier, on n'utilise pas l'interphone »

« ... nous dans le quartier on parle jamais à l'interphone, on appelle depuis la rue. Moi je le fais pas, j'utilise l'interphone, mais seulement, s'il ne répond pas, alors je crie... comme tout le monde. »

Cette préférence pour la voix nue, lancée dans l'espace urbain sans médiation technologique est en effet affichée comme un trait caractéristique des quartiers populaires par les habitants eux-mêmes. L'usage est généralisé d'appeler une personne directement en criant son nom depuis la rue dans l'attente que celle-ci surgisse à la fenêtre pour savoir de quoi il retourne. Lorsqu'on interroge les raisons de cette préférence, il est souvent répondu :

« ... C'est bien plus facile que de sonner à l'interphone ou d'utiliser le téléphone ! Et c'est plus rapide. Quand c'est possible de le faire, on le fait ! Si je veux appeler une amie qui habite en face, je vais à la fenêtre et je l'appelle...»<sup>188</sup>

Immédiateté, absence de médiation, spontanéité du geste et relation directe semblent être les motivations. On m'a souvent demandé pourquoi cela se fait à Naples et pas ailleurs. Un élément de réponse réside dans le simple fait d'imaginer la scène à Paris par exemple. Cela fonctionnerait-il ? Il y a peu de chance, car du point de vue de la morphologie urbaine, d'une part la grande majorité des immeubles sont constitués d'appartements dont tous ne donnent pas sur la rue, et d'autre part les rues sont souvent trop fréquentées par la circulation automobile pour que les fenêtres, même en été, restent ouvertes et pour pouvoir être entendu. Ensuite, d'un point de vue socioculturel, il serait bien mal perçu de « s'égosiller » ainsi pour appeler quelqu'un. Le contexte des Quartiers Espagnols est bien différent du point de vue urbain et social, c'est-à-dire du point de vue de l'habiter. Commençons par le niveau de la configuration urbaine. D'une part, les rues sont très peu fréquentées par les voitures. Même si la circulation des scooters est parfois intense, le spectre sonore du moteur de scooter n'a pas le même effet de masquage que celui des voitures, car la plus grande présence de basses fréquences de forte énergie que génèrent les voitures empêche la voix humaine d'être bien perçue. En fait, comme nous le verrons plus loin, la présence d'un bruit de

---

<sup>188</sup> Témoignage recueilli auprès de M., mère de C. (Quartiers Espagnols)

moteur apparaît souvent comme non gênante pour le crieur. D'autre part, la configuration architecturale rentre, elle aussi, en ligne de compte. Fortement piétonnières, les rues des Quartiers Espagnols sont hautes et étroites. Cette configuration n'est pas sans favoriser la propagation de la voix qui se réfléchit plus aisément sur les parois des immeubles que dans un grand boulevard. Il faut enfin tenir compte du fait que les fenêtres et les portes (des « bassi ») restent la plus grande partie du temps ouvertes, et peuvent donc laisser la voix entrer sans obstacle dans les appartements. Au niveau des règles sociales, comme nous l'enseigne le témoignage de M., c'est une pratique admise et recherchée. Il est d'usage d'appeler une personne à voix haute.

Pour mieux cerner cela, il suffit de rappeler l'importance de l'interconnaissance dans les quartiers populaires napolitains. Sauf statut social spécifique au sein du quartier, il n'y a pas d'impudeur à appeler quelqu'un dans la rue en criant son nom. Les types de relations imposant le silence sont soit de l'ordre de l'interdit, soit du respect. Celles-ci obligent à un certain évitement, à une particulière décence ou à la discrétion : personne endeuillée, soumise au « malocchio », malade, reconnue comme ayant un statut social élevé (« 'o professor' », « 'o dottor' »<sup>189</sup> ... ) ou connue comme fréquentant le réseau camorriste.

Ainsi dans l'ensemble, le dispositif majeur rentrant en compte dans le processus est le suivant : un habitat ouvert sur les ruelles principalement piétonnières d'un quartier d'une forte interconnaissance. Cette omniprésence des voix dans la rue et dans les quartiers à caractère habitatif est souvent présentée dans les discours émis par des locuteurs italiens comme un trait caractéristique de Naples. Si les zones fréquentées de la ville (centre ville, zones commerciales...) ne témoignent pas de plus d'agitation que beaucoup d'autres villes, c'est bien la permanence des actes de voix haute à l'intérieur des quartiers et à toute heure qui est présenté comme marqueur spécifique. De nombreux habitants de villes situées aux alentours de Naples comme Torre del Grecco, Pozzuoli ou Giugliano affirment que chez eux « les gens n'ont pas cette habitude de crier, de s'appeler depuis la fenêtre, de t'appeler alors que tu marches dans la rue »<sup>190</sup>. De leur côté, certains habitants de Naples, s'ils affirment que le calme des autres villes

---

<sup>189</sup> nap. « professeur », « docteur »

<sup>190</sup> Ricardo, juin 2006

leur procure un certain plaisir lorsqu'ils sont en déplacement, avouent que cela finit par les mettre mal à l'aise, que l'agitation ambiante crée un manque chez eux si l'éloignement dure trop longtemps. Pour autant que le « vacarme » de Naples, auquel les discours associent voix, circulation automobile et agitation quotidienne, soit souvent présenté comme « fatigant », nombreux sont les témoignages qui avouent que le retour à Naples a quelque chose de rassurant, au sens où l'on se sent « entouré ». Paradoxe émotionnel, les sonorités de Naples sont à la fois sujet à l'aversion et au désir, elles sont autant excessives qu'elles sont nécessaires au bien-être dans la ville.

Une autre question que l'on peut se poser : quelles sont ces voix ? Elles sont multiples, mais globalement, elles se manifestent au travers de quelques figures récurrentes. Ce n'est pas un hasard si elles sont principalement celles des femmes, des enfants et des marchands ambulants. Pour mieux comprendre cela, il faut prendre en compte l'organisation sociale et temporelle du quartier. On a vu plus haut (chapitre 2) comment les journées du quartier sont structurées selon le type de personnes qui le pratiquent. Le matin, les enfants sont à l'école et la journée jusqu'à 18 ou 19h les hommes sont au travail, en dehors du quartier pour ceux qui ont un emploi. Le quartier en journée est alors l'espace - temps des femmes, plus encore la matinée. Affairées aux tâches domestiques, les femmes trouvent de multiples prétextes au bavardage au fil de leurs activités. Sortir à la fenêtre pour étendre le linge donne l'occasion d'engager la conversation avec une voisine faisant de même. Faire une course amène à croiser des amies sur le chemin, une voisine assise devant son « basso », ou s'attarder devant l'entrée de l'épicerie... Le passage des marchands ambulants parcourant les rues du quartier pour vendre fruits, légumes et poissons est aussi prétexte à l'échange verbal, à des discussions sur la qualité ou le prix des produits, à la conversation avec des voisines achetant au même moment. L'après-midi, les enfants prennent possession des rues qu'ils parcourent en scooter ou à pieds, formant de petites bandes qui se trouvent sur une placette pour jouer au football. Les interactions sont trans-générationnelles : enfants, femmes et personnes âgées partagent un même plaisir de la conversation, de la salutation et de l'interpellation. En fin d'après-midi, les hommes vaquent dans les rues et y prennent part. Puis, la nuit avancée, les quelques voix continuant de résonner dans les rues sont celles des enfants qui tardent à rentrer à la maison. Propres aux interactions qui se réalisent dans la rue, les occurrences de la voix haute dessinent le

réseau des relations sociales et relie des individus que le quotidien amène à se rencontrer.

Sur un plan sociolinguistique, la voix haute porte la langue du temps ordinaire. À Naples, dans les quartiers populaires, la langue de tous les jours, que l'on nomme techniquement langue véhiculaire, est le napolitain. La jeune génération actuelle est aujourd'hui presque intégralement bilingue du fait de la scolarisation généralisée des enfants. Si un des points sur lesquels insiste l'enseignement de l'école est que l'italien est la langue « utile » pour la vie en société et l'épanouissement socioéconomique, la langue italienne n'est pas aussi « glottophage » - pour reprendre l'expression de Louis - Jean Clavet (2001) – que l'a été le français dans un autre contexte idéologique et politico-économique. L'histoire particulière et relativement récente de l'unité italienne a permis, même si beaucoup sonnent l'alarme, à nombre de langues et de dialectes de se maintenir face à la langue officielle. Aux yeux des autorités, cela témoigne d'un problème d'alphabétisation. Même si aujourd'hui, on observe des formes d'hybridation du napolitain vers l'italien et vice versa, des « italianisations » du napolitain et des « napolitanisations » de l'italien - dans le vocabulaire, la grammaire, la phonétique ou l'intonation - le napolitain reste la première langue au sein des milieux populaires. Cette persistance du napolitain dans les milieux populaires amène la plupart des hommes de lettres napolitains à déplorer une certaine « dégénérescence » de la langue. Selon eux, il existait trois niveaux de langue selon le milieu d'élocution : le napolitain « classique », c'est-à-dire la langue des poètes et des chansonniers qui ont fait la gloire de la littérature napolitaine, le napolitain « bourgeois » et le napolitain « populaire ». Ils regrettent alors amèrement que seule la troisième catégorie se soit maintenue dans l'usage. Il est néanmoins intéressant de noter, comme le montre Louis - Jean Clavet dans *Linguistique et colonialisme* (2001), comment la langue et ses usages peuvent être le reflet d'une civilisation. En effet, dans cette catégorisation des registres de langue résonne avec un ton nostalgique l'antique et puissante organisation sociale qui a prévalu à Naples jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle, s'appuyant sur une stricte hiérarchie entre noblesse, bourgeoisie et plèbe, distinction telle qu'elle s'observe encore aujourd'hui sur un plan architectural<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> On appelle encore aujourd'hui « piano nobile » (it. « étage noble ») le premier étage des immeubles, plus vaste et d'accès plus commode, alors que le rez-de-chaussée, encore attribué aux habitants précaires, est nommé « basso » ou « vass' » (it. / nap. « en bas »).

Le napolitain est la langue servant à parler de la vie immédiate, routinière, familière, pratique, sociale ou émotionnelle. Elle est celle grâce à laquelle « on se comprend », certes sur un plan linguistique (le vocabulaire, la syntaxe, le sens des phrase...), mais également sur les plans paralinguistiques et sociaux (les significations implicites, les attitudes, la charge émotionnelle...). Le napolitain témoigne d'une grande richesse en ce qui concerne les doubles sens, l'implicite émotionnel et les sous-entendus, ce qui fait dire souvent des Napolitains que, plus qu'ailleurs en Italie, ils savent au quotidien jouer la « sceneggiata »<sup>192</sup>. Quoi qu'il en soit, c'est donc naturellement que les communications à distance sont réalisées en napolitain.

---

<sup>192</sup> La « sceneggiata » est une forme de théâtre populaire aujourd'hui désuet mettant en scène des situations tragicomiques avec une surenchère émotionnelle. Aujourd'hui on dit de quelqu'un qu'il « fait la sceneggiata » lorsqu'il exagère expressément le discours dans ses arguments et son emphase.

### 4.1.3 - Les espaces ordinaires de la voix haute

Dans un quartier populaire comme les Quartiers Espagnols, l'usage de la voix haute revêt, dans l'espace et le temps du quotidien, plusieurs fonctions que l'on peut résumer ainsi : phatique, elle peut être une interpellation ou une salutation, communicationnelle, elle peut se développer en une conversation<sup>193</sup>, et peut être interrogative ou assertive. Globalement, les situations interactionnelles sont de trois types ; elles impliquent :

- soit deux interlocuteurs fixes,
- soit un interlocuteur mobile tandis que l'autre est fixe,
- soit deux interlocuteurs en mouvement.

Pour mieux comprendre les ressorts de ces situations d'interaction, nous allons à présent réaliser une ethnographie de la communication, également appelée micro - sociolinguistique. Jacqueline Lindenfeld (1984) rappelle que, avant de donner naissance à la sociolinguistique interactionniste, « l'ethnographie de la communication, se proposait, dans l'esprit de ses co-fondateurs D. Hymes et J. J. Gumperz, d'étudier la parole en tant que partie intégrante de la culture ». Pour Gumperz, il s'agissait surtout de faire le lien entre l'ethnologie et la linguistique. Elle peut se définir comme l'étude approfondie des pratiques communicatives, socio -culturelles et langagières d'un groupe de personnes dont il peut être admis une homogénéité relative des pratiques quotidiennes pour chaque membre du groupe<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> Selon Jakobson (1981), la fonction phatique du langage vise à établir ou maintenir le contact entre le locuteur et l'allocutaire. Elle peut servir, par exemple, à vérifier si l'information est bien passée : « Allô ? » (établir un contact), « Patientez, s'il vous plaît... » (maintenir le contact). Ce que nous entendons ici par fonction communicationnelle ne rentre pas dans la classification des six fonctions du langage telle qu'établie par Jakobson. Cela désigne un type d'élocution dont l'objet est, au sens large, de communiquer un contenu linguistique développé à un interlocuteur.

<sup>194</sup> Pour une présentation méthodologique et théorique de l'ethnographie de la communication, voir Salins (1993)

La petite ethnographie de la communication à laquelle nous nous sommes prêtés nous a permis d'observer et de modéliser les types d'interactions verbales qui peuvent se réaliser dans les rues des Quartiers Espagnols. Ci-après, sont représentés les 12 modèles d'interactions observables nécessitant l'usage de la voix haute. Commençons par les interactions réalisées selon une configuration horizontale (interlocuteurs positionnés sur un même niveau), et dans un premier temps celle que l'on peut observer dans la rue à proprement parler, c'est-à-dire par des personnes situées sur la chaussée.

Lorsque les interlocuteurs sont mobiles, l'un d'eux, ou les deux, peu(ven)t être à pieds ou en scooter (**fig. 4.1** et **4.2**). Il arrive que, s'ils sont à pieds, l'échange verbal puisse commencer à distance et, sans s'arrêter et après s'être croisés, les interlocuteurs peuvent éventuellement poursuivre pour un peu la conversation tout en s'éloignant. Il a pu être observé de telles conversations commençant alors que les interlocuteurs sont à 50m de distance.

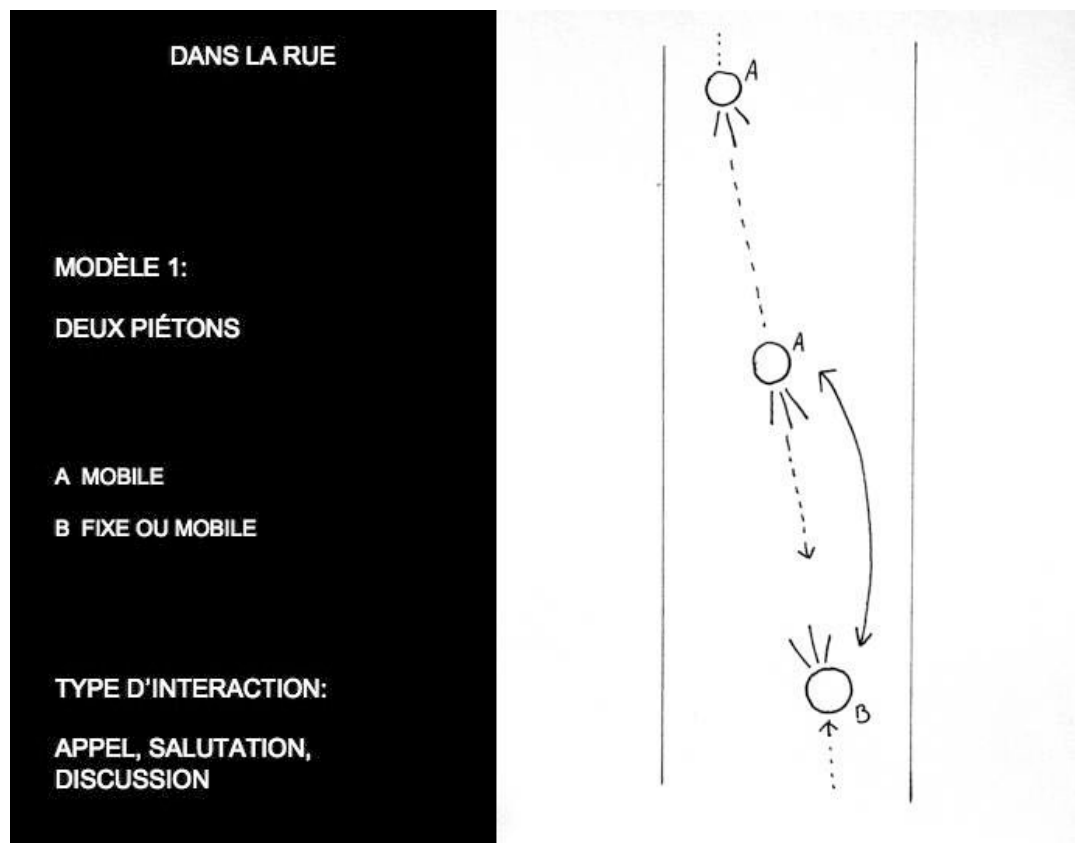


Fig. 4.1.



**DANS LA RUE**

**MODÈLE 2:**

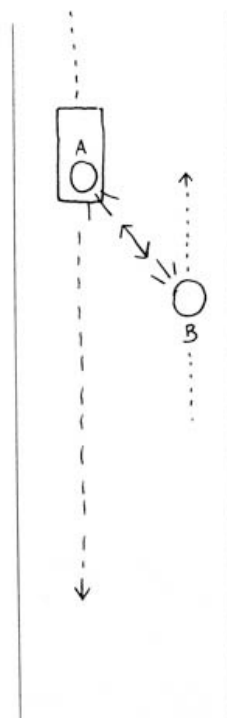
**DU SCOOTER AU PIÉTON  
(et vice versa)**

**A MOBILE ( PUIS FIXE? )**

**B MOBILE OU FIXE**

**TYPE D'INTERACTION:**

**APPEL, SALUTATION,  
(DISCUSSION ? )**



**Fig. 4.2**

Lorsque les interlocuteurs sont tous les deux en train de conduire un scooter (**fig. 4.3**), l'interaction est limitée à l'interjection ou la salutation. Il peut arriver que le second passager situé à l'arrière puisse échanger plus d'un mot au conducteur du second scooter si la vitesse le permet. Dans le cas de deux scooters roulant dans le même sens, il est fréquent que les deux passagers de chaque scooter conversent plus longuement si les conducteurs roulent parallèlement.

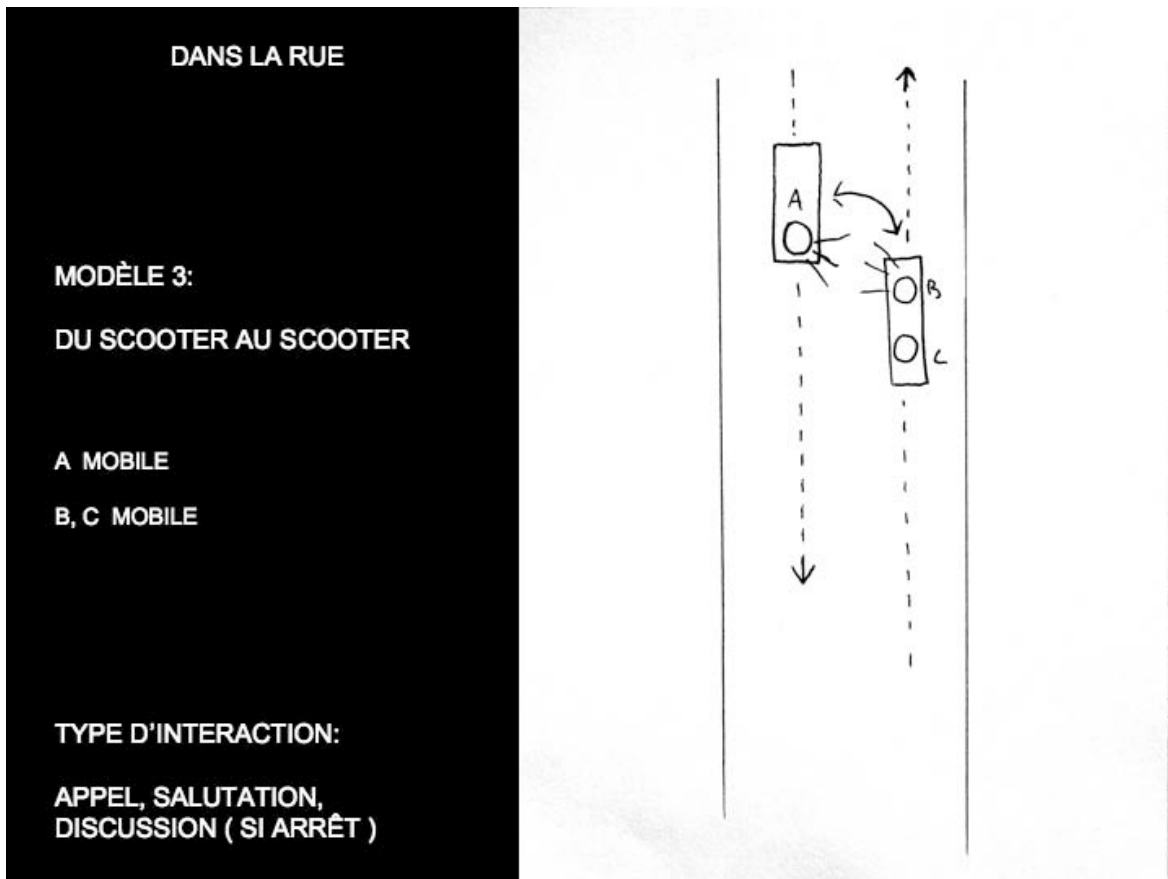


Fig. 4.3

Les modèles suivants recensent les interactions réalisables depuis les ouvertures du « basso », soit de la fenêtre, soit de la porte ouverte. Il est fréquent, lorsqu'il y a relation amicale ou cordiale, que deux habitants de « bassi » contiguës (**fig. 4.4**) échangent quelques mots en guise de salutation ou lors d'une requête (demander un service, un ustensile, un ingrédient, un produit...). Souvent, de longues discussions s'en suivent, c'est alors la marque d'une bonne entente et d'une relation de type familiale.

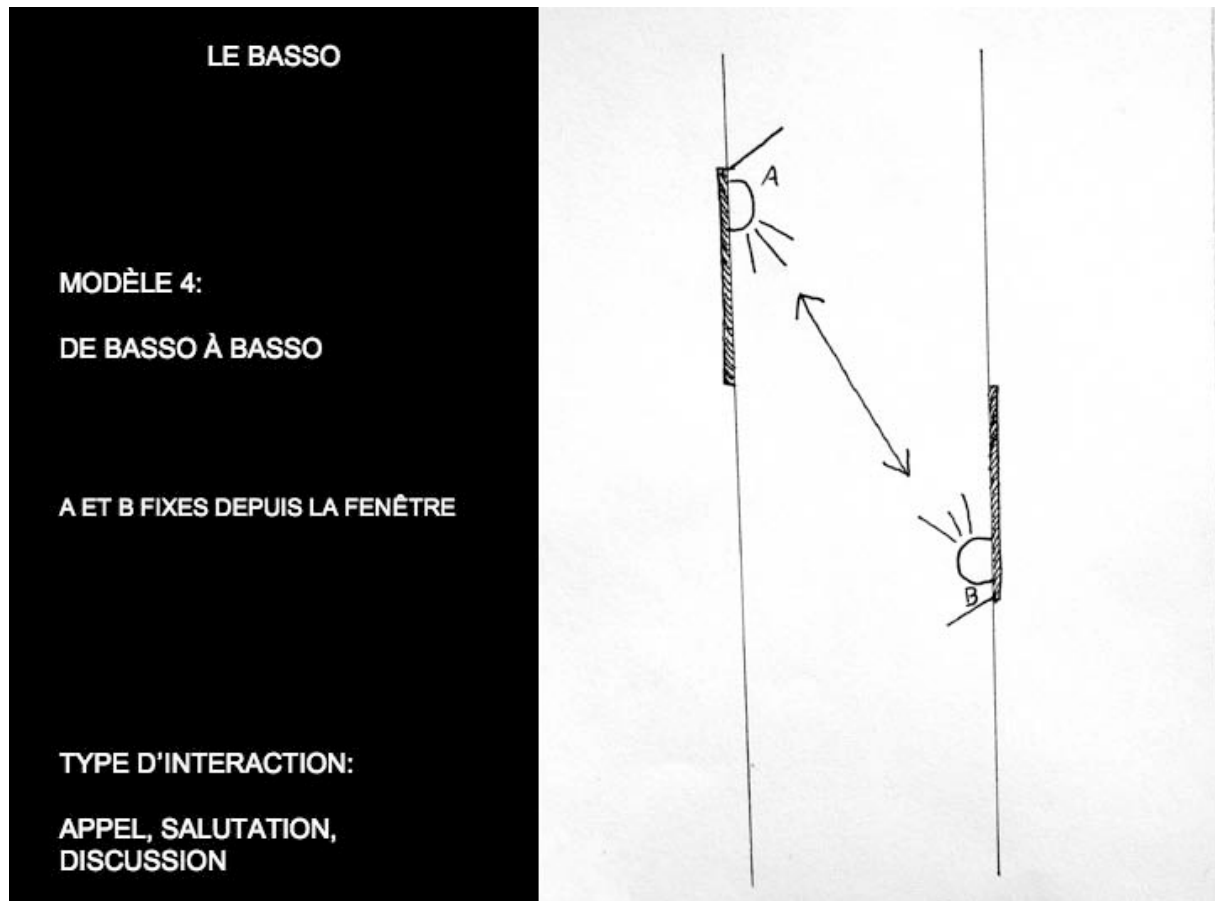


Fig. 4.4

Configuration la plus ordinaire, le passage d'un piéton devant un « basso » à la fenêtre duquel est accoudé le résident (**fig. 4.5**) est souvent prétexte à la conversation. Là aussi, la durée de l'échange dépend du degré d'affinité. Selon qu'il s'agit d'un membre de la famille, d'un ami, d'un voisin ou d'une simple connaissance, l'interaction verbale ne sera pas du même ordre. Les interactions de ce type se justifient souvent par une relation de routine : le passant salue l'habitant du « basso » parce qu'il fait partie de son paysage social quotidien du fait qu'il vient à passer souvent devant chez lui alors que celui-ci consacre son loisir à se poster à la fenêtre. La relation est alors de l'ordre de l'observance d'une règle de courtoisie tendant à entretenir un lien non soumis à un degré important d'affinité.

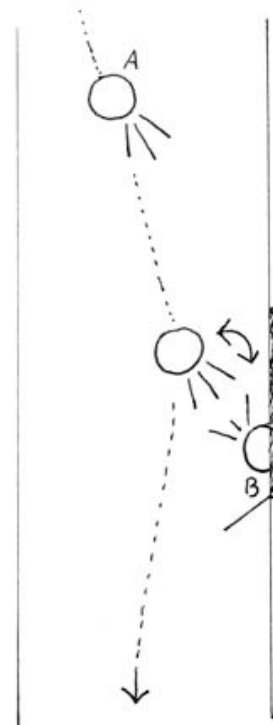
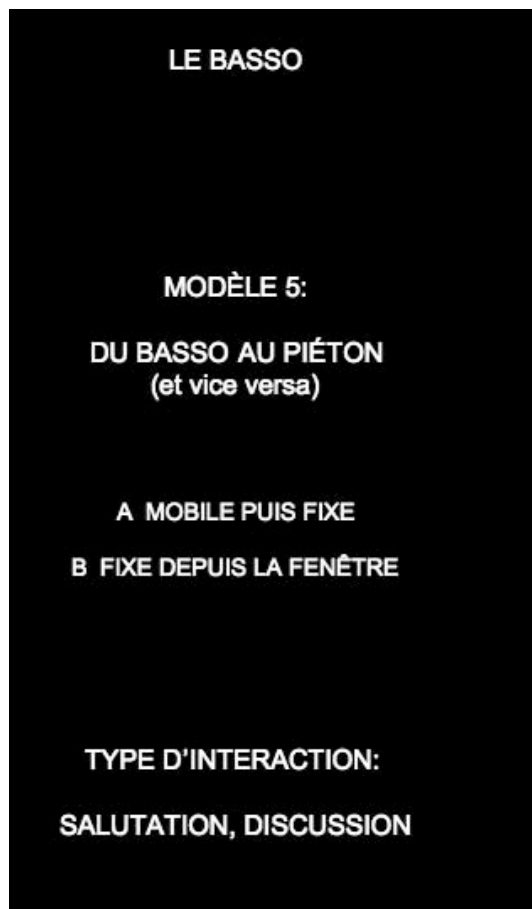


Fig. 4.5

On peut voir ci-dessous un passant s'arrêtant discuter avec une femme assise au soleil devant son « basso » (**fig. 4.6**). S'asseoir dehors lorsque c'est possible ou se poster à la fenêtre ne permet pas seulement de prendre l'air. Cela donne de multiples occasions de se trouver sur la route d'une personne avec laquelle on entretient des relations d'affinité. Croiser une simple connaissance est souvent l'occasion de converser pendant de longues minutes.



**Fig. 4.6. Homme et femme en conversation devant un « basso »**

Depuis le « basso » encore, un autre type d'échange verbal peut être celui entre l'habitant du « basso » et une connaissance roulant en scooter (**fig. 4.7**). Dans ce cas, le discours est bref et se limite à l'interjection ou la salutation : « ei ! », « tutt'a post' ? » (« ça va ? »), le prénom ou le sobriquet de la personne..., précédé de quelques coups brefs de klaxon. Il arrive souvent que le conducteur du scooter ralentisse pour allonger le discours (demander des nouvelles, avoir une requête précise...), ou s'arrête un temps pour bavarder en laissant le moteur tourner.

**LE BASSO**

**MODÈLE 6:**  
**DU BASSO AU SCOOTER**  
(et vice versa)

**A MOBILE (PUIS FIXE?)**  
**B FIXE DEPUIS LA FENÊTRE**

**TYPE D'INTERACTION:**  
**APPEL, SALUTATION, DISCUSSION**

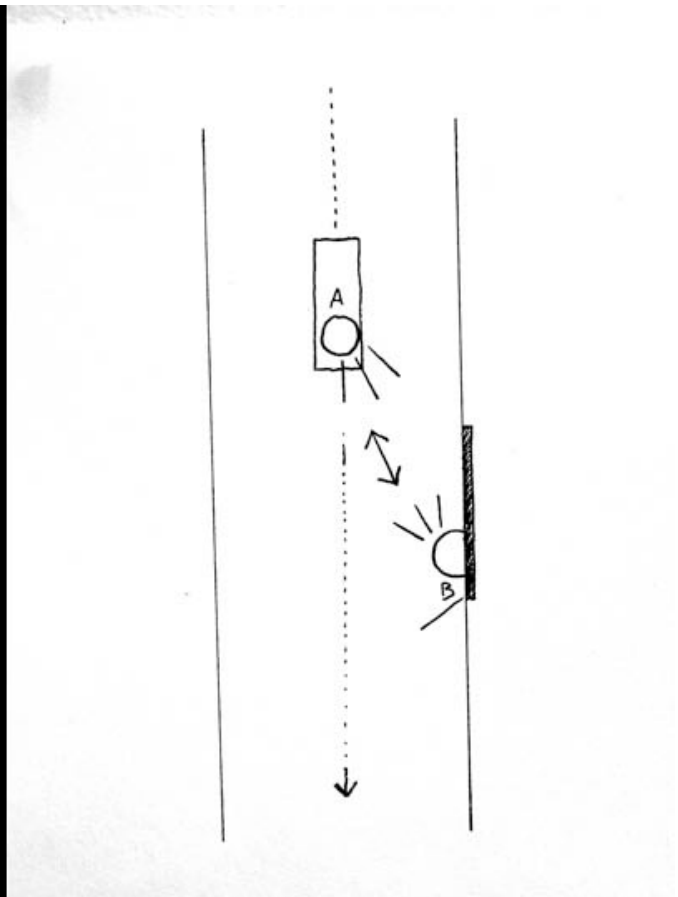


Fig. 4.7



Fig. 4.8. Visiteurs devant le « basso » de Giovanni

La photographie ci-dessus montre un cousin de Giovanni arrêté devant le « basso » de celui-ci pour bavarder avec lui, lors d'une course à travers le quartier. Étant voisin de quelques rues, la ruelle de Giovanni est pour lui un parcours quotidien. À côté d'eux, une amie marchant dans le quartier s'est arrêtée elle aussi pour discuter avec la femme de Giovanni.

Lieu de demeure privilégié, le seuil du « basso » appelle fréquemment au regroupement d'un petit nombre de personnes autour du résident (**fig. 4.9**). Ce sont souvent les femmes qui se réunissent ainsi aux heures perdues ou à l'occasion d'une course. Ces bavardages sont l'occasion de nouvelles et de commérages, de débats ou de considérations flottantes autour de la vie quotidienne. Ce sont souvent des lieux de rendez-vous. Au sein des groupes d'affinité, les femmes se retrouvent la plupart du temps devant le même « basso » à des heures régulières, le choix se faisant de lui-même par l'usage, en fonction des lieux de résidence de chacune, des parcours et des horaires quotidiens. Les discussions peuvent aussi être conflictuelles et tourner à la rixe. Il arrive en effet qu'une personne vienne à la porte d'une autre pour régler un contentieux.

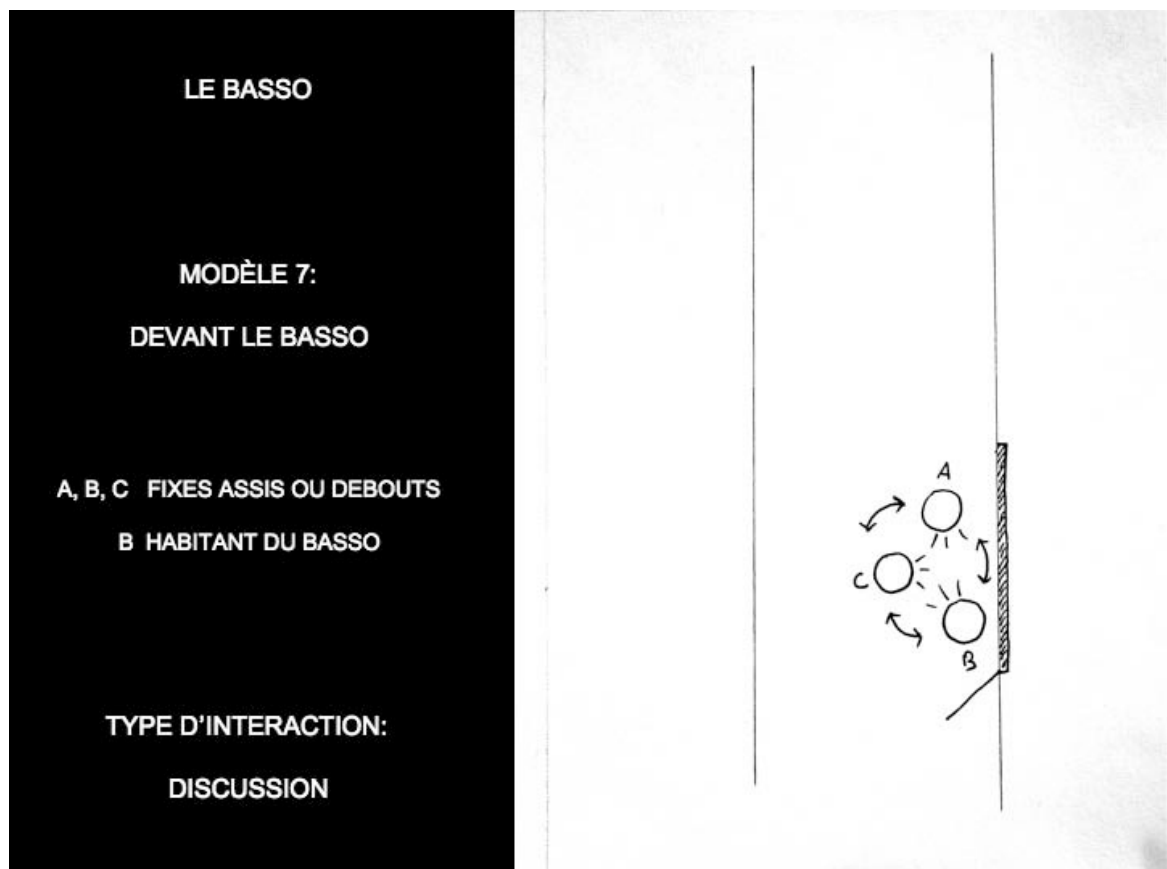


Fig. 4.9





Fig. 4.10. femmes en conversation devant un « basso »

Sur photographie ci-dessus (**fig. 4.10**), trois femmes mènent une conversation. La résidente est au centre et parle avec une amie, de passage lors d'une commission et portant son fils sur le bras, tandis que, plus jeune, une troisième femme écoute (sans membre de la famille) adossée au seuil de la porte, faisant ainsi le lien entre l'intérieur du foyer et la vie extérieure.

De la rue au balcon (**fig. 4.11**), voilà une des grandes motivations de la voix haute. C'est la plupart du temps dans le sens rue -> balcon que l'interaction commence. Sans passer par l'intermédiaire de l'interphone, le piéton s'arrête sous le balcon ou la fenêtre et commence à appeler l'habitant de l'appartement avec lequel il désire parler. Dans ce genre de cas, le discours est d'ordre conatif<sup>195</sup>, c'est-à-dire centré sur le destinataire, en l'occurrence l'occupant de l'appartement, auquel le piéton a une requête à faire. Il arrive que ce soit la personne située sur le balcon, dans ce cas du premier ou second étage au maximum, qui saisisse un moment de proximité avec un passant de sa connaissance pour l'interpeller et échanger quelques mots.

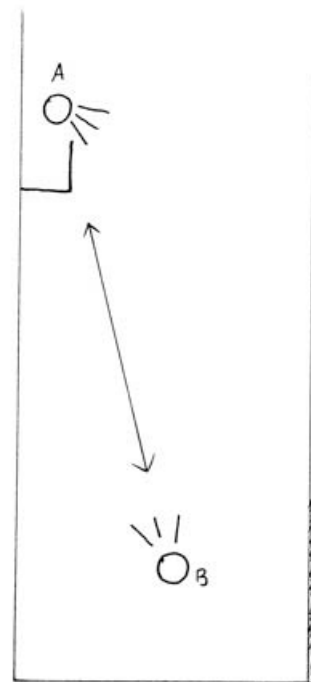
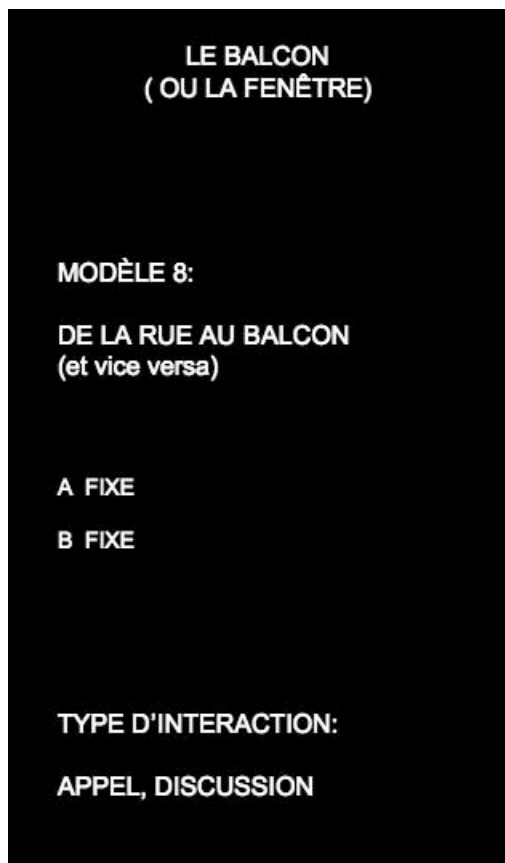


Fig. 4.11

<sup>195</sup> d'après Jakobson (1981)

Sur la photographie ci-dessous (**fig. 4.12**), on peut voir une femme et son fils parler à une personne située au deuxième étage d'un immeuble des Quartiers Espagnols. Il a dû s'agir ici d'un rendez - vous, car ils sont restés tous deux quelques minutes à observer la fenêtre, sans appeler mais attendant que la personne vienne à la fenêtre.



**Fig. 4.12. Femme et garçon parlant avec une personne postée à une fenêtre**

Les interactions verbales « basso » - balcon (**fig. 4.13**) sont la plupart du temps issues de relations d'affinité et témoignent de l'interconnaissance de la rue. Nous ne sommes plus là dans des relations de voisinage limitées à la courtoisie. De même que dans les autres modèles, la durée de l'échange verbal est proportionnelle au niveau de relation : plus les conversations sont longues et fréquentes, plus le niveau de complicité est élevé. La fréquence des échanges est un indice d'affinité, tout comme le contenu du discours. Les conversations sont souvent des bavardages informels portant sur le domestique, le familial et le quotidien. Des réseaux d'interaction privilégiés se créent, entre des habitants entretenant des rapports amicaux. Configuration interactionnelle verticale, la relation « basso » - « piano nobile » (premier étage) est une des plus communes.

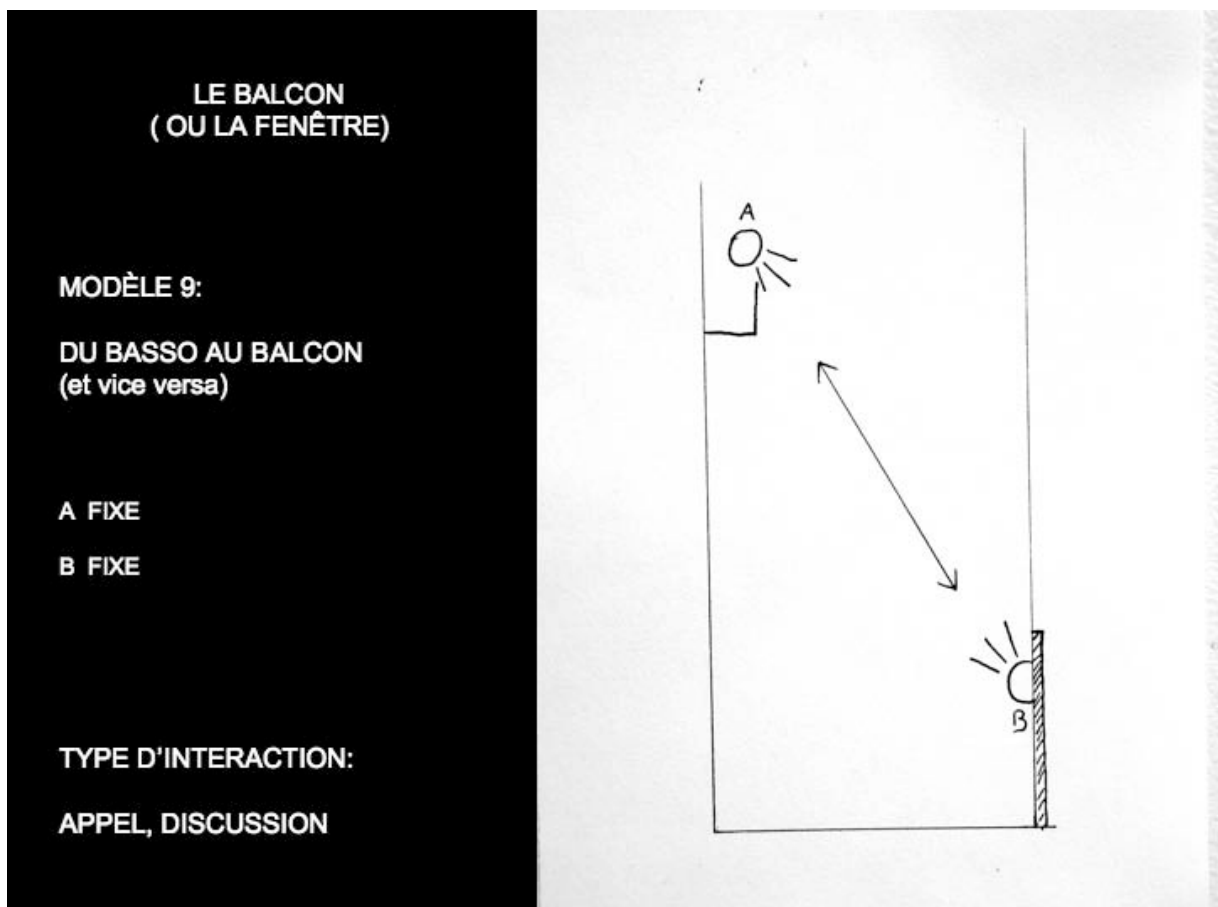


Fig.4.13

La photographie ci-dessous montre le voisin du premier étage de l'immeuble en face du « basso » de Giovanni lancer à la fille de ce dernier une botte de persil préalablement emballée après que celle-ci lui en a fait la requête.



**Fig. 4.14 . Homme lançant une botte de persil au « basso » situé au dessous de chez lui**

La relation balcon (fenêtre) – balcon (fenêtre) (**fig. 4.15**) suit les mêmes règles que la relation « basso » - étages. Si les échanges interviennent plus fréquemment entre fenêtres de même niveau, ils ne sont pas contraints par une différence d'étage si celle-ci n'est pas trop importante. L'ancienneté et la non homogénéité architecturale des immeubles font que le vis-à-vis n'est pas toujours direct. Une fenêtre pourra être située à un niveau intermédiaire de deux fenêtres de l'immeuble d'en face. Ceci favorise les communications et la diversité des possibles interlocuteurs par la proximité que cela permet. La différence de niveau ne pose pas de réels problèmes à la communication.

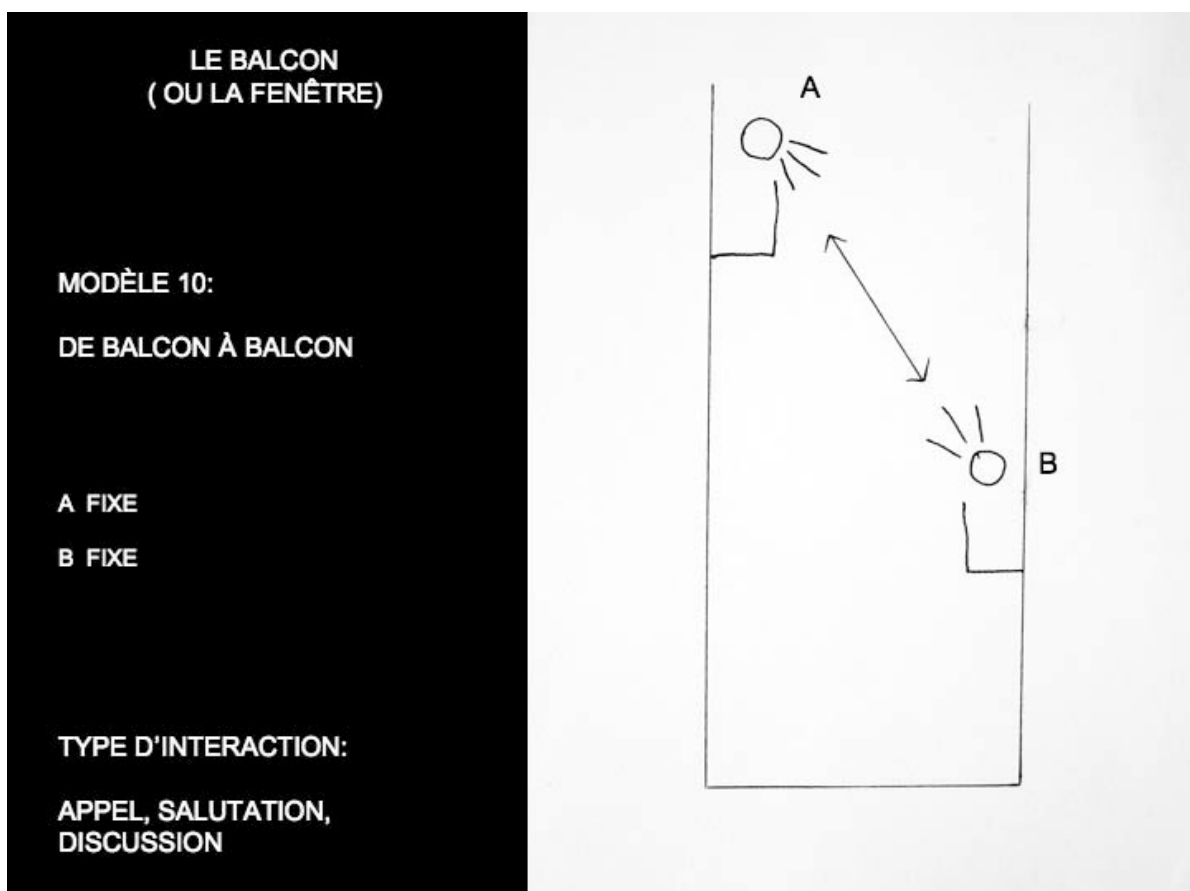


Fig. 4.15

Les relations entre les appartements sont parfois littéralement concrétisées par l'installation d'un filin entre les deux fenêtres. Tout le monde connaît cette image des rues de Naples comme griffonnées par des centaines de fils suspendus entre les immeubles sur lesquels est étendu le linge (**fig. 4.16**). Si la plupart du temps le rapport entre les logements en reste à une coopération domestique, la présence de filins fixés de façon transversale, c'est-à-dire entre deux étages différents, révèle des relations sociales réelles.



**Fig. 4.16. Une rue des Quartiers Espagnols**

Il a pu être observé dans une cour intérieure un tel dispositif reliant deux appartements de haut en bas. Le filin, muni d'une poulie, sert à véhiculer des objets entre l'appartement d'une femme et celui de sa fille habitant un étage au-dessous dans le pavillon opposé. On utilise alors le fameux panier bleu, mû par l'effet de la poulie. Le moment où les femmes étendent le linge est souvent un prétexte à la conversation. Les horaires des ménagères sont ainsi faits que l'heure d'étendre le linge est à peu près la même pour toutes, à savoir en fin de matinée, pour que le linge puisse sécher au soleil la journée. C'est donc une heure de rencontre et un espace de rendez-vous extérieur ne nécessitant pas de sortir de chez soi. La « pause cigarette » donne également l'occasion de bavarder depuis sa fenêtre. Sur la photographie ci-dessous (**fig. 4.17**), deux femmes profitent d'être à la fenêtre, l'une pour fumer une cigarette et l'autre pour opérer une tâche minutieuse à la lumière, pour discuter.



**Fig. 4.17. Femmes discutant depuis leur fenêtre**

D'une manière générale, les Quartiers Espagnols se prêtent davantage aux interactions de fenêtre à fenêtre que les autres quartiers. Non pas que ce soit exclusif aux Quartiers Espagnols, mais le phénomène y est plus généralisé car toutes ses rues sont suffisamment étroites pour pouvoir discuter d'un immeuble à l'autre. La distance entre deux balcons situés à un même niveau se faisant face peut se réduire parfois à 2m.



Les interactions réalisées entre une personne située sur le balcon ou à la fenêtre et un conducteur de scooter (**fig. 4.18**) sont similaires aux relations balcon (ou fenêtre) / piéton. Un conducteur de scooter peut klaxonner et interpeller une personne à la fenêtre, ou s'arrêter un instant pour bavarder ou demander quelque chose. Le scooter étant le moyen de locomotion exclusif pour les courtes distances, certains n'hésitent pas à l'utiliser pour parcourir une centaine de mètres s'ils doivent aller demander quelque chose à quelqu'un habitant la rue d'à côté.

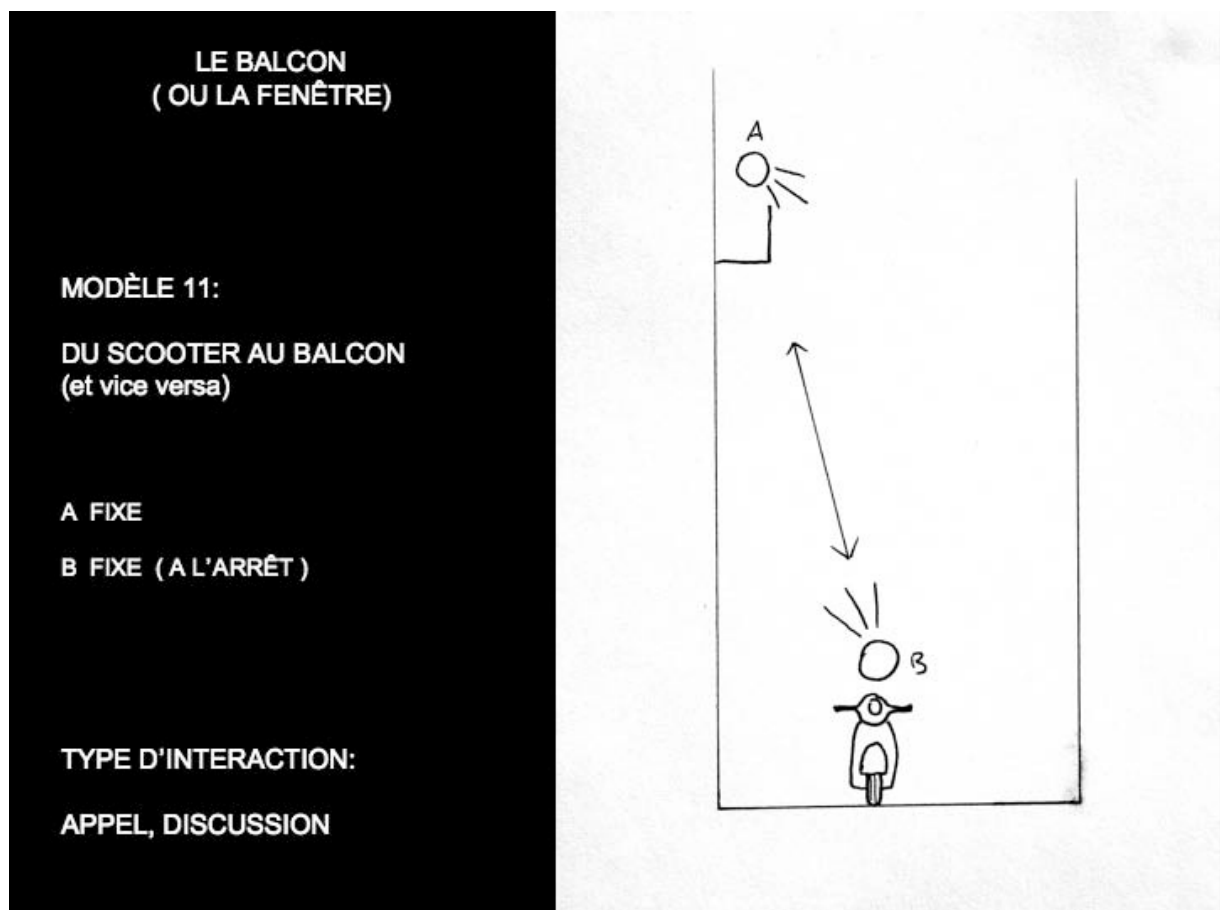


Fig. 4.18



**Fig. 4.19** Membres de la famille de Giovanni discutant avec un habitant de son immeuble

Cette photographie (**fig. 4.19**) montre un cousin de Giovanni et sa femme en conversation sur leur scooter avec des connaissances de Giovanni alors qu'ils s'étaient arrêtés bavarder devant son « basso », profitant que sa famille était installée sur le perron.

Le dernier modèle d'interaction que l'on peut relever est celui qui a trait à l'interphone (**fig. 4.20**). Le cas est un peu particulier car il peut, selon la configuration, utiliser trois canaux de communication dont au moins deux simultanément. En effet, si la personne située dans la rue désire joindre l'occupant d'un appartement du premier ou

second étage donnant sur la rue, celui-ci pourra par exemple commencer par l'appeler à l'aide de l'interphone. Il y a des chances pour que celui-ci ne puisse entendre la sonnerie parce que l'appartement est baigné d'une sonorité plus forte qui la masquerait. Rappelons que ce sont souvent des interactions entre femmes ou entre femmes et enfants, ceux-ci occupant davantage l'espace domestique la journée, les unes dans les appartements, les autres dans la rue. Lorsqu'elles sont dans l'appartement, les femmes sont occupées à diverses tâches ménagères durant lesquelles elles se divertissent souvent en diffusant de la musique à grand volume. Dans le cas où celle-ci ne répondrait pas à l'interphone, il reste alors, pour l'appeler, le canal aérien extérieur, disponible par l'ouverture de la fenêtre. Deux à trois appels sont nécessaires avant que la personne n'apparaisse à la fenêtre. Mais souvent la porte de l'appartement reste entrouverte également. Ainsi s'ajoute le canal intérieur passant par la cage d'escalier, rendu possible si la porte de l'immeuble est simplement grillagée, comme c'est souvent le cas, ce qui ajoute une chance supplémentaire de joindre la personne.

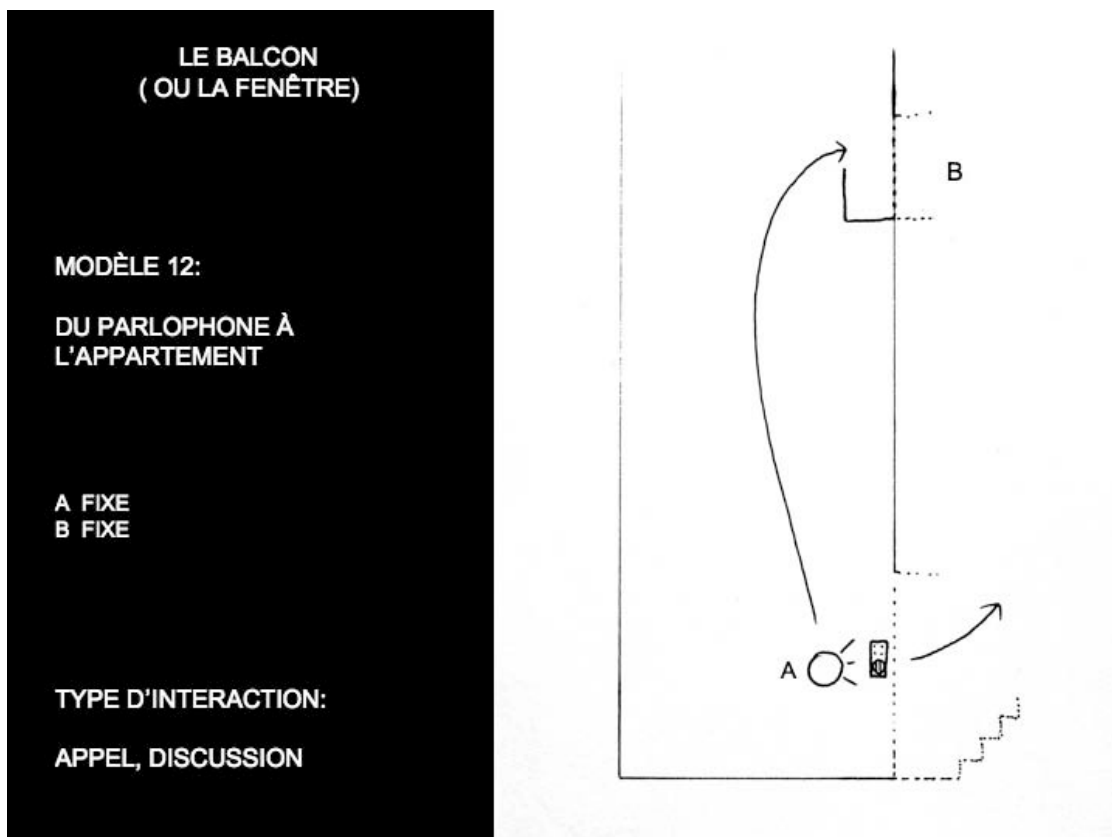


Fig. 4.20

Nous voyons qu'à travers leur diversité, ces différents types d'interaction verbale montrent néanmoins d'un certain nombre de points communs. Prenant tous la rue

comme espace de communication, ils témoignent des relations qui peuvent se faire entre la rue et les espaces d'habitation intime. Toutes ces configurations communicationnelles obligent à un usage de la voix haute tel qu'il se réalise dans des situations banales et quotidiennes. Pour mieux comprendre ce que vocaliser à voix haute dans la rue veut dire, nous allons à présent observer des personnages bien particuliers dont la profession appelle justement à l'usage de la voix haute : le marchand ambulant dans l'espace du quartier, et le marchand à l'étal dans l'espace du marché.

#### 4.1.4 – Les cris de Naples : le territoire des « venditori »



Fig. 4.21 Marché de la Porta Nolana (quartier de la gare Napoli Centrale)

Si les situations de communication verbale que l'on vient de voir sont celles de l'espace domestique et du temps ordinaire, pour le marchand ambulant crier est un métier. Ces voix, que l'on qualifiera de « professionnelles », sont celles que l'on s'attend à entendre en premier lieu dans les rues d'une capitale du sud de l'Italie. En effet, s'il existe des professionnels de la voix ce sont bien les marchands, dont la pratique de la harangue, de l'appel, est en Italie du sud très attachée au métier. Dispositifs d'incitation à l'interaction, les techniques de vente des marchands mettent en œuvre des stratégies visant à accentuer la communication. La voix haute fait partie des éléments principaux du dispositif de sollicitation<sup>196</sup> du marchand au même titre que l'exhibition et la mise en scène des produits à l'investissement du l'espace public.

<sup>196</sup> Telle que développée par Frédéric Maguet (1999) qui la consacre aux marchands à l'étalage, cette expression permet de définir les stratégies et les modalités de contact permises et pratiquées entre le groupe fixe (marchands) et le groupe mobile (passants). Pour lui, elles sont d'abord visuelles, mais aussi sonores. L'auteur insiste sur l'idée que la partie antérieure de l'étal (l'éventaire proprement dit) correspond à la partie instrumentale du dispositif, dont l'occupation de l'espace se fait par certaines classes d'objets.

Il existe globalement deux catégories de marchands poussant des appels vocaux : les marchands à l'étal, ces vendeurs travaillant dans l'espace spécifique du marché ou de la rue marchande, appelés de façon générique « venditori » (it. « vendeurs »), et les marchands ambulants dont la tâche est de transporter l'étal dans les quartiers éloignés des places marchandes, les « venditori ambulanti » (it. « marchands ambulants »), communément appelés « ambulanti ». Les autres catégories de marchands de rue ne témoignent pas d'une telle pratique du cri. Pratiquant dans l'illégalité, les vendeurs « à la sauvette », par exemple, ont plutôt tendance à se faire plus discrets, et ils visent davantage une « accroche » visuelle que sonore.



fig. 4.22. Marché de la Porta Capuana

---

Dans une approche goffmannienne, le dispositif de sollicitation participe, pour Maguet, d'une mise en scène tendant à favoriser une interaction motivée par l'objectif de la vente.

## a - Naples et les métiers de la rue

En général, les métiers de rue laissent une place importante aux échanges sociaux et verbaux, et à la proximité entre les individus, si bien que ces activités économiques comportent, en dehors de la dimension marchande, des aspects prenant part aux dynamiques du microcosme social de la rue. Ces aspects font partie du dispositif sur lequel se base d'une part leur pratique et d'autre part la sollicitation (au besoin) de l'utilisateur. Cela peut être d'ordre visuel, sonore, conversationnel ou porter sur des objets, des pratiques ou des manières de faire.

Ceux dont la présence est la plus notable sont les vendeurs de rue. Figure emblématique de Naples, les « venditori » se consacraient autrefois à des types très restreints de marchandises et on leur associait la figure de crieurs de rue, comparables à nos « cris de Paris ». Ce corps professionnel peut être subdivisé en plusieurs catégories selon le type de dispositif de vente : les marchands peuvent être soit fixes sur une place marchande, soit nomades et fixés pour un temps à un coin de rue, soit mobiles en déambulant à l'aide d'une petite camionnette ou d'un chariot. Ces derniers, les « ambulanti », se consacrent pour la plupart à la vente de fruits et légumes et de poissons. Autrefois à Naples, on trouvait des « venditori » isolés en des lieux réguliers ne vendant qu'un type de fruit ou de légume, mais aujourd'hui les marchands à l'étal vendant des produits alimentaires frais exercent presque exclusivement sur les marchés et les rues marchandes. Les petits vendeurs isolés et fixes sont toujours là, mais leur étal précaire s'est transformé en une boutique miniature : un petit local sert de réserve et les produits sont exposés dehors sur un étal, des cagettes ou dans un triporteur (**fig. 4.23**).



Fig. 4.23. Marchand fixe des Quartiers Espagnols

Les marchands ambulants tiennent une place importante dans l'environnement sonore des rues des quartiers populaires. La tradition leur attribue une grande maîtrise vocale. Ils sont en effet réputés pour leurs qualités à lancer des appels qui autrefois étaient chantés, ce que l'on nomme parfois « fronn'e limone » ou « voci » (**seq. 4.1**). Un usage répandu aujourd'hui est celui du mégaphone fixé sur le toit de la camionnette. Les clients, en général les femmes, leur répondent à forte voix depuis la fenêtre, et c'est à l'aide d'un panier suspendu à une corde que se fait la transaction.



Une autre catégorie de vendeurs de rue sont ceux qui pratiquent « à la sauvette », de manière illégale, en posant la marchandise au niveau du trottoir ou sur un dispositif d'étal précaire (fig. 4.24).

Dans l'ensemble, trois communautés ethniques se partagent cette activité. La communauté chinoise, largement majoritaire, s'occupe de la vente



Fig. 4.24. Enfants vendant des pétards « à la sauvette » pendant la période du nouvel an

d'accessoires électroniques ou liés à l'électronique, en la disposant sur le trottoir en des lieux fixes et réguliers. Une communauté sénégalaise s'occupe d'une part du marché des sacs à main de contrefaçon, présentés sur des bâches disposées sur les trottoirs des rues passantes, et d'autre part de celui des reproductions de CD ou DVD



Fig. 4.25. Étal-valise d'un vendeur de dvd de contrefaçon dans la rue Pianasecca.

présentés sur des étals - valises (fig. 4.25). Mais cela ne leur est pas exclusif, car le marché du DVD de contrefaçon est aussi en grande partie proprement napolitain. Ces deux modalités de présentation (la bâche et l'étal - valise) facilitent le repli en cas de contrôle de police, et constituent par là des objets intéressants en ce qu'ils marquent une certaine stratégie et un rapport à l'espace urbain. D'autres vendeurs sénégalais, mobiles quant à eux, vendent des objets ménagers en les transportant dans un chariot de supermarché.

Enfin, des vendeurs à la marchandise encore plus réduite, de culture et d'origine napolitaine, vendent, disposés sur des étals (en it. « bancarelle ») constitués souvent d'un simple carton, des cigarettes de contrebande, marché traditionnellement occupé par le réseau camorriste de quartier mais aujourd'hui plus discret qu'autrefois.



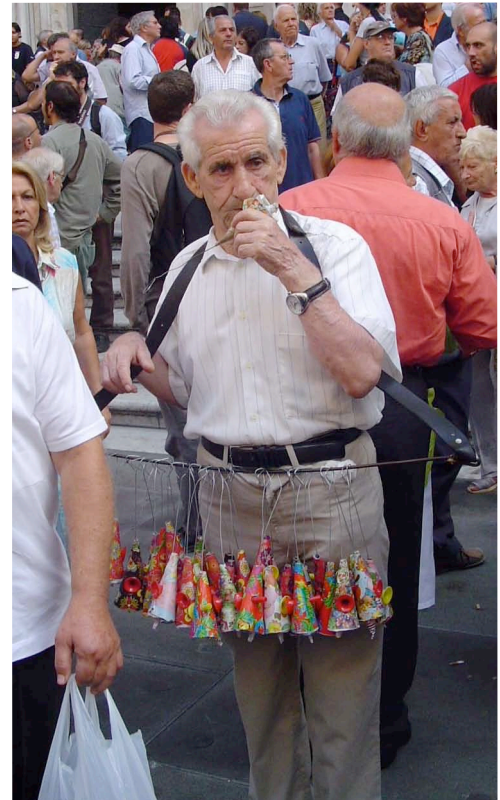
Fig. 4.26. « Ombrelaio » sri lankais sur la Piazza del Gesù.



Fig. 4.27. Panier de « fiscchi pulcinella » vendus dans une boutique

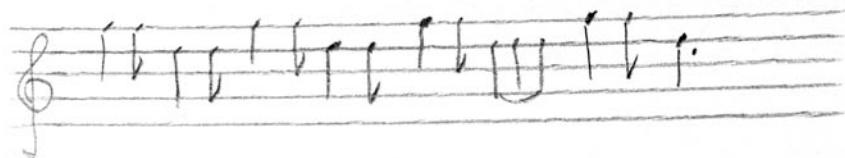
D'autres encore vendent à la criée, en se déplaçant dans les rues, de menus accessoires dont le briquet et le parapluie sont les plus emblématiques, ou encore des billets de loterie. Les vendeurs de parapluies sont presque tous d'origine sri lankaise. Leur compétence réside dans le fait d'être toujours là au bon endroit et au bon moment. Dès la première goutte de pluie, on peut les voir vendre des parapluies bon marché (fig. 4.26). Les marchands de parapluies sri lankais lancent des harangues, mais en général plus courtes et moins puissantes que les vendeurs napolitains (seq. 4.2).

Certains de ces petits vendeurs s'adonnent à un type de marchandise encore plus restreint, dans les contextes festifs publics, comme les vendeurs de « *fischi pulcinella* » (**fig. 4.27**), petites figurines de terre cuite polychrome représentant Pulcinella, figure emblématique du théâtre de marionnette napolitain (la « *guaratella* ») et masque de carnaval représentant, dans la tradition, la ville de Naples. Coulissant dans un cône de papier, surmontée d'une pièce de tissu constituant une sorte de jupe et équipées d'un petit sifflet permettant de produire quelques notes, elle est utilisée de façon ludique comme petite marionnette sonore par les enfants. Le « *fischio pulcinella* », ou « *polichinelle siffleur* » est un objet ludique qui fut un temps très populaire.



**Fig.4.28.** Vendeur de « *fischio pulcinella* » devant le Duomo lors de la fête de San Gennaro

Il a su conserver cette dimension populaire puisqu'il est toujours vendu pour une somme modique, en dehors de la boutique, sur les champs de foire, les parcs publics et les places les jours de fête, par des vendeurs ambulants. Ce vendeur les dispose sur un portique sanglé au cou ou les transporte dans une boîte (**fig. 4.28**). Leur dispositif de sollicitation reste minimal mais efficace: il s'agit de déambuler parmi la foule en sifflant un air simple et connu de tous les Napolitains comme la mélodie du siffleur de *pulcinella*, qui se dessine sur deux degrés disposés sur une rythmique enfantine récurrente ( **seq. 4.3** ):



La sonorité très aiguë de ce sifflet est sensée évoquer la voix même du personnage Pulcinella, figure à la sexualité ambivalente et liée à l'image de la poule (comme l'évoque le nez crochu), dont la voix, dans le théâtre de marionnettes, est toujours nasale et aiguë<sup>197</sup>. Objet bruiteur, il prend doublement part au dispositif de sollicitation mis en place par le vendeur : lorsque que le vendeur souffle dans le sifflet, c'est à la fois un appel à l'attention et une information quant à la fonction de l'objet.

D'autres marchands à l'étal n'interviennent qu'à la période du nouvel an afin de vendre explosifs et feux d'artifice dont la consommation et la pratique à Naples sont extrêmement populaires. Un artisanat proprement napolitain produit traditionnellement des pétards dont la mode aujourd'hui pousse les fabricants à confectionner illégalement de véritables petites bombes dont le circuit de distribution demeure clandestin.

Viennent ensuite les vendeurs de marchandise alimentaire prête à consommer. Une figure napolitaine se raréfiant aujourd'hui est le vendeur de « panini » napolitains, déambulant dans les rues avec un chariot ou une poussette usagée en vendant à la criée. Plus répandus, les vendeurs de « granità limone » (it. « granité au citron ») restent fixes avec leur chariot orné qui leur sert en même temps d'outil de travail. Là aussi il arrive que certains poussent des appels. Il en existe d'autres encore, comme les vendeuses (ce sont souvent des femmes) d'alimentation frite (en it. « la friggitrice ») et le vendeur de marrons chauds nommé en italien « castagnaro ». (voir : **fig. 4.29 et 4.30** , **vidéo 4.1 et seq. 4.4** ).

---

<sup>197</sup> Les marionnettistes utilisent un petit dispositif de masque vocal consistant en une anche libre placée entre la langue et le palais et destinée à transformer la voix de l'acteur.



Fig. 4.29 « Friggitrice » de la rue San Gregorio Armeno



Fig. 4.30 « Castagnaro » de la rue San Baggio dei librai

D'autres petits métiers s'occupent exclusivement de transport de marchandises. Les cafés emploient des jeunes gens assurant les livraisons des consommations. C'est à l'aide d'un plateau qu'ils transportent rapidement et habilement les cafés, verres d'eau, etc.. D'autres livreurs travaillent auprès des « pizzerie » et livrent à pieds les « pizze » à domicile. Les boutiques d'alimentation ont souvent elles aussi à transporter les marchandises, soit en livraison soit en approvisionnement, et utilisent des charrettes à bras, des chariots de supermarché ou des diables.

D'autres activités se font encore plus rares, ou plus discrètes, comme les ferrailleurs ou les chiffonniers. Aujourd'hui les ferrailleurs sont souvent des membres de la communauté tzigane napolitaine, relativement minoritaire. Ils parcourent les rues avec une poussette usagée pour démonter les pièces métalliques des objets jetés au rebus. La récupération a été pour beaucoup de familles pauvres de Naples un moyen limité de gagner un peu d'argent.



**Fig. 4.31** Vendeur de jouets lumineux devant le Duomo le soir de la fête de San Gennaro

La vente de rue ne s'arrête pas la nuit. Les vendeurs de jouets lumineux trouvent là un moyen d'appuyer leur dispositif de sollicitation sur le plan visuel. Les sollicitations consistent principalement dans l'efficacité visuelle des lumières colorées dans l'obscurité, même si la harangue reste un instrument efficace lors de foires exceptionnelles. Napolitain de naissance, Raimondo est vendeur de rue spécialisé dans les jouets lumineux (**fig. 4.31**). Lors d'un entretien réalisé avec lui sur son lieu d'activité, il a décrit son parcours et les ressorts de son métier. Comme ses confrères, il se poste en des espaces de grande

fréquentation nocturne quotidienne et tache d'être présent dans la plupart des festivités qui se prolongent tard dans la soirée, comme par exemple le 19 septembre, devant le Duomo (Via Duomo), le jour du miracle de San Gennaro, saint patron de Naples<sup>198</sup>. Il exerce d'ordinaire à Mergelina, devant l'ambassade américaine, lieu de promenade nocturne des napolitains, situé le long de la rive entre le Château de l'œuf et Posillipo. Son dispositif de sollicitation repose sur la profusion des gadgets en fonctionnement disposés sur son étal afin d'attirer au maximum l'attention des passants. Il pousse parfois des harangues lors des plus grands passages. Comme il le dit lui-même, sa clientèle est celle des enfants. Sa technique de sollicitation consiste à manipuler les objets lumineux, s'en revêtir, jouer avec en s'adressant aux familles. Il laisse les enfants

<sup>198</sup> Le 19 septembre se déroule une importante fête religieuse à l'occasion du miracle de San Gennaro, lors duquel le sang du saint contenu dans des ampoules se liquéfie. Très cher au cœur des Napolitains, l'événement mobilise plusieurs milliers de personnes venues de toute l'Italie.

s'approcher et manipuler les jouets mais sans forcer la vente. Il ne sera pas question de proposer une offre, de parler du prix ou d'inciter à l'achat, mais d'expliquer le fonctionnement des jouets et de faire en sorte que « ça morde », quitte à laisser les personnes s'éloigner. Dès ce premier contact, Raimondo affirme savoir si les personnes feront ou non demi-tour pour acheter. Comme il l'explique lui-même, la plupart du temps les enfants s'occuperont à sa place de forcer la vente auprès des parents qui finissent par céder. À la question de savoir si ce sont plus les touristes qui lui achètent sa marchandise, Raimondo affirme que ce sont au contraire les familles napolitaines qui sont ses meilleurs clients, en raison du fait, dit-il, que les parents « ne résistent pas aux caprices des enfants-rois » et qu'ils leur cèdent très vite.

## b - La harangue des « venditori »



Fig. 4.32. Marchand de poisson en posture de cri dans la rue Pignasecca

### La voix dans un environnement bruyant

Intéressons-nous à présent aux « venditori » exerçant sur les places marchandes. Les poissonniers sont appelés en italien « pescevendoli ». Le vendeur que l'on peut voir sur la photographie ci-dessus (**fig. 4.32**) en train de crier une harangue (premier à gauche) travaille pour une poissonnerie connue pour la qualité de ses poissons et la fréquence des harangues qui y sont criées. Elle est située dans la rue Pignasecca, dans le quartier populaire de Montesanto. La Pignasecca est une célèbre et longue rue marchande populaire très fréquentée dans laquelle se mêlent boutiques ouvertes envahissant la chaussée, « bancarelle »<sup>199</sup> des vendeurs de primeurs ou d'objets ménagers et vendeurs « à la sauvette ». Il en résulte un contexte sonore proche

---

<sup>199</sup> It. « étals »



de celui d'un marché: brouhaha de la foule auquel s'ajoute le passage incessant des « motorini<sup>200</sup> » et des voitures se frayant un chemin par de brefs coups de klaxon.

Le dispositif de sollicitation de ce poissonnier présente des attributs classiques: harangues fréquentes, étalage éclatant de la marchandise insistant sur la profusion quantitative et un ensemble gestuel tendant à surenchérir le caractère énergique et attractif. Offerts à la vue des passants, poissons et crustacés sont disposés sur la glace ou dans des bacs bleus, aspergés ou baignés dans une eau claire, devant un local de stockage fermé par des volets en dehors des heures de vente et empiétant franchement sur la chaussée. Le tout donne une sensation de profusion et de fraîcheur d'une marchandise pêchée le jour même, et permet la visibilité globale d'une diversité produisant un effet chatoyant. Le vendeur pousse ses harangues en évoluant dans l'espace de vente et en s'affairant à diverses tâches (vente, entretien ou rangement). Ce marchand lance quotidiennement aux passants ses « richiami<sup>201</sup> » à partir d'un même étal. Si les autres vendeurs ne crient pas aussi souvent que lui et s'occupent exclusivement de la vente, il s'occupe, quant à lui, autant de la vente que de la criée. Sa compétence en ce domaine fait de lui le crieur de la poissonnerie. Cette compétence réside principalement dans sa capacité à user d'une voix suffisamment puissante pour attirer l'attention des passants en dépit d'un environnement bruyant.

De façon générale, en entrant dans le dispositif de sollicitation des marchands à l'étal, la voix doit être abordée en termes de ce qui n'est plus une mise à vue comme peut l'être l'étal, mais une mise à l'écoute du marchand. De cette manière, le marchand se met en avant dans son rapport aux passants. Comme l'observe Frédéric Maguet (1999) à propos de l'intégration du corps dans le dispositif de sollicitation, « une intensité sonore exagérée peut traduire une dramatisation volontaire ». Cette approche goffmanienne du dispositif marchand, conçu comme une mise en scène de la vente de rue, place les marchands en situation de performance et les passants en position de public. Cela amène à observer que certaines émissions sonores se détachent plus ou moins intentionnellement de l'ensemble dans un but de contraste, de surenchère

---

<sup>200</sup> Le terme *motorini* désigne habituellement tout ce qui est muni d'un moteur et qui se déplace sur deux roues : outre les scooters et les motos, les triporteurs et les fourgonnettes 2T servant au petit transport des marchandises sont appelés « forgoncino ».

<sup>201</sup> Le terme général pour désigner les harangues des marchands est en italien « richiami » et en napolitain « voci ». Le terme « richiamo » se traduit par « appel », il désigne aussi bien le cri du marchand que celui lancé par exemple par un individu pour appeler de sa fenêtre un proche dans la rue.

énergétique et de mise en scène des gestes : on manipule un sac énergiquement, on secoue le contenu d'une pelle pleine de coquillages, on pose avec vigueur un plateau sur la balance, on le remplit avec empressement ou l'on jette brusquement un tas de cagettes sur la chaussée, etc. Dans le cas de notre « pescevendolo », une surenchère des attributs de la harangue (répétition, volume sonore, timbre de voix caractéristique, contour intonational incisif, ...) participe d'une mise en scène de la situation de vente destinée à susciter chez les clients urgence, nécessité et opportunité. Gestualité et voix sont liées par un même projet rhétorique destiné à toucher le public par le sensible et l'émotionnel, ce que la rhétorique de Cicéron nomme l' « actio », cinquième composante de la rhétorique classique traitant des instruments de conviction paralinguistiques<sup>202</sup>.

La **seq. 4.5** et la **vidéo 4.2** propose un court parcours dans le marché au poisson de la Porta Nolana réalisé au mois d'avril 2006 vers 11h. Le marché est relativement calme à cette heure-ci de la journée, les harangues se faisant plus pressantes à l'approche de midi, et ce jusqu'à la fin du marché (entre 13h et 14h). Dans la seconde partie de la séquence, on peut voir et entendre un vendeur de poisson qui, tout en s'affairant à diverses tâches (manipuler les bacs, changer l'eau des coquillages, nettoyer les seaux, arroser les poissons) ne cesse de lancer des « richiami ». Lorsqu'il a été demandé à des locuteurs napolitains d'aider à transcrire ces appels, ceux-ci ont montré l'incapacité d'identifier les mots prononcés<sup>203</sup>. Cela s'est reproduit pour la plupart des harangues dont l'articulation ne permettait pas une identification claire des éléments phonétiques. Cette incompréhension lexicale du cri de marchand est loin d'être dénuée d'intérêt car elle doit sans aucun doute valoir pour toute personne présente sur le marché. C'est sur ce point que le cri de marchand révèle le rôle qu'il tient dans l'environnement sonore du marché. Il n'est pas tant là pour informer les passants de la présence de telle ou telle espèce de poisson que pour attirer purement et simplement l'attention sur l'étal. Le contenu linguistique, verbal et lexical, souvent rudimentaire, apparaît principalement comme un prétexte à l'accroche perceptive du passant venu au marché dans l'optique vacante de se laissant laisser aller aux sollicitations de l'environnement. En criant, le marchand espère détourner le passant d'une écoute

---

<sup>202</sup> Inventio, dispositio, memoria, elocutio et actio sont les cinq compétences dont l'orateur, selon Cicéron, doit disposer pour réussir son discours et son projet de persuasion (Cicéron, 1964) .

<sup>203</sup> Pour différentes raisons logistiques, il n'a hélas pas été possible de demander au vendeur lui-même de transcrire ses propres appels.

flottante<sup>204</sup> pour attirer son attention vers lui. La fonction sonore que revêt le cri de marchand au sein du dispositif de sollicitation est de provoquer des prises incisives sur des individus dont le projet est justement de se laisser happer par des événements et des objets sensoriels, visuels, sonores, odoriférants, tactiles et gustatifs cherchant à s'imposer en relief dans la masse générique du marché. Le nom du poisson, sa qualité et son prix n'attendent pas d'être entendus pour être repérés par l'œil et l'intuition aiguisés du client habitué du marché, qui n'a guère besoin d'être informé oralement pour s'en faire une idée. Le cri de marchand prend son importance dans la fonction rhétorique qu'il possède sur un plan sensoriel : détourner l'écoute, le regard et l'attention dans un but de conviction, de susciter une sensation d'urgence chez le passant afin de provoquer l'interaction et de motiver la vente.

### **Le cri de marchand**

L'observation de la qualité vocale et de la dimension prosodique des cris des marchands nous renseigne sur leur rapport à l'espace social et architectural. D'une façon générale, la grande majorité des « venditori » usent d'une voix tendant vers un registre vocal aigu dont le timbre est enrichi par une particulière nasalité. La voix produite se situe dans un registre vibratoire plus haut que celui utilisé dans le parlé ordinaire. Le registre vocal est en effet particulièrement haut pour un locuteur masculin<sup>205</sup>. Cette prédilection pour le registre haut est d'ailleurs parfois renforcée par l'usage répété de sifflements, au contour intonatif bien dessiné et servant également d'appel et de sollicitation. Associée à une forte énergie de l'émission vocale - l'intensité sonore du cri - l'utilisation d'un timbre nasal rentre dans la compétence vocale des crieurs, dont l'objet est avant tout de se faire entendre. Une des conditions pour cela est de parvenir, sinon à dépasser, au moins à traverser les sonorités environnementales, qui sont conséquentes sur un marché. La richesse de l'environnement sonore de la place marchande constitue à la fois une contrainte et une motivation pour le cri. Dans notre exemple du marché de la Porta Nolana, le vendeur de poisson doit outrepasser

---

<sup>204</sup> Voir **chap. 3, 3.e**, « **De la prise de son à la rencontre** ».

<sup>205</sup> Notons qu'à Naples, les marchands se trouvent être en majorité des hommes, davantage les crieurs.

une rumeur ambiante constituée de sonorités résultantes issues des passants, des conversations, des affairments et des harangues des autres vendeurs, de la circulation automobile, etc. Tout cela constitue ce que l'on appelle en acoustique environnementale, un environnement bruyant, c'est-à-dire un ensemble complexe de sonorités issues d'activités diverses qui, en l'occurrence, représente une contrainte acoustique à laquelle le marchand doit faire face pour se faire entendre. Dans cette confrontation, un vendeur doit développer de réelles compétences vocales, communes à tous les crieurs affirmés. C'est une des conditions de réussite. Les vendeurs qui présentent cet attribut sont considérés comme particulièrement compétents. Ils jouissent d'un certain statut, sont respectés par les autres vendeurs et appréciés des clients.

Le contour intonational des appels apporte, sur le plan formel, une possibilité d'accroche perceptive supplémentaire. Structurés en groupes intonationnels répétés, les appels se détachent du milieu sonore ambiant. Les figures ci-dessous<sup>206</sup> (**fig. 4.33** et **4.34**) représentent deux appels émis par Pino, jeune habitant de Puozzoli ayant jusqu'à quelques années auparavant vendu à la criée les poissons pêchés par son père sur le port de Puozzoli (**seq. 4.6**). Ces appels font partie d'une série d'appels enregistrés hors contexte, mais en pleine rue de manière à ce que la voix puisse s'étendre sur un registre et avec une intensité similaire à une criée en contexte (**seq. 4.7**).

---

<sup>206</sup> Les représentations des contours intonationnels ont été réalisées à l'aide du logiciel Praat version 5.1.08.

Pino - harangue "secc'" 1

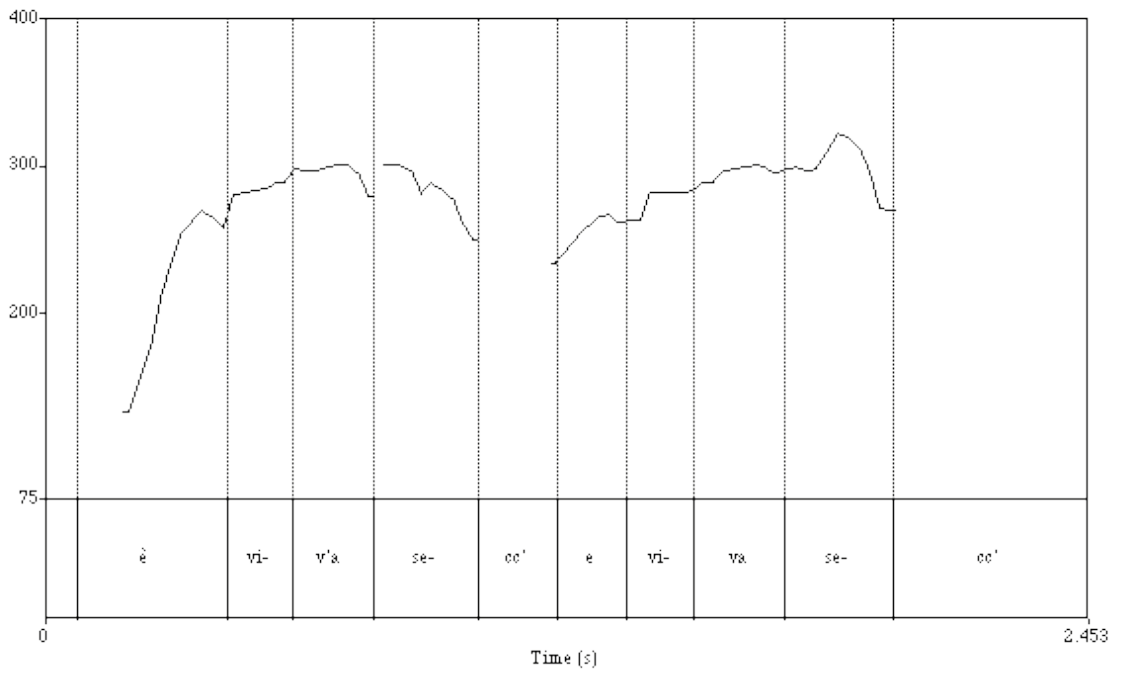


Fig. 4.33. Contour intonational de la première séquence de la harangue de Pino

Pino - harangue "secc'" 2

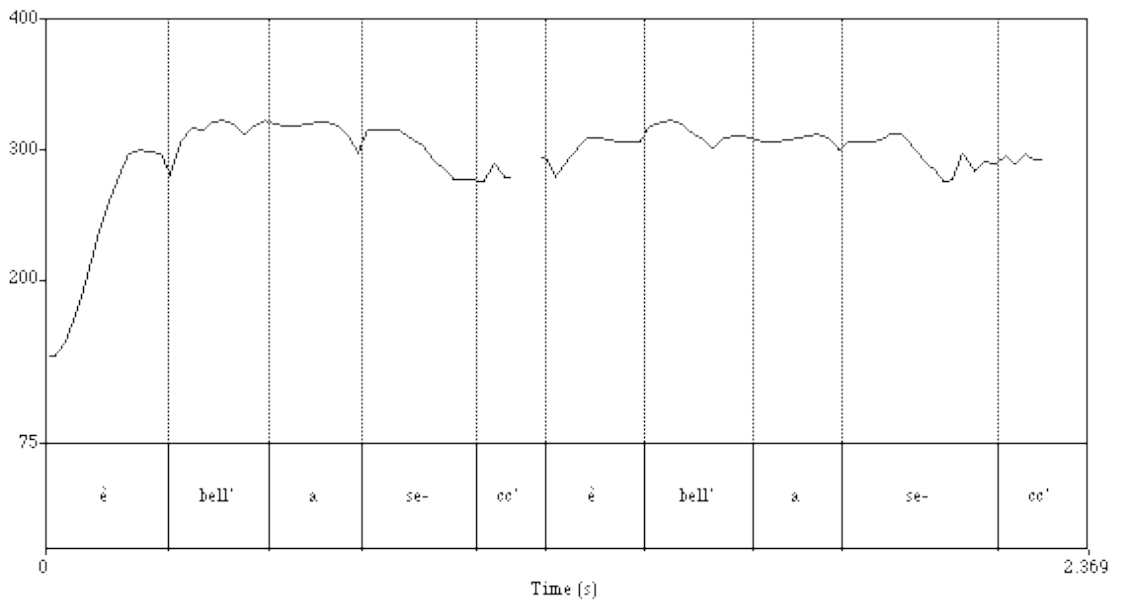


Fig. 4.34. Contour intonational de la deuxième séquence de la harangue de Pino

Ces appels, criés en dialecte de Puozzoli, sont traduisibles respectivement par :

« Elle est vivante la sèche ! Elle est vivante la sèche !

Elle est belle la sèche ! Elle est belle la sèche ! »

La voix se situe dans un registre haut (aux alentours de 250 Hz). Le même énoncé émis dans le registre du parlé ordinaire serait situé entre une quinte et une octave plus bas (entre 150 et 200 Hz). Nous pouvons en modéliser le contour intonational comme suit :

) / / \	) / / \
è viv'a secc'	è viv'a secc'
) / / \	) / / \
è bell'a secc'	è bell'a secc'

Inspirés de l'écriture neumatique<sup>207</sup>, ces signes sont une représentation synthétique du mouvement et de la hauteur des sons : ) désigne un mélisme (groupe de plusieurs sons sur un phonème) et / désigne un son haut, tandis que \_ (ici non représenté) désigne un son bas. Cette graphie permet de rendre compte des relations globales entre les hauteurs de chaque phonème. On peut remarquer que chaque groupe syntaxique de deux phrases répétées observe le même cheminement mélodique ainsi que la même structure métrique de quatre pieds :

---

<sup>207</sup> L'écriture neumatique représente la plus ancienne notation musicale occidentale connue. Synthétique, elle ne précise par les hauteurs mais indique comme un aide-mémoire le tracé mélodique et le nombre de degrés situés sur chaque syllabe des mots chantés. Un neume doit être interprété relativement au neume qui le précède, indiquant le cheminement mélodique : monter, descendre, glisser, accélérer etc. (pour une sémiologie plus complète, voir Cardine, 1970)

U U U —	U U U —
è viv'a secc'	è viv'a secc'
U U U —	U U U —
è bell'a secc'	è bell'a secc'

Les phrases sont brèves et montrent un dessin mélodique net et incisif. Constituée de ces quatre phrases, la harangue présente une unité formelle stricte autant sur le plan mélodique (trois degrés haut, un degré bas) que rythmique (trois brèves, une longue finale). Ce modèle prosodique constitué de degrés hauts se terminant sur une finale longue et basse constitue un motif récurrent dans la grande majorité des énoncés criés à vocation d'appel. S'il est caractéristique des énoncés criés, il doit être compris comme une amplification des traits prosodiques d'un énoncé assertif (à vocation affirmative) lors d'un parler ordinaire. En effet, le cri homogénéise le contour mélodique en groupant les degrés hauts sur lesquels est située l'insistance de l'argumentaire, et conserve la valeur sémantique assertive du degré bas final en l'allongeant, marquant ainsi l'effort vocal. En règle générale, le cri exacerbe les traits prosodiques du parler ordinaire et lui apporte une dimension mélodique pouvant aller jusqu'au chant, ce dont témoignent certains appels de marchands ambulants, comme nous le verrons plus loin.

Cette étroite association mélodico - rythmique produit une récurrence formelle forte et efficace dans la perception que peuvent en avoir les passants dans un environnement bruyant comme celui du marché ou du port à l'heure de la criée. Par cette récurrence formelle, le cri de marchand revêt au moins trois fonctions.

-Perceptive, elle permet de repérer et de situer le marchand.

-Signalétique, elle amène à identifier le marchand parmi les autres.

-Informationnelle, elle porte, lorsque l'intelligibilité phonétique le permet, un contenu verbal informant de la nature, la provenance, la qualité et/ou le prix de la marchandise.

La répétition à l'identique amène souvent à aborder les cris de marchand comme des « jingles », des signatures annonçant la présence du marchand et de la marchandise.

Cette répétition est aussi liée à la nature du contexte de la place marchande : fixes, les marchands doivent intercepter l'attention des passants qui, toujours en mouvement,

peuvent de pas noter la présence du marchand. La répétition fréquente d'un même cri assure de toucher un maximum d'oreilles. Ceci est un trait propre à l'annonce publique qui, au même titre qu'un slogan de manifestation, met en confrontation un locuteur identifié et identifiable par son énoncé, et un destinataire pluriel, en quelque sorte des oreilles publiques, à l'identité ouverte à une large diversité. D'une source précise et individuelle, le cri s'adresse à une entité constituant un auditorat vaste et global. Que l'un ou l'autre des deux groupes soit fixe ou mobile, la répétition permet de toucher le plus grand nombre possible parmi les oreilles publiques.

Ces observations constituent un point important de réflexion: en plus de la forme intonationnelle de la harangue (un dessin mélodique bref et incisif), les traits vocaux - voix nasale, registre aigu - en font d'abord un code de communication: ce que l'on appellera l' « affiche sonore » du marchand<sup>208</sup>. L'ambition du « richiamo » du marchand d'étal est en premier lieu d'influer sur la trajectoire du passant pour l'attirer vers l'étal, et c'est seulement ensuite qu'une autre stratégie, plus conversationnelle, se mettra en œuvre pour le faire passer de son statut de passant à celui de client. L'affiche sonore du marchand permet de signaler la présence du marchand en l'identifiant. Traits prosodiques, timbre vocal et fréquence des harangues contribuent à imposer la présence du marchand parmi la foule et à en informer les clients habitués. Par là, le cri fabrique un territoire que le marchand « colonise » par ses compétences vocales: plus sa voix portera loin, plus le marchand pourra dépasser le territoire physique propre qui lui a été alloué officiellement, dessiné par l'étendue de son étalage. Ce territoire ainsi investi par appropriation grâce à la présence active de sa voix est ce que l'on appellera sa "phonosphère"<sup>209</sup> : son périmètre d'influence.

---

<sup>208</sup> Notion issue d'une recherche précédente ayant porté sur l'étude du cri de marchand et ses stratégies rhétoriques (Féraud, 2003).

<sup>209</sup> Ce néologisme est formé à partir du terme spécifique de « kinésphère », tel que proposé par Laban, et fait partie du champ lexical de la Labanotation. Techniquement, il désigne le périmètre investi par les mouvements du danseur (Challet-Haas, 2001).



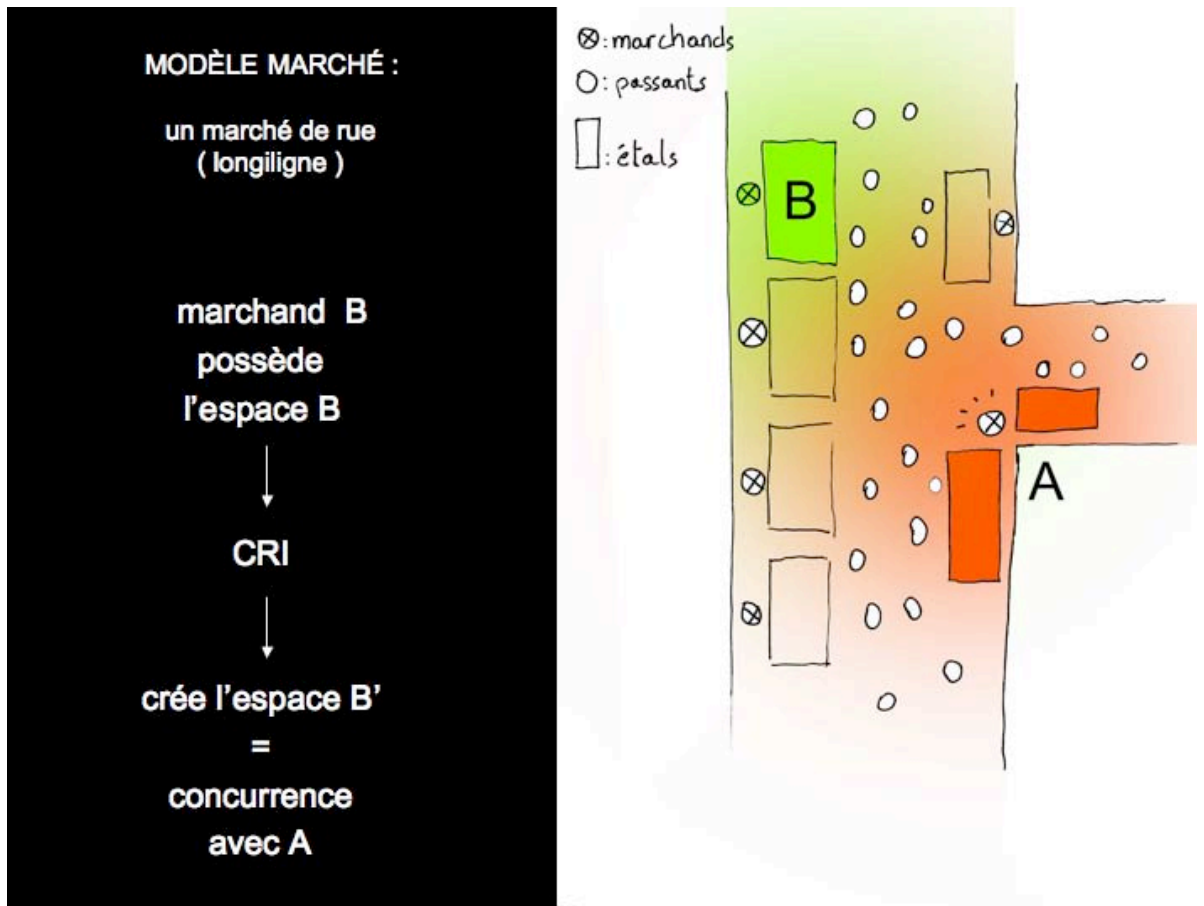


Fig. 4. 33. Modèle de phonosphère en situation de marché

La représentation du modèle de communication du marchand sur la place marchande (**fig. 4.33**) permet de rendre compte de ce processus de territorialisation de l'espace commun par la voix. Ce modèle est proche de la situation du vendeur de poisson de la rue Pignasecca. Le marchand A (le poissonnier) possède l'espace A (l'étal) situé à un angle de rue, positionnement idéal parce que jouissant d'un passage supérieur aux étals situés dans la partie linéaire de la rue. Lorsqu'il crie, le marchand génère un espace plus vaste que celui dessiné par son étal. Il transporte sa présence dans la rue aussi loin que porte sa voix. Il crée sa phonosphère, son périmètre d'influence dans lequel les passants sont potentiellement enclins à s'approcher de l'étal pour opérer une vente. Si un marchand B, lui aussi poissonnier, lance un appel dans la même période, il crée lui aussi son espace d'influence en s'appropriant la surface de rue correspondant à la portée de sa voix. Il y a alors concurrence affirmée entre les deux marchands. Parfois sous un mode ludique (jeux de réponse ou tournures humoristiques)

et d'autres fois sous un jour plus sérieux affirmant une réelle confrontation, la concurrence se joue sur ce qui constitue les attributs d'efficacité et de réussite de la harangue. L'argumentaire ne pouvant guère varier si ce n'est par des tournures humoristiques ou des interpellations individualisées, la confrontation se réalise en termes de compétence vocale, de répétition et de présence dans l'environnement.

Voix parmi les voix, le cri de marchand doit s'imposer en mode majeur (Piette, 1992) dans la réalité du marché pour devenir objet de perception pour le passant. Dans la concurrence, la harangue doit parvenir à surpasser les autres dans son degré de présence. Ces deux marchands exercent en co-présence. Ils occupent l'espace simultanément par le seul exercice de leur voix. Le partage de l'espace se mesure alors en termes de compétence vocale.

Perçante et formellement identifiable, riche de son volume sonore et du timbre de la voix qui la porte, la harangue passe au travers de la confusion du brouhaha et devient, dans sa forme perceptive, le signe identifiant, l'affiche sonore, du vendeur : des phrases brèves au dessin mélodique incisif et personnalisé (caractéristique des marchands d'étal), une sonorité aiguë et perçante comme nous le rappellent parfois les sifflements qui peuvent survenir<sup>210</sup>. Vocaliser revient véritablement à un acte de territorialisation, au sens où la présence du marchand s'impose d'elle-même dans un espace partagé.

Au-delà de la stratégie de « marketing » du marchand, ce qu'il faut souligner avant tout est le fait même qu'il soit fait usage d'une voix puissante et perçante dans un contexte bruyant d'agitation collective et dans un espace public – ici celui de la rue marchande. Cette situation présente un caractère paradoxal résidant dans le fait que l'environnement sonore du marché est à la fois une contrainte et un moteur de la dynamique du cri. En règle générale, le crieur doit se montrer d'autant plus efficace que son cri participe de l'identité du paysage sonore du marché dont il fait partie<sup>211</sup>. De nombreux usagers montrent une préférence pour le marché pour son caractère animé et bruyant. Si l'environnement sonore du marché est bruyant, c'est en grande partie parce

---

<sup>210</sup> dont la fonction est du même ordre, mais seulement en tant qu'appel: ils constitueraient une affiche sonore dans le cas où le poissonnier serait seul à siffler ou si son sifflement était particulièrement formalisé.

<sup>211</sup> la notion problématique de « paysage sonore » est ici comprise comme une représentation subjective, pouvant être collectivement partagée, d'un environnement sonore conçu comme objet de perception (voir pour cela Dauby, 2004).

que plusieurs marchands crient dans un même espace-temps. Or, cette contrainte incite les marchands à user d'une voix toujours plus efficace. Autrement dit, l'efficacité du cri de marchand reposant en grande partie sur une présence appuyée par le volume sonore de sa voix, le défi du marchand revient à surpasser un environnement sonore bruyant que lui-même contribue à créer.

L'observation de l'univers du marché montre que la concurrence vocale n'est pas la seule motivation du cri. À titre de comparaison, considérons un petit marché bi-hébdomadaire de Versailles, dans lequel seul un étal est occupé par une marchande de primeurs criant régulièrement. Il apparaît que c'est lors des heures d'affluence, lorsque l'étal est encerclé de clients, que la marchande crie de façon particulièrement intense. Le contenu verbal, clairement distinct, double les sollicitations à voix ordinaire dont le propos est d'inciter à l'achat de marchandises supplémentaires argumentant le plus souvent sur la bassesse des prix. On comprend alors que le cri est principalement motivé par l'adresse de type conversationnelle tendant à prendre le passant à partie pour l'inciter à poser son dévolu sur la marchandise de l'étal. Le cri s'adresse à lui tout en s'adressant à tout autre passant. Si la voix haute est lancée dans la foule, elle est perçue individuellement par les passants. Dès que l'accroche se fait approche, le processus de transformation de passant à client est mis en œuvre, et l'on peut considérer que la harangue est réussie.

## L'appel des « ambulanti »



Fig. 4.36. Deux marchands ambulants au travail dans les Quartiers Espagnols. Les deux images de gauche les montrent en situation de criée.

Une autre catégorie de « venditori », emblématique des rues de Naples et très active dans l'ensemble du sud de l'Italie, est celle des vendeurs ambulants, les « venditori ambulanti », communément nommés « ambulanti ». Les marchands ambulants se distinguent des « venditori » des espaces marchands par la mobilité de leur dispositif. Ils exécutent un circuit quotidien au travers des « vicoli » (it. « ruelles ») de Naples en déambulant à l'aide de leur triporteur, transportant littéralement la boutique sous les fenêtres des appartements desquelles les femmes, connaissant parfaitement l'heure de passage et averties par leur signalement sonore, font descendre à l'aide d'une corde le panier par lequel se fait la transaction.

Les « ambulanti » exercent exclusivement dans les quartiers populaires. On peut les trouver dans les quartiers bourgeois, mais ils restent très minoritaires, la petite épicerie de quartier y étant préférée. Dans les quartiers populaires, marchands ambulants et petites boutiques familiales cohabitent, chacun voyant sa clientèle affluer à des heures propres : les marchands ambulants exercent le matin, tandis que les boutiques restent disponibles jusqu'en fin d'après-midi. Si la matinée est le temps des marchands ambulants, c'est parce que les commissions, effectuées au jour le jour, se font le matin pour le repas de midi et le souper. Les « ambulanti » ont une clientèle féminine et fidélisée. On se tutoie entre marchand et clientes, celles-ci les appellent souvent par leur prénom ou un surnom.

Chaque marchand ambulant suit un parcours propre. Les Quartiers Espagnols, comme tous les quartiers populaires, voient leurs rues partagées selon ces parcours. Moins d'une demie dizaine d' « ambulanti » se partagent le quartier et réussissent à couvrir presque toutes les rues. Peu d'entre eux étendent leur parcours à un quartier conjoint à leur quartier d'exercice. Selon celui que ses clientes appellent Tonino, « fruttivendolo », la journée d'un « ambulante » commence très tôt le matin :

« ... à 3h je me lève, à 4h je pars de mon village [la plupart des marchands ambulants n'habitent pas Naples], à 5h je suis au marché [halles] pour le ravitaillement, et j'arrive en ville vers 8h... je travaille jusqu'à 13h puis je rentre à la maison... ».



**Fig. 4.37. Vendeur ambulant de d'épis de maïs cuit. À l'arrière, deux enfants l'assistent pendant la vente (juin 2005).**

Certains marchands ambulants n'effectuent pas de parcours, mais s'installent chaque jour en un emplacement de prédilection jusqu'en début d'après-midi. Ce sont souvent des marchands de poissons vendant une marchandise fraîche pêchée la nuit même qu'ils se sont procurée à la criée de Puozzuoli, principal port fournissant la zone napolitaine en produits de la mer. Ainsi, dans la rue De Deo, principale rue commerçante des Quartiers Espagnols, trouve-t-on deux poissonniers de rue installés quotidiennement à quelques intersections l'un de l'autre. L'un d'eux, le plus âgé et le plus ancien sur l'emplacement, exerce une bonne partie de la nuit pendant la période de Noël ( **fig. 4.38** ).



**Fig. 4.38. L'étal du « pescevendolo » de la via De Deo pendant la période de Noël, agrandi pour l'occasion. Pendant les fêtes de Noël, le poisson est traditionnellement consommé.**

À la manière des marchands ambulants approvisionnant les villages isolés, les « ambulanti » napolitains pénètrent loin dans les quartiers en empruntant des ruelles souvent très étroites et parfois pentues pour proposer leur marchandise. Même si dans une ville comme Naples la multitude des petits commerçants pallie le faible nombre de supermarchés, il n'y a parfois pas de commerces dans certaines zones reculées. Comme dans les grandes cités-dortoirs de la périphérie, les vendeurs ambulants constituent souvent le seul moyen d'assurer le ravitaillement quotidien de nombreux foyers napolitains.

L'« ambulante » dont nous allons parler à présent est un « pescevendolo », que ses clientes appellent Enzo, âgé d'environ soixante ans. Ce jour-là, Enzo est de passage vers 11h30. Il arrête son triporteur et déballe à l'arrière du véhicule l'étalage des poissons frais sous les fenêtres de ses clientes habituelles. Les rues des Quartiers Espagnols sont relativement calmes si on les compare à une rue marchande comme la *Pignasecca*. Comme dans la plupart des petites rues intérieures des quartiers, la

fréquentation est avant tout celle des riverains. Les voix qui s'y entendent sont celles des habitants de la rue et les rugissements des moteurs sont principalement ceux de leurs scooters.

Le dispositif de sollicitation d'Enzo conserve le schéma classique des marchands ambulants: une fois les poissons étalés à la vue de tous à l'arrière du triporteur, il lance son premier appel, qu'il répétera parmi d'autres durant la quinzaine de minutes de son arrêt. Dans ce contexte sonore relativement calme, la harangue retentit dans un espace qui lui laisse toute la place nécessaire à son développement: l'appel percute les murs des immeubles jusqu'à pénétrer les fenêtres desquelles sortiront en réponse les paniers suspendus coulissant le long du mur manipulés par les ménagères. Dans cette situation d'appel, le but n'est plus de percer une opacité sonore (comme c'est le cas au marché) mais de percer littéralement murs et fenêtres. Dans le même temps, il s'agit de laisser dévaler la voix le long du couloir de la rue pour atteindre les oreilles des ménagères les plus éloignées afin qu'elles se tiennent prêtes.

L'ambition de ce type d'appel est d'atteindre la plus grande portée possible. C'est en termes de distance que la voix cherchera la plus grande efficacité. D'un point de vue prosodique, cette efficacité se traduit par des caractéristiques particulières: il s'agit du traditionnel cri long attaché à la région Campania, dont les syllabes accentuées sont particulièrement allongées jusqu'à produire un véritable crié-chanté. Si les cris des marchands à l'étal, au marché, se caractérisent pour la plupart par des traits prosodiques brefs et incisifs, c'est l'allongement qui caractérise les cris des marchands ambulants. Ces appels sont à rapprocher des appels chantés des marchands ambulants de la région napolitaine, formellement similaire à un genre de poésie chantée que l'on appelle parfois « fronn'e limone »<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> Les harangues chantées des vendeurs ambulants de la région Campagnia ont fait l'objet de plusieurs collectages( dont S. Biagiola, 1978) et d'études (Caravaglios, 2004).



## Les « fronn'e limone »

Dans la littérature folkloriste italienne, sont appelés « gridi » (it. « cris ») les cris de marchands ordinaires, et « voci » les appels considérés plus élaborés sur le plan mélodique et poétique. Nous avons vu que dans la terminologie véhiculaire d'aujourd'hui, « voci » concerne tout fait de voix haute, et particulièrement ceux exécutés par les marchands, qui peuvent aussi être appelés « richiami » (it. « appels »). Certains témoignages collectés au cours de l'enquête rapportent que les allongements des fins de phrases, qui constituent par ailleurs une particularité du traitement mélodique de la chanson napolitaine dite « classique »<sup>213</sup>, sont indissociables du lien étroit qui existerait entre la morphologie urbaine et les habitants de Naples. Marchands, habitants et chanteurs auraient développé cet usage d'allonger particulièrement les voyelles finales du fait que les rues elles-mêmes sont longues et étroites, la longueur des rues appelant à étaler la voix pour communiquer entre habitants. Dans cette petite mythologie urbaine, la chanson napolitaine, enfantée par son peuple, aurait naturellement pris ce pli mélodique comme pour en conserver ses racines. Il est souvent fait un rapprochement entre les appels chantés des marchands ambulants de la région Campanie et les chants de tradition orale. Pour Cesare Caravaglios, auquel nous devons une étude approfondie des cris de marchands (1925, 1932, 2004) et de la chanson populaire napolitaine (1921), « du cri des vendeurs napolitains, considérés sous l'aspect musical (étant donné que sur ses modalités se basent les plus antiques types de la pure chanson populaire napolitaine), surgit la musicalité instinctive du peuple napolitain » (2004 : 50). C'est un discours que l'on retrouve aujourd'hui dans certains témoignages collectés évoquant une parenté entre les appels chantés de marchands ambulants et les « fronn'e limone »<sup>214</sup>, appelé aussi « canto a figliola » (Caravaglios, 2004, 50)<sup>215</sup>, répertoire de poésies chantées non mesurées pouvant se développer sous forme de joute improvisée et propre au contexte rural des régions vésuviennes. Le caractère non mesuré de la

---

<sup>213</sup> Le terme "*canzone classica*" désigne, dans l'usage, le répertoire de la chanson d'auteur ordinairement situé entre le 18<sup>ème</sup> siècle et le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, dont la plus célèbre est la fameuse « O sole mio ».

<sup>214</sup> Ce qui signifie littéralement « rameau de citronnier »

<sup>215</sup> Dans l'usage, le terme de « canto a figliola » concerne principalement certains chants à danser (mesurés) dont le propos est amoureux, exécutés dans la « tammuriata », dite aussi « canto sul tamburro » (it. « chant sur le tambourin »). Le premier vers commence en effet la plupart du temps par « Bell' figliòl' » (nap. « Belle jeune fille »). Les chants non mesurés « fronn'e limone » traitant d'un sujet amoureux, dans la tradition de la « serenata », peuvent également être appelés « canto a figliola ».

ligne mélodique, l'allongement des mélismes, la qualité de la voix et la forme dialoguée, seraient une trace des communications à distance entre les *carretieri*<sup>216</sup> (it. « charretiers ») arrivant jadis en file aux portes de Naples pour approvisionner la ville en produits des campagnes. Les « *fronn'e limone* » prendraient leur origine dans l'univers des marchands ambulants au travers de ces appels fonctionnels des charretiers. Le caractère chanté et le souci poétique de certains appels de marchands ambulants partageraient ainsi cette même origine.

D'autres discours leur donnent encore une origine différente : les « *fronn'e limone* » seraient issues des dialogues à distance entre les prisonniers et leur famille, depuis les fenêtres du pénitencier jusqu'à la rue, ce qui peut encore s'observer devant les murs de certaines maisons d'arrêts de Naples. C'est un discours que l'on retrouve également chez des folkloristes comme Caravaglios : « Le trait d'union entre ces cris [de marchands] et la chanson populaire est donné par le fameux et tragique « *canto a figiola* », le chant des prisonniers, des camorristes, de la « *mala vita* », chant de passion, de haine et de vengeance dans lesquels, entre les cadences caractéristiques et immuables, viennent s'intercaler des cris sauvages, des sourires ironiques, des modulations et des intonations de voix improvisées qui font glacer le sang »<sup>217</sup>. Mythes, réalité, ces rapprochements restent pertinents en ce qu'ils associent tous une forme (allongement des syllabes et apparition de mélismes) à un mode de communication (la communication orale à distance).

---

<sup>216</sup> charretiers

<sup>217</sup> Pratella (1919) cité par Caravaglios (2004 :50) (traduction de l'auteur)

Aujourd'hui, les marchands ambulants ne chantent plus guère leurs appels. Pour les jeunes marchands, cette manière de crier la marchandise est celle de leurs parents et apparaît, à leurs yeux désuète. Le terme de « fronn'e limone » s'applique souvent dans l'usage à la fois au répertoire de poésie chantée non rythmée et aux harangues chantées des marchands ambulants. Les deux sont également appelées « canto a distesa », ce qui signifie à la fois (it.) « chant étendu » et « chanté à pleine voix ». Dans les deux



Fig. 4.39. Chanteur et « tammorraro » exécutant une tammuriata lors de la fête de la Madona dell'Arco (2007)

cas, il s'agit d'énoncés dont le contour mélodique est distendu. Sur certaines syllabes accentuées se développent des groupes de sons de différentes hauteurs : des mélismes. Ces mélismes sont plus ou moins longs et dessinés, selon que la mélodie s'insère dans un système musical déterminé. Les « fronn'e limone » chantées lors des fêtes religieuses<sup>218</sup>, au cours desquelles est surtout exécuté le chant à danser « Tammuriata » (fig. 4.39), s'étalent sur une échelle musicale qui lui est la plupart du temps identique et suit un cheminement mélodique proche. L'échelle musicale est un hexacorde présentant la particularité, dans l'ensemble de la zone vésuvienne, d'avoir une quarte augmentée (les hauteurs sont données ici à titre indicatif) :



<sup>218</sup> Les fêtes des sept Madones (cf note 28)

Quant à l'origine de cette échelle musicale<sup>219</sup>, qui reste en effet rare dans les musiques de tradition orale de l'aire italienne, Cesare Caravaglios apporte une explication fonctionnaliste qui, si beaucoup la remettent en cause, mérite d'être rapportée, chacun étant libre d'y trouver un intérêt pertinent : « (...) nous ne considérons pas inutile de rappeler comment ces cris se basent sur le premier élément musical fourni par la nature, c'est-à-dire par l'échelle harmonique : de par l'usage de la 7<sup>ème</sup> mineure (7<sup>ème</sup> harmonique) plutôt que de la sensible (7<sup>ème</sup> majeure) et de la quarte altérée (qui dans la série harmonique correspond à la 11<sup>ème</sup> harmonique lequel, dans la tonalité de Do, serait un fa# descendant). Nous sommes donc devant des cris entonnés selon l'échelle naturelle, des cris que nous ne pouvons noter non plus avec exactitude par manque de signes adaptés » (2004 : 50)<sup>220</sup>.

Dans la tammuriata et dans les « fronn'e limone », chaque chanteur se place sur le registre qui lui permettra de donner le maximum de sa voix. Dans le cas d'un chant en réponse, les deux chanteurs peuvent ou non s'accorder sur un ton commun, et, dans le cas où le chanteur est accompagné d'un accordéon diatonique, il cherchera à placer la note finale du chant sur la tonalité de l'instrument. Le cheminement mélodique des « fronn'e limone », plus ou moins libre, consiste à entamer le chant sur un ton haut pour finir sur un ton situé une quinte plus bas. La phrase évolue autour de la quinte (ici SOL) puis descend en mélisme sur la fondamentale ( DO ) ( **seq. 4.8** et **vidéo 4.3** ).

---

<sup>219</sup> Ce que la musicologie médiéviste appelle un mode de FA. Selon les règles de la solmisation médiévale, ce mode découle de la détermination de FA comme fondamentale du mode :FA SOL LAI MI FA SOL, ce qui en solfège correspond à :FA SOL LA SI DO RE (cf. Hoppin, 1991).

<sup>220</sup> En tant que folkloriste, Caravaglios attribue une origine naturelle, instinctive, à l'usage de cette échelle musicale particulière, la tradition populaire étant perçue comme plus proche de la Nature. Son observation sur le manque d'outils sémiotiques quant à la notation de l'échelle harmonique naturelle s'explique d'un point de vue historique : ayant rédigé son ouvrage en 1931, Caravaglios ne pouvait connaître les évolutions de la notation des œuvres des compositeurs futurs, dont beaucoup ont cherché à dépasser les limites de la notation classique.



**Fig. 4.40. Une « paranza » en attente d'entrer dans le sanctuaire de Sant'Anastasia lors du pèlerinage de la Madona dell'Arco le lundi de Pâques (2008)**

La forme des « fronne » se retrouve dans le contexte religieux. Par exemple, pendant une longue période précédant Pâques, déambulent dans les rues de Naples, notamment celles des Quartiers Espagnols, de petites processions de fidèles (nommés (nap.) « fujenti ») appartenant à l'une des nombreuses associations de quartier (appelées (nap.) « paranze ») vouées à la Madonna dell'Arco, en l'honneur de laquelle est effectué un important pèlerinage le lundi de Pâques (dit « lunedì in albis ») au sanctuaire de Sant Anastasia<sup>221</sup> (fig. 4.40). Avant le pèlerinage, les « paranze » parcourent les rues de leur quartier pour effectuer la « questua », la quête, destinée à recueillir l'argent dont une partie sera donnée aux pères dominicains du sanctuaire de Sant'Anastasia. Lors de ces parcours, est entonné le traditionnel « voce d'a cerca », le chant de quête ( seq. 4.9 ). Les paroles varient sensiblement selon les « paranze » et les quartiers :

<sup>221</sup> La Madonna dell'Arco est une figure importante de la foi populaire de toute la région napolitaine. Le lundi de Pâques, les pèlerins arrivent à Sant Anastasia ,groupés sous les couleurs de leur association. Chaque association possède une statue de la Madone portée à dos d'hommes, et une « banda », une petite fanfare jouant les airs associés au culte (voir Giudici, 1994).

« Chi è devot’	« Qui est dévot
‘sta Maronn’e ll’Arc’ !	De la Madone de l’Arc !
soré tenitece ‘a fede	Sœurs ayez la foi
chill’è nu bello nome	Parce que son nom est beau
soré... ‘a Maronn’ ! »	Sœurs... la Madone ! »

Son tracé mélodique se développe sur le même hexacorde que les « fronne » chantées lors des fêtes. Mais l’aspect qui nous intéresse ici est d’observer, comme on peut l’entendre dans l’exemple sonore ( **seq. 4.9** ), d’une part que la majorité des syllabes accentuées sont allongées, et d’autre part que sur chacune d’entre elles se dessine un mélisme. C’est un trait caractéristique que l’on retrouve autant dans les « fronne » rentrant dans le répertoire poétique, les chants à la Madone, les appels chantés et les appels ordinaires des marchands ambulants.

D’autres « voci » sont entonnés lors du pèlerinage de la Madona dell’Arco. Chaque « paranza » entre l’une après l’autre dans l’église pour saluer la Madone, prier et la remercier des vœux exaucés. Les plus fervents dévots marchent pieds nus et certains évoluent à plat ventre jusqu’à l’autel. Fatigue, ferveur de la foi et charge émotionnelle amènent certains pèlerins à un état émotionnel tel que les invocations, une fois les pèlerins arrivés devant l’autel, se font pleurs, cris ou hurlements. Il n’est pas rare que cela évolue en un état proche de l’épilepsie. Des secouristes présents à cet effet interviennent alors pour les apaiser. La voix, dans le contexte religieux et émotionnel du culte de la Madona dell’Arco, revêt une importance centrale : elle est une marque de la foi et une mise à vue, en public, de la ferveur sur un plan sensoriel, émotionnel et corporel, ce qui fait parfois appeler les « fujenti » les « pelegriani del dolore »<sup>222</sup> (Giudici, 1994).

Marquer la foi par une surcharge émotionnelle est un fait répandu dans l’aire napolitaine comme dans l’ensemble de l’Italie du sud. Lors du miracle de San Gennaro (le 19 septembre), il n’est pas rare que certains fidèles tombent en pleur au moment de la liquéfaction du sang contenu dans les ampoules (**fig. 4.41**). La voix haute nous

---

<sup>222</sup> It. « les pèlerins de la douleur »

dévoile ici un des enjeux qu'elle referme, celui d'afficher ostensiblement un contenu affectif aux yeux et aux oreilles de tous.



**Fig. 4.41. Femme en pleurs lors du miracle de San Gennaro (Naples, septembre 2005).**

Les harangues chantées des marchands ambulants de la région Campanie reprennent des traits similaires. Elles se calquent souvent sur la même échelle musicale que les « fronne » et présentent le même procédé de mise en mélisme des syllabes accentuées allongées, comme celle représentée ci-dessous, recueillie auprès de Mario, agriculteur à la retraite :

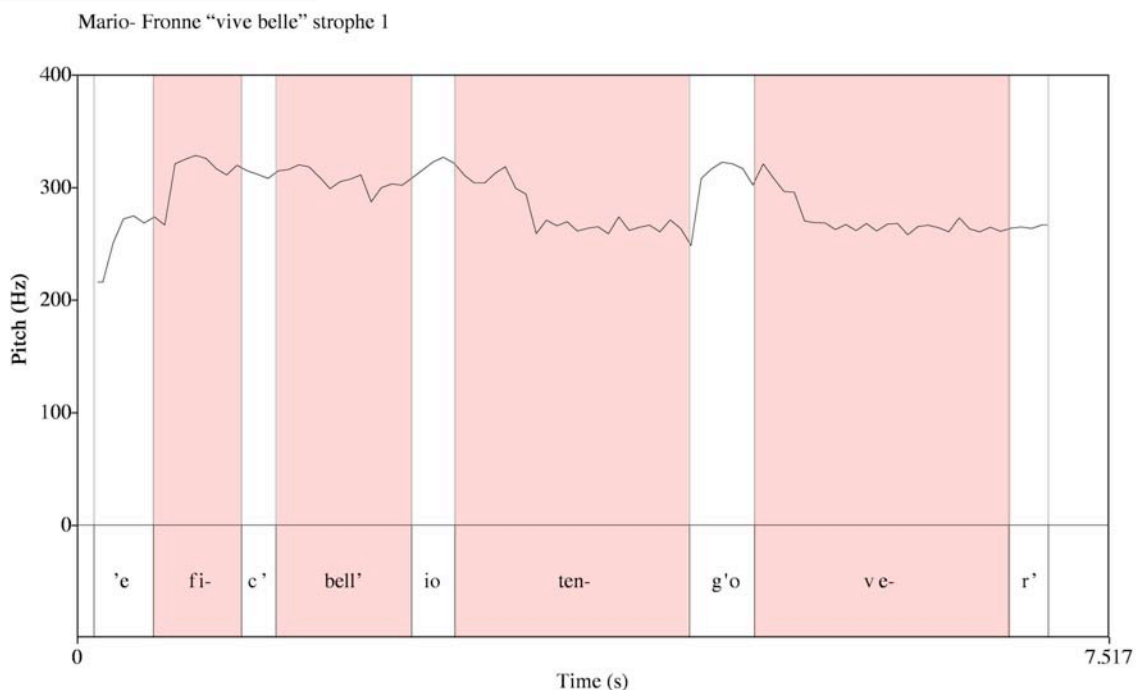
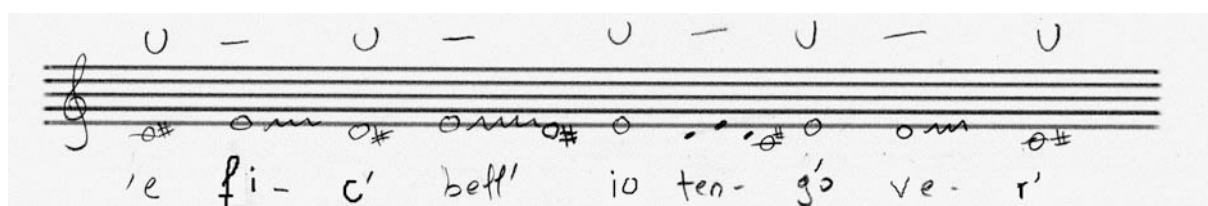


Fig. 4.42 Contour mélodique de la première strophe de la harangue du marchand Mario

La phrase est traduisible comme suit :

Elles sont vivantes et belles ! Je les ai belles !

La figure ci-dessus montre le contour mélodique de la première phrase d'un appel vantant les vertus de la mer et de ses produits ( **seq. 4.1** ). On voit bien, dans les zones signalées en rosé, l'étendue et la complexité des mélismes sur les accents toniques de la phrase, tels qu'ils seraient exécutés dans un parler ordinaire. Si l'on respecte approximativement les hauteurs réelles sur lesquelles sont placées les syllabes, nous pouvons en faire la transcription suivante:





On se rend compte que la mélodie est située dans la partie haute de l'hexacorde. En transposant l'hexacorde sur les hauteurs réelles de cet appel nous obtenons (la mélodie est située dans la partie entre crochets) :

la si [do# ré# mi] fa

Dans cet exemple, les mélismes sont systématiquement placés sur les accents toniques dans une métrique de type iambique (brève- longue):

U — U — U — U — U  
'e vi - v' bell' li ten - go be - ll'

L'ensemble des appels chantés de marchands ambulants de l'aire napolitaine présente les mêmes traits formels. Reposant sur les traits prosodiques du parlé ordinaire, ces appels les exacerbent jusqu'à leur donner une dimension mélodique. L'enjeu est principalement la séduction. Le chant embellit la phrase et valorise le marchand pour la qualité de sa voix. Les plus belles mélodies cherchent à produire le meilleur effet sur les femmes auxquelles elles s'adressent, dans la continuité de la tradition de la « serenata ». Certains appels chantés peuvent être considérés comme de petites chansons lorsqu'elles sont interprétées par des crieurs, comme Mario, dont les compétences vocales en font véritablement des chanteurs (voir les exemples sonores **seq. 4.1 ; 4.10 ; 4.11 et 4.12** ). Les « fronne » des marchands ambulants constituent un répertoire poétique. Versifié et mesuré, le texte prend souvent le ton d'une « barzeletta » (it. « plaisanterie »). S'adressant la plupart du temps aux femmes, les paroles peuvent avoir un double sens érotique, voire scabreux, révéler en transparence de petites historiettes, mettant en scène des protagonistes pouvant être, par exemple, un petit poisson tournant autour d'un coquillage ouvert...<sup>223</sup>. Dans les **seq. 4.1 ; 4.10 ; 4.11 et 4.12** , Mario chante en napolitain respectivement : les figue et les raisins, les citrons, les tomates et les fruits de mer :

#### **Figues et raisin :**

---

<sup>223</sup> cf Caravaglios (1925, 1931)

E' fic' belle io teng o' ver'  
Mo t'e coglie e mo t'e veng'  
S'è fatta rusecatella o' ver l'uv' e' saliern'

Les figues belles je les possède vraiment  
Maintenant je les cueille et maintenant je les vends  
Il s'est fait vraiment savoureux le raisin de Salerne

**Citron :**

S'e appiccicat'o' limm'e o' limon'  
A mis'caus' au portuall'

Ils se sont battus le limon et le citron  
A cause de l'orange.

**Tomates :**

Nguaghiatill'e' tagliariell'  
a' dui sord o' ruot

Pleins de sauce les tagliatelles  
à deux sous le rouleau

**Fruits de mer :**

Chist pazziav'n' attuorn'e scogl' e iamm'r'

Elles jouent autours des galets, les crevettes

Dans chacun de ces appels, il est aisé d'y percevoir des métaphores érotiques, notamment les crevettes jouant autours des galets. Les produits à consonance féminine, souvent aqueux ou liquides comme les tomates, sont souvent associés aux produits à

consonance masculine plus durs et plus fins, comme les crevettes, les tagliatelles, ou les poissons... , dans des jeux de complémentarité : les tagliatelles baignées de sauce ou le petit poisson tournant autour de la tomate...

Contenant l'idée qu'une forme se rapprochant du chant aiderait à porter la voix plus loin et encourager l'attention de l'auditeur, il est probable que les appels chantés expriment l'intention de favoriser l'identification du marchand et l'intelligibilité du message dans une contrainte de distance. Il est particulièrement pertinent de noter cette récurrence du lien étroit entre la forme intonationnelle et la situation d'exécution. Particulièrement formalisés dans le cas des appels chantés, le caractère parlé-chanté, les allongements de syllabes et l'ajout de mélismes<sup>224</sup> apparaissent bel et bien comme les traits pertinents de la voix haute en situation de communication à distance.

### **Les appels ordinaires des marchands ambulants**

Les appels ordinaires de marchands ambulants conservent les mêmes procédés formels que les appels chantés, mais avec une dimension mélodique moins affirmée. Attardons-nous un instant sur un appel situé, sur le plan mélodique, à mi-chemin entre les appels chantés et les appels ordinaires. Dans la **seq. 4.13**, nous pouvons entendre la rencontre avec Mme L., vendeuse ambulante de « panini napoletani » qu'elle confectionne elle-même chez elle. Le « panino napoletano », ou (nap.) « panutiell' », est un petit pain dans lequel jambon, œuf et fromage sont mélangés à la pâte. Comme ces « panini » se mangent chaud, les vendeurs doivent les transporter à peine sortis du four, à l'abri sous des toiles dans un petit chariot (il s'agit ici d'une poussette transformée). Mme L. est une figure familière des rues de la zone dite du Centro Storico, le centre historique de Naples, où elle réside. Elle passe les samedis matins en poussant son chariot et en criant un appel qui lui est propre.

---

<sup>224</sup> Pour rappel, un mélisme désigne un groupe de plusieurs hauteurs exécutées sur un seul son vocalique.



**Fig. 4.43 . Madame L. lançant son appel lors de son passage dans la rue  
Santa Chiara**

Lorsqu'il lui a été demandé de lancer un appel devant le microphone, elle a montré à la fois de l'amusement et un peu d'une fierté trahissant une certaine conscience de ses compétences vocales. Ceci se comprend par les petites cadences finales qu'elle ajoute afin d'apporter une petite note musicale. Cela dénote en tous cas une grande aisance et un plaisir certain dans l'exercice de sa voix. Son appel récurrent, exécuté avec une voix puissante et efficace et au timbre nasal, montre des éléments mélodiques affirmés dont la répétition fait de lui son affiche sonore : suivant :

caver' ! caver' !

caver' ! caver' !  
jamm'a fa' merenn' !

chauds ! chauds !  
chauds ! chauds !

Offrons-nous un casse-croûte !

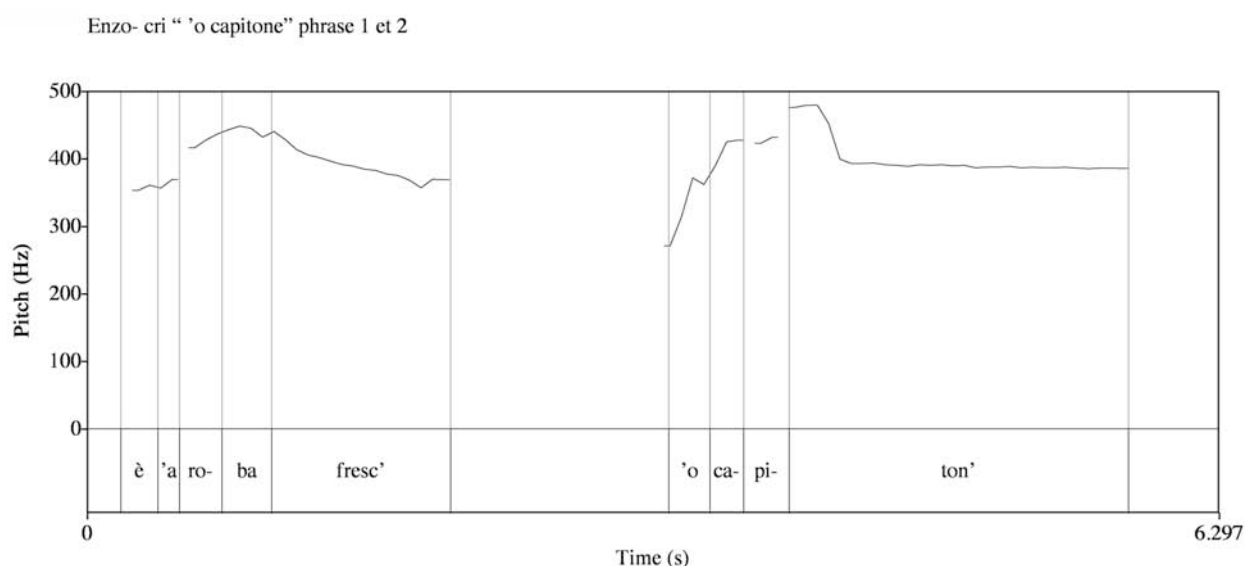
Le phrasé mélodique et rythmique est à ce point précis et fixe qu'il autorise une transcription sur portée :



Nous ne sommes là ni dans le cas d'un appel chanté ni dans celui d'un appel ordinaire de marchand ambulant, mais dans celui d'un niveau intermédiaire de formalisation. On peut entendre ce type d'appel chez tous les vendeurs ambulants (à la condition qu'ils crient, ce qui n'est pas le cas de tous les marchands ambulants) exerçant à pieds et ne s'arrêtant que lorsqu'il y a vente. La mobilité continue du crieur pourrait expliquer la répétition d'un motif identique. Les marchands à l'étal, fixes et devant stopper la marche des passants, montrent moins, dans leur majorité, de formes récurrentes observables sur le long terme. Ils usent alors d'appels tendant vers l'interpellation et doivent diversifier verbe et intonation pour conserver la dynamique de leurs sollicitations. Or, les marchands ambulants comme cette vendeuse de « panutiell' » doivent assurer une identification de leur appel malgré leur déplacement. Une forme fixe et facilement identifiable comme un refrain connu de tous permet de se signaler facilement. Il reste à préciser que la clientèle est principalement piétonnière. Ainsi, un cri court et répétitif est suffisant pour s'annoncer à quelques dizaines de mètres, laissant le temps aux passants de l'apercevoir et de se décider.

Les choses sont différentes pour ce qui est des marchands ambulants (« fruttivendoli » et « pescevendoli ») se déplaçant en camionnette et effectuant des arrêts réguliers. Revenons à Enzo, le poissonnier ambulant que l'on a présenté plus haut. Le trait remarquable des longs « richiami » d'Enzo est l'impressionnante linéarité des allongements des syllabes finales. Dans la **seq. 4.14** , on peut entendre Enzo crier en napolitain les noms des poissons frais et des crustacés garnissant l'étalage de son triporteur, tel qu'enregistré depuis la terrasse du cinquième étage d'un immeuble<sup>225</sup>. Ce jour-là, la priorité a été donnée à : « 'o capitone » et « 'o gamberoni »<sup>226</sup>.

Dans les appels ordinaires, les phrases, plus courtes que les appels chantés, sont lancées à pleine voix et présentent des traits prosodiques récurrents. La figure ci-dessous (**Fig. 4.44.**) représente le contour mélodique d'un des appels exécutés par Enzo (**seq. 4.15**):



**Fig. 4.44.** Contour mélodique d'un des cri aux « gamberoni » d'Enzo.

L'appel est composé de deux phrases :

<sup>225</sup> Il s'agissait de réaliser la prise de son selon le point d'écoute d'une femme  $\Delta$  , c'est-à-dire tel que  $\Delta$  peut le percevoir.

<sup>226</sup> Le « capitone » est l'anguille, un poisson principalement consommé lors des fêtes de Noël. « Gamberoni » signifie les gambas.

è 'a roba fresc' !

'o capiton' !

C'est de la marchandise fraîche !

L'anguille !

Chaque phrase correspond à une session d'appels. Le marchand crie tout en préparant la marchandise ou en arrangeant son étal. Le tracé mélodique montre très bien comment chaque syllabe finale est démesurément allongée. Le contour intonational de chaque appel est constitués de deux parties clairement perceptibles: les premières syllabes suivent un dessin mélodique ascendant et vif, pouvant présenter des pics, et est suivi d'une dernière syllabe allongée située sur un degré légèrement descendant mais demeurant dans un registre haut.



Il s'en suit un modèle que l'on schématisera ainsi : ~ ^

~ ^

'o ca-pi-ton'

La métrique reste fidèle au schéma brève – longue :

U U U —

'o ca-pi-ton'

Chez les crieurs expérimentés comme Enzo, on observe une grande linéarité de l'allongement de la syllabe finale ainsi qu'une remarquable homogénéité sur le plan de

la hauteur. L'analyse spectrographique montre que dans chacun des cris la hauteur est maintenue du début à la fin de la syllabe (sur une durée moyenne de 2,5 sec.). Si l'on compare deux appels exécutés à 4mn d'intervalle et portant sur des noms de marchandises différentes, c'est approximativement sur la même hauteur (à quelques Hz près) qu'est situé le [o] allongé de " 'o *capitOn*!" et celui de " 'o *gamberOn*" :

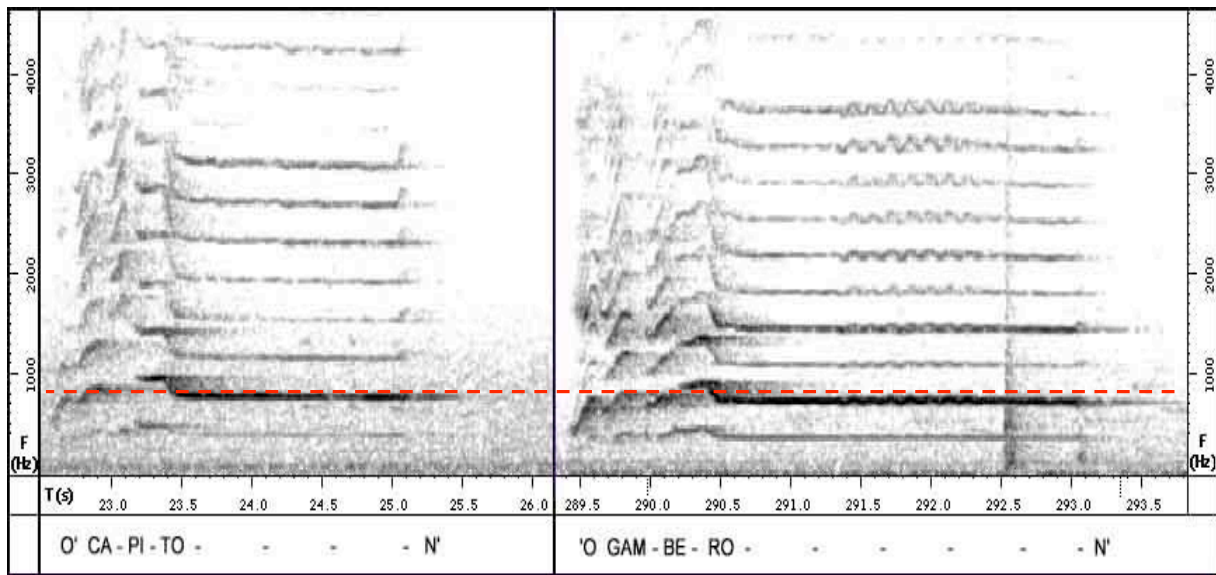


fig. 4.45. juxtaposition d'un des premiers cris de la séquence avec l'un des derniers, dont on peut observer nettement le vibrato vers le milieu de la ligne plane de l'allongement de la syllabe.

Sur ce sonagramme, la ligne en pointillé met en évidence la similarité de la hauteur de l'harmonique 1 (approximativement 390 Hz) à l'emplacement du [o] de "capitOn" et "gamberOn". Outre cet allongement caractéristique de la dernière syllabe, la voix d'Enzo est elle aussi particulièrement timbrée, et d'un registre assez haut. Il est nettement observable que l'harmonique 2 porte le plus d'énergie<sup>227</sup>. Il est fort probable que ce paramètre contribue fortement à ce timbre nasal. Cette caractéristique récurrente dans le cri de marchand se présente elle aussi comme un trait pertinent de l'acte vocal crié, dans la mesure où il représente une confrontation à l'espace sonore ouvert qu'est la rue. L'acte public de crier un message verbal pourrait se définir en partie

<sup>227</sup> Dans un sonagramme l'intensité (ou énergie) est marquée par les valeurs foncées.



selon cette qualité vocale. Un trait pertinent de la voix d'Enzo est enfin l'énergie qu'elle porte dans son ensemble: c'est en effet avec un effort assuré par des années de pratique qu'il parvient à lancer ses appels avec un volume sonore suffisant pour atteindre les fenêtres du cinquième étage.

Un dernier point à soulever est le fait qu' Enzo, lors de l'un des derniers appels de son arrêt, réalise sur le [o] " gamberon' " un vibrato très net (**fig. 4.45**) d'une modulation relativement lente et d'une amplitude notable. Cela représente, selon nous, un signe supplémentaire d'une grande maîtrise vocale et d'un souci de placer sa voix dans l'espace. Cette maîtrise l'amène à jouer parfois avec sa voix, comme l'atteste ce vibrato dont la finalité est sans doute avant tout esthétique. L'ensemble de ces caractéristiques vocales - grande maîtrise dans la pose de voix, conservation scrupuleuse de la hauteur, vibrato et puissance vocale - sont la preuve, on l'a dit, d'une grande compétence vocale. Si l'exemple d'Enzo est particulièrement éloquent, la plupart des « ambulanti » ayant une pratique vocale font plus ou moins preuve d'un même degré de compétences.

Observons à présent un marchand ambulant d'un autre type : un vendeur de « granità limone » (it. « granité au citron ») (**fig. 4.46**). Le granité au citron est une boisson consommée à la saison chaude, vendue dans la rue et composée de glace pilée, de jus de citron et de sirop. Le marchand dont il est question ici exerce sur un emplacement fixe, du printemps à la



Fig. 4.46. Vendeur de « granità limone » de la Pignasecca en situation de criée.

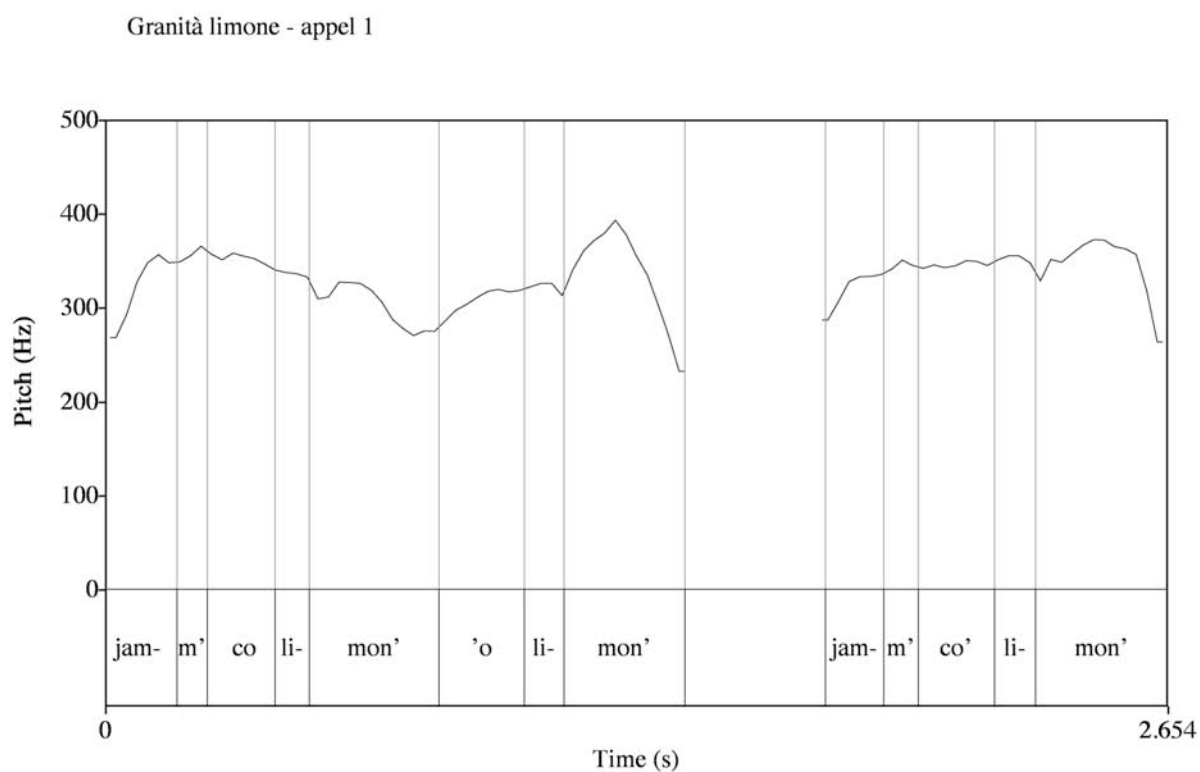
fin de l'été, devant la station du funiculaire de la Pignasecca. C'est un emplacement particulièrement bien situé car il jouit d'une grande fréquentation. Cette photographie a

été prise au moment où le marchand lance une série de harangues brèves que l'on peut entendre dans la **seq. 4.16**. Le premier groupe d'appels que l'on peut entendre est :

jamm co' limon ! 'o limon !  
pigliatev' o ' limon !  
jamm co' limon è calettat ! Ia !  
jamm co' limon !

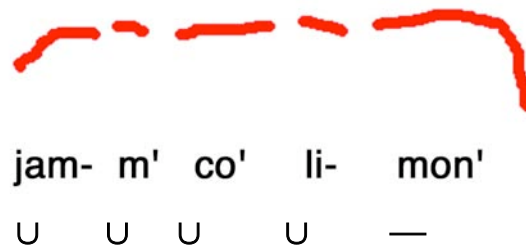
allons-y le citron ! Le citron !  
prenez-vous en du citron !  
allons-y le citron, il est de qualité ! ia !  
allons-y le citron !

Là encore, la prosodie est propre à la rue : une voix forte et insistante cherchant à capter l'attention. Bien qu'il s'agisse d'un marchand ambulant, les harangues prennent ici le pli des marchands à l'étal. Le cri ne prend plus les traits de l'appel mais de l'interpellation (phrases brèves et incisives, au dessin mélodique tranché et riche en relief) :



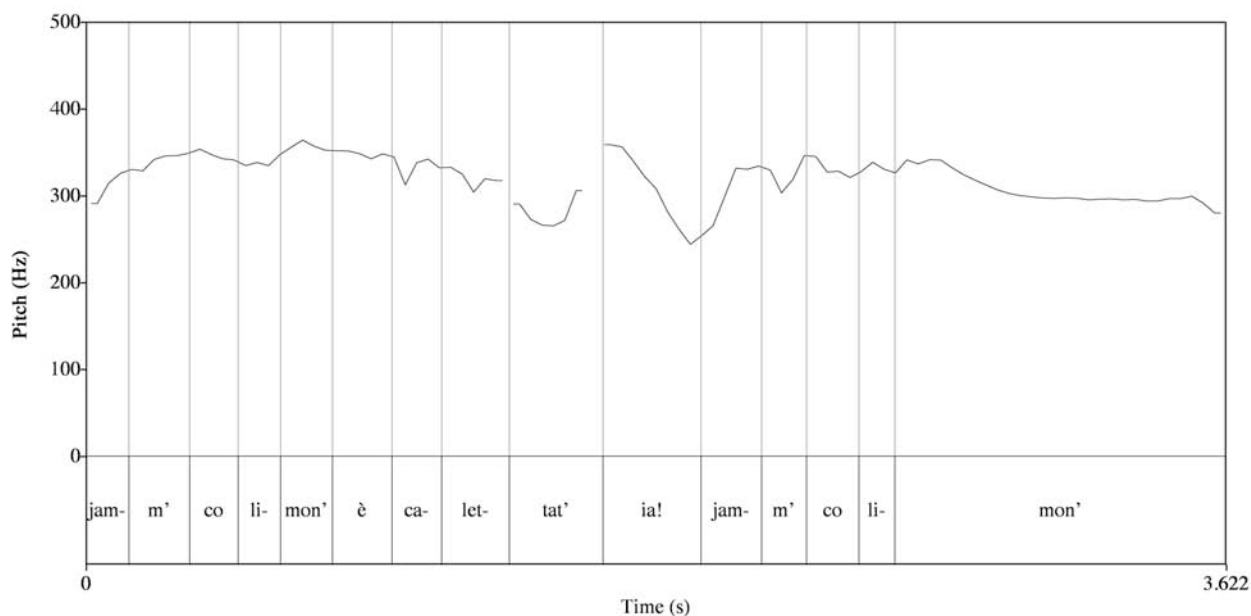
**Fig. 4.47. Contour mélodique du premier appel de la première session d'appels du marchand de « granità limone ».**

Le contour mélodique de la phrase finale se dessine sur une ligne présentant peu de relief, dans une élocution rapide (les consonnes sont difficilement identifiables), avec un léger allongement final descendant. La brusque retombée du mélisme de la syllabe « -mon' » correspond au relâchement de la voix après un effort conséquent :



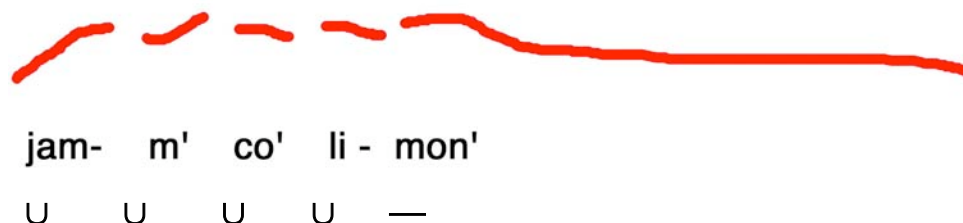
On retrouve le modèle intonational récurrent : ~ ^ et le modèle rythmique brève – longue finale : U — .

Le second appel est plus long et plus complexe : à l'idiome récurrent « jamm' co' limon' » est ajouté « è calettat' ». L'allongement final se fait plus long, comme s'il voulait ponctuer une plus grande complexité de la phrase :



**Fig. 4.48. Contour mélodique du deuxième appel de la première session d'appels du marchand de « granità limone ».**

L'allongement final a ici une durée de 0,950s alors que dans toute la série de cris la plupart des autres allongement de la syllabe « - mon' » n'excèdent pas 0,300s. Cet appel rejoint alors le type des appels longs des marchands ambulants des intérieurs des quartiers :



Cet exemple nous permet lui aussi de mettre en lumière le lien entre l'attitude sonore et le contexte socio-urbain. Le fait que les appels de ce marchand prennent les traits des cris de marchés peut s'expliquer par le fait que l'on est ici en situation de marché : on n'est plus dans une rue à l'intérieur du quartier dans laquelle le marchand

se trouve seul face à un environnement sonore, social et architectural qu'il doit coloniser. Ici, le marchand doit capter l'attention d'individus de passage, souvent pressés. Sa tâche est plus difficile encore que pour un marchand à l'étal car les passants ont d'autres buts que l'achat de marchandises. La gare est un lieu de passage à la fréquentation accélérée. Le désir à provoquer chez eux n'est pas de l'ordre de la nécessité comme c'est le cas au marché, où l'on vient pour acheter de quoi se nourrir. La difficulté du marchand est donc de parvenir à stopper la marche des passants en les incitant à prendre le temps d'une gourmandise. D'un autre côté, il n'a pas à faire face à la concurrence, car il est seul dans cette zone à vendre la « granità limone ». Ses appels ne sont donc pas fréquents car son dispositif de sollicitation visuelle caractéristique (petite charrette de glacier blanche décorée de feuilles et de citrons postiches) est suffisant une grande partie du temps. Les appels interviennent surtout aux heures d'affluence, afin de toucher les passants qui ne l'apercevraient pas visuellement.

Dans l'ensemble, riche des attributs qui la mettent en valeur, la voix du marchand tend à s'imposer dans un environnement qui s'avère propice à sa mise en scène et à sa mise en présence, autrement dit à son exhibition. Sur le plan de la situation d'écoute, et compte tenu du fait que le marchand ambulant exécute ses appels à voix nue, il n'est pas dénué de sens de faire l'analogie avec une salle d'opéra : placé en contrebas dans son espace scénique, l'acteur en performance cherche à concentrer sur lui, par l'exercice de sa voix, un maximum d'attention. L'usage qui est fait de l'espace de la rue est similaire : les auditeurs se placent aux fenêtres comme dans des loges et en font un poste d'observation optimale, tandis que l'acteur se donne comme ambition de projeter sa voix le plus loin possible, aidé par une configuration architecturale privilégiant la propagation et la réflexion des ondes sonores. La voix se confrontant à l'étendue architecturale, par son biais c'est le crieur lui-même qui se confronte à son environnement: seul face à toutes les oreilles et les regards qui l'observent ou l'attendent depuis les étages des immeubles, il se veut le centre de l'attention<sup>228</sup>.

---

<sup>228</sup> C'est à une scène d'une autre nature qu'est dûe l'idée d'une analogie avec la configuration d'une salle d'opéra, partant de l'analogie avec la mise en représentation des acteurs de la scène, la position des auditeurs fascinés et l'importance de la présence vocale: attiré par le bruissement d'une agitation je me penchai à la terrasse de mon appartement des Quartiers Espagnols, et observai dans un même temps, en contrebas, une des marchandes de légumes de la rue invectiver violemment une femme habitant un

Comme dans le cas du « pescevendolo » de la rue Pignasecca, l'appel du marchand ambulant dessine du territoire. Mais là, il ne s'agit plus de conquérir un espace en termes de concurrence avec d'autres présences sonores comme c'est le cas sur le marché. Il s'agit d'investir un espace urbain (la rue longue et étroite) et de se confronter à lui en tentant de l'emplir par le son de la voix. Seul face aux murs des immeubles, le marchand se donne pour tâche de briser les parois en cherchant les brèches que constituent les fenêtres ouvertes des foyers familiaux. La phonosphère que le marchand ambulant cherche à créer est un territoire vierge qu'il tente de s'approprier provisoirement, le temps de son passage. À la différence du marchand d'étal, le cri investit l'espace urbain dans lequel il est le seul marchand. En l'absence de concurrents, il s'agit avant tout d'investir un espace le plus vaste possible.

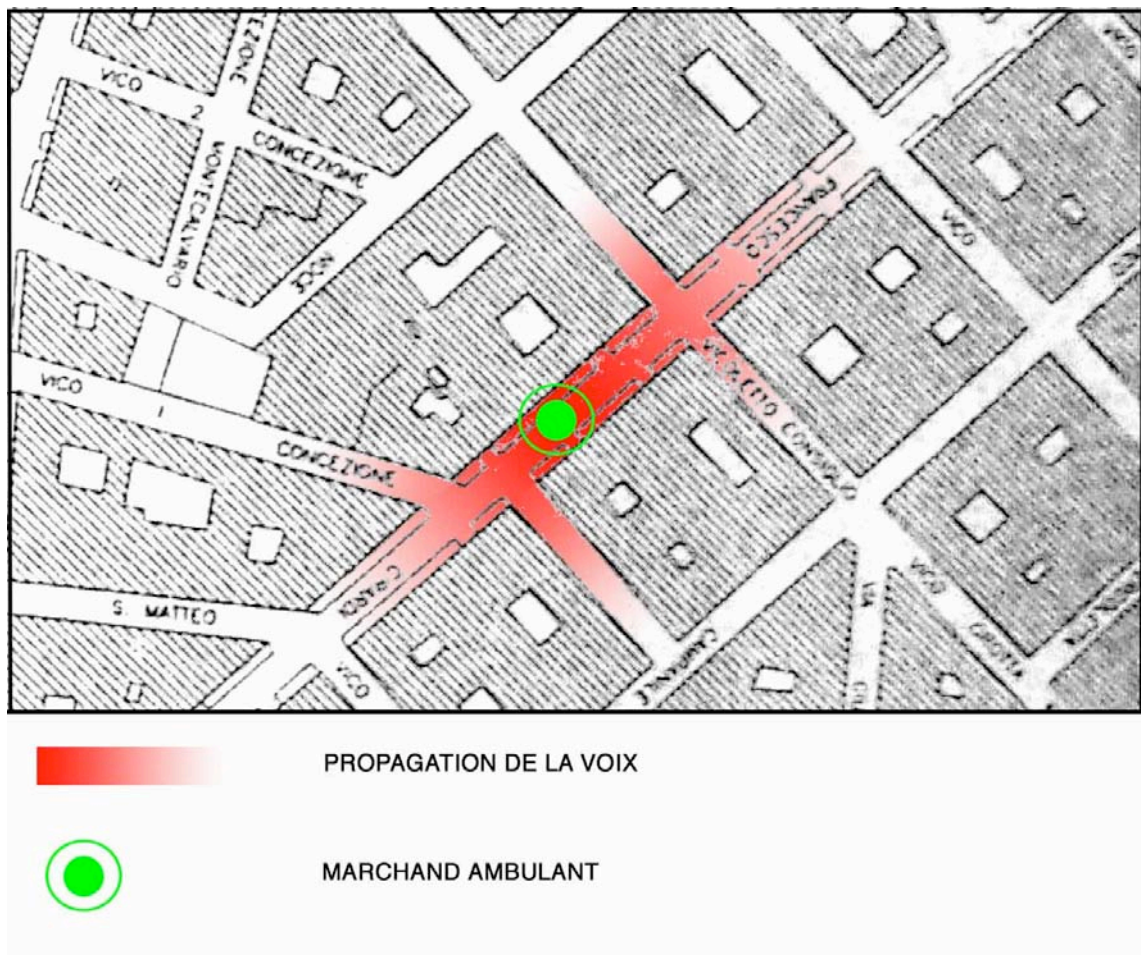


Fig. 4.49. Phonosphère du marchand ambulant

« basso » situé en face, et de presque toutes les fenêtres les curieux cherchant à suivre le déroulement de la scène.

La **fig. 4.49** représente la phonosphère du marchand ambulant Tonino lors de son arrêt dans la rue F. Girardi (Quartiers Espagnols). Le territoire que dessine la phonosphère correspond au territoire d'influence créée par le marchand. Cette influence consiste en l'annonce de sa présence et la sollicitation à l'achat. Dans le temps de son arrêt, le marchand ambulant est seul à s'approprier un espace domestique devenu provisoirement espace de vente. Informées de sa présence, les femmes descendent leur panier ou s'approchent de la camionnette lorsqu'elles habitent un « basso ». Les marchands criant à voix nue effectuent des arrêts plus fréquents que ceux utilisant un mégaphone. Ces derniers pouvant s'annoncer tout en roulant, l'annonce agit sur une plus grande distance. En revanche, les marchands criant à voix nue ne pouvant crier qu'à l'arrêt, parcourent des distances approximativement proportionnelles à la portée de leur voix. Plus leur voix porte loin, plus la surface investie par l'annonce est grande.

On comprend mieux, à ce niveau de l'analyse, l'imbrication entre le comportement vocal et l'environnement. Les signaux sonores utilisés dans la ville (sirènes, klaxons...) sont souvent des sons longs situés dans un registre aigu et dessinant des motifs mélodiques simples et immédiatement identifiables. Sur le plan de la perception, allongements, répétition, accentuation des traits formels, fabriquent du motif. De même, face à la multitude et la diversité qualitative et quantitative des environnements sonores qui caractérisent l'espace urbain, les marchands, pour se signaler sur un plan sonore, recherchent de la continuité. Sur un marché, le marchand crée des motifs sonores identifiables en tant que cris de marchand d'une part, tout en ayant l'ambition de porter l'attention sur sa personne d'autre part (traits de l'interpellation). Dans les rues intérieures des quartiers, les marchands doivent distinguer leurs appels des autres occurrences vocales criées réalisées par les habitants dont l'objet est en majorité l'interpellation. Ils créent également du motif mélodique, mais se différencient, pour la plupart, d'une prosodie ordinaire de la voix créée par l'allongement notable des syllabes finales.

On pourrait comprendre la compétence de la voix des marchands et la particularité de ses traits prosodiques en ce qu'elle est celle de professionnels de la



voix, constituant donc leur instrument de travail. Or, l'écoute quotidienne des rues des quartiers populaires de Naples nous amène à nous intéresser à d'autres acteurs vocaux, et qui ne sont pas à proprement parler des professionnels de la voix.

### **Une crieuse invisible**

Nous allons à présent observer une figure semi professionnelle , intermédiaire entre cri de marchand et voix domestique. Figure traditionnelle des quartiers populaires napolitains, il s'agit d'une crieuse « invisible », celle de la « lotteria » (it. « lotterie ») ou « tombola », qui ce jour-là parcourait la place du marché situé au bas de Salità di Capodimonte. Cette loterie est dite illégale en ce qu'elle n'a rien d'officiel. Organisée par les commerçants et par une communauté d'habitants du quartier, la tombola se déroule en certaines périodes de l'année, comme ici en période de Noël. Le tirage se fait à l'aide de tickets vendus aux habitants du quartier et le prix est un lot de denrées offertes par les commerçants. Avant le tirage, en passant de boutique en boutique afin de garnir le panier et constituer le lot, la crieuse annonce la loterie. Dans un premier temps, elle annonce la vente des tickets, puis le tirage lui-même donne lieu à une criée ambulante ( **seq. 4.17** ).



Fig. 4.50. Crieuse de loterie au moment de la criée du numéro gagnant

La criée en public est justifiée par le fait que le tirage se fait en direct aux yeux de tous. Comme l'affirme la crieuse : « l'honnêteté est la plus belle chose ». Tirer les numéros en public est un gage de probité et d'égalité des chances. Cette « égalité » est une notion qu'il faut placer dans le contexte d'un quartier populaire comme la Sanità. Différents témoignages réalisés auprès de résidents provisoires de ce quartier rapportent qu'il y a une sorte de « devoir » de participation en tant que résident. Ne pas s'acquitter de sa participation financière serait s'exposer à des « complications ». Similaire, à une moindre échelle, aux perceptions de la « taxe de protection » imposées aux commerçants par le réseau camorriste du quartier, ou plus simplement aux exigences et aux avertissements des « parcheggiatori »<sup>229</sup>, le devoir de participation à la

<sup>229</sup> Les « parcheggiatori » sont des figures connues des automobilistes napolitains cherchant à se garer : sous prétexte d'aider l'automobiliste à se garer et de surveiller la voiture pendant son absence, les « parcheggiatori » exigent un « pourboire » parfois de façon très insistante.

tombola rentre dans l'économie souterraine du quartier associant petite camorra de quartier, commerçants et familles de pouvoir. La crieuse n'est pas forcément une figure centrale des négociations souterraines. Cela peut être toute femme habitant le quartier. La femme de Giovanni par exemple a souvent crié la tombola dans les Quartiers Espagnols.

Lors de cette criée du tirage du numéro gagnant, le contexte sonore est celui d'un marché situé à un carrefour de deux axes très fréquentés: riche du brouhaha de la foule, l'environnement sonore est également chargé du vrombissement de la circulation automobile. C'est en criée publique que, dans cet environnement bruyant, cette femme doit se faire entendre. Elle use d'une voix d'autant plus puissante qu'elle doit opérer des déplacements lors de l'annonce et s'immobiliser lors de la criée du tirage, qu'elle doit faire face à une grande et intense diversité de sonorités. Tout en criant, elle agite comme une maracas le petit panier d'osier dans lequel sont contenus les numéros. Cette sonorité caractéristique participe du signalement acoustique du tirage. À la fin de l'annonce du tirage, on peut entendre le résultat : « ùttantotto ! » (nap. « quatre-vingt-huit »).

De par cette double contrainte - toucher un maximum de personne et se déplacer constamment - le cri de cette crieuse se teinte en conséquence de traits caractéristiques. Comme on peut l'entendre dans la séquence, la crieuse pousse l'organe vocal au maximum de son effort : une voix perçante, particulièrement aiguë et nasale. La phrase d'annonce et de vente des tickets est puissamment créée en napolitain:

*'o numeriell' a trenta! chi 'a tene ?*

le numéro à trente ! Qui le veut ?

Dans cette annonce de tirage, on peut entendre le remarquable allongement de la syllabe finale de la phrase : 4,21s.

Le dispositif de sollicitation est ici réduit au minimum de ses moyens: c'est sur la présence de la crieuse elle-même que repose la prestation. On peut considérer que dans le fait de crier en langue napolitaine est inscrit un choix clair de l'auditorat. La

dimension illégale de la loterie s'exprime déjà dans le fait que la crieuse ne s'adresse nullement à une population vaste : ni aux Italiens en général, ni même aux Napolitains, mais strictement aux habitants du quartier.<sup>230</sup>

Sur le plan intonational, la ligne mélodique est très proche de celle des marchands ambulants : dessin vif et bref suspendu autour d'un ton haut suivi d'un long allongement final descendant. On retrouve le modèle récurrent : ~ ~ . Empruntant les codes de l'affiche sonore marchande, la crieuse montre une intention claire de percer l'environnement sonore du marché surchargé d'événements sonores.

Cette crieuse, imposante par sa voix, doit cependant rester invisible face à l'illégalité de la tombola. Même si le côté très spectaculaire de sa performance est justifié par le fait que la brigade financière ne s'aventure pas dans ce quartier, le risque est toujours présent. Lorsqu'elle est mobile, la crieuse n'a que sa voix pour assurer la sollicitation. La dimension visuelle est donc nulle, et doit même être transparente, puisque la prestation doit être la plus éphémère possible. L'illégalité s'exprime donc également à travers cette non matérialité, dont l'essence sonore de sa présence renforce l'idée: à la manière d'un animateur radiophonique, la crieuse n'existe que par sa voix<sup>231</sup>. Lors de la criée du tirage, par contre, est exhibé le panier souvent très coloré. Le paradoxe réside dans le fait que malgré ces deux contraintes (absence visuelle et fugacité) elle doit pourtant se faire la plus présente possible. C'est par la qualité de sa voix qu'elle réalise l'objet de sa performance publique : puissance et efficacité vocale, maintien de l'allongement. Ces mêmes contraintes apportent un plus au dispositif de sollicitation: mobile, elle démultiplie d'autant plus son périmètre d'influence (sa phonosphère), fortement réduit par la grande opacité de l'environnement sonore.

Un second paradoxe, lié à l'illégalité, définit particulièrement son action: la crieuse doit se faire remarquer par le plus grand nombre de passants (d'où sa présence à l'heure du marché) tout en conservant au maximum sa transparence. Il est donc clair

---

<sup>230</sup> Lors de séances d'écoutes réalisées auprès de locuteurs napolitains afin de déterminer une traduction de cet énoncé, ceux-ci ont exprimé des difficultés à se mettre d'accord. La langue napolitaine est sujette à variation dans l'enceinte même de Naples: certains termes diffèrent, ainsi que la prononciation. Ces différences dialectales sont encore plus nettes dans les zones périphériques.

<sup>231</sup> On peut faire le rapprochement avec les "vigies" de quartiers (cf. **chap. 2.3.3.a « Être debout dans la rue »** ). Ces "vigies" sont constituées d'individus isolés, postés à certains points stratégiques, dont les voies d'accès, de certains quartiers où la camorra est particulièrement installée, et usent de signaux sonores à la fois efficacement perceptibles et camouflés. Toujours éphémères, il peut s'agir d'un simple sifflement au dessin mélodique déterminé, ou d'un mot lancé comme une interpellation: un prénom ( "Ciro!"), un terme affectif ( "Papa!"), etc...

que c'est la qualité éphémère de la dimension sonore de la voix qui est ici invoquée, puisque qu'elle ne laisse pas de traces matérielles. On peut d'ailleurs se demander s'il s'agit à strictement parler d'une voix publique, au sens où, d'une part la crieuse ne s'adresse qu'à une partie de la population, et d'autre part qu'elle se dématérialise. Quoi qu'il en soit, les moyens sonores dont elle use sont ceux qui définissent une situation de performance vocale et publique.

La crieuse de loterie illégale ne constitue pas à proprement parler une profession, mais remplit seulement une fonction qui se doit d'être de second plan. Elle revêt néanmoins un statut social bien défini dans le quartier : celui de crieuse, et use d'éléments similaires au dispositif vocal des marchands en faisant preuve des mêmes compétences.

A ce niveau de l'exposé, on ne peut plus affirmer que le métier est seul à faire la voix. Par contre, on peut considérer que serait plutôt la fonction de la voix qui en fait sa qualité. Cette fonction est principalement de toucher un public le plus large possible, en tout cas de se faire la plus présente possible. L'observation de la vocalité dans l'espace domestique et quotidien des Quartiers Espagnols nous permettra de mieux cerner l'hypothèse avancée jusque là : les traits définissant les « voix publiques » sont davantage liés à la situation de performance et au statut social qu'à l'identité intrinsèque de leur auteur.

#### 4.1.5 – Les voix ordinaires

Jusqu'à présent, ce sont les traits prosodiques de la voix haute telle que portée par les marchands qui ont représenté les voix publiques des espaces populaires napolitains. Les exemples de situations évoquées correspondaient à des appels clairement porteurs d'un message public, autrement dit concernant un auditorat public. Le message véhiculé était explicitement celui d'un appel à participation à vocation professionnelle du type "écoutez, venez, échangez". Or, s'intéresser à des situations de communication ordinaire et de type dialogué permet d'aller plus avant dans la problématique et de préciser davantage en quoi la prosodie et le contexte sociologique font de la voix haute une « voix publique ». Revenons donc à présent à l'ethnographie de la communication de l'espace ordinaire que nous avons laissée de côté en nous penchant sur les cris de marchands. Deux exemples suffiront, n'ayant rien d'« extraordinaire », pour représenter les milliers d'occurrences de communications ordinaires à voix haute qui contribuent à façonner les environnements sonores quotidiens des Quartiers Espagnols et des autres quartiers populaires de Naples.

Ces situations du quotidien sont réalisées par des figures n'ayant pas de statut établi de crieurs. Ce sont des communications opérées à distance et à voix nue. Les acteurs vocaux sont les habitants des rues, des immeubles et des « bassi », du quartier, vivant le temps et l'espace ordinaires. Les voix sont souvent celles des femmes et des enfants lorsqu'ils ne sont pas à l'école. Cela peut s'expliquer par l'organisation sociale des genres en vigueur dans les quartiers populaires napolitains, faisant de la plupart des femmes les maîtresses à plein temps de leur foyer. Les temps libres étant presque intégralement consacrés à la socialisation, les espaces domestiques, étendus à la rue, sont alors du même coup des espaces de communication. Les hommes rentrant du travail en fin d'après-midi, les voix masculines se font entendre à une moindre proportion par rapport aux voix féminines, et dans une tranche horaire plus réduite. Mais en règle générale, une décence toute masculine contraint les hommes à n'élever la voix que dans les circonstances qui le nécessitent.

Dans l'ensemble, Les actes vocaux peuvent être des « richiami », des appels dans ce cas destinés à un proche, introduisant des informations du type : faire venir une

personne, demander un renseignement ou tout simplement interpeller ou saluer. On verra que, sur le plan de la prosodie, la distinction n'est pas toujours facile à établir entre cris de marchands et appels domestiques. Il peut s'agir aussi de conversations entièrement réalisées à voix haute et dans lesquelles peuvent intervenir des sections criées. Dans le cas d'une conversation entre voisines ou entre amies, étant situées en pleine rue, on s'attendrait a priori à ce que le canal émetteur-récepteur soit restreint aux deux interlocutrices. On tendrait par conséquent à y voir une intention de discrétion, si ce n'est un minimum d'aparté. Or, on va voir que l'exemple suivant remet en question cet a priori.

### **a - Ornella ou la voix impudique**

La **seq. 4.18** nous fait entendre la situation suivante. Dans une ruelle des Quartiers Espagnols, une jeune femme, se penche à son balcon du premier étage surplombant la chaussée dont le relatif silence est brisé par le bavardage de passants et par les inflexions passionnelles de quelque chanson « neomelodica » s'échappant d'un appartement. Soudain, alors qu'un deux-roues passe à ce moment juste au-dessous, elle lance d'une voix puissante et sans retenue: « Ornella! ». Celle-ci, sa voisine du balcon d'en face, ne répondant pas, la première réitère l'appel. Fatiguée d'impatience, elle l'invective: « ... t' 'an' a 'ccider' ! »<sup>232</sup>. Ornella finit par apparaître à la fenêtre et s'informe de la requête de sa voisine. L'argument de la situation est le suivant: à l'heure du déjeuner, un jeune garçon cherche à appeler par l'interphone de l'immeuble d'en face cette femme nommée Ornella. Celle-ci ne répondant pas, celle dont on apprendra plus tard le nom, Anna, commence à l'appeler en criant depuis son balcon. Lorsqu' Ornella, après plusieurs appels, finit par se présenter à sa fenêtre, elle se voit reprocher par Anna de ne pas avoir répondu plus tôt. Pour sa défense, Ornella lui demande pourquoi le jeune garçon n'a pas utilisé l'interphone, argumentant que cela aurait été plus commode, ce à quoi Anna réplique qu'elle n'en a « rien à faire de l'interphone », que c'est « bien trop compliqué », et que de toute manière, elle ne comprend pas pourquoi

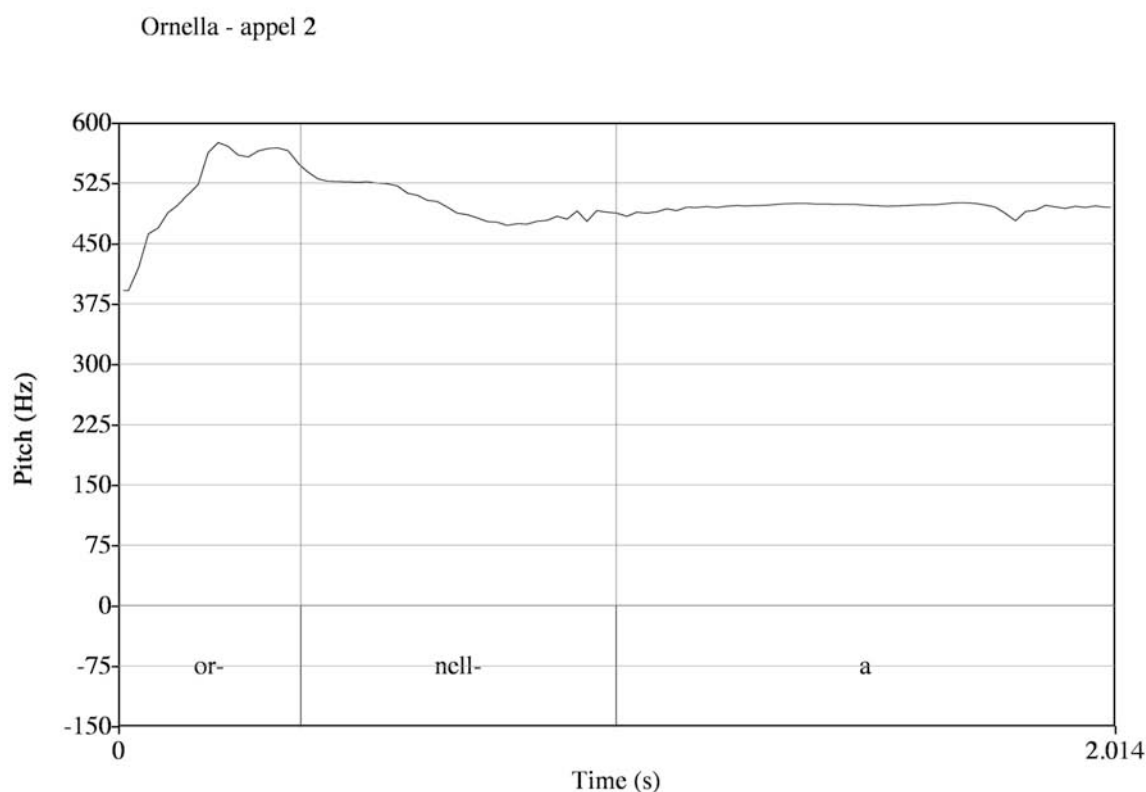
---

<sup>232</sup> Expression signifiant un fort reproche ou l'aversion envers quelqu'un. Littéralement: nap. « il doivent te tuer »

Ornella ne répondait pas. Celle-ci rétorque enfin que la musique qu'elle écoutait à plein volume masquait la sonnerie de l'interphone.

Cette petite scène peut paraître anecdotique, mais elle en dit long sur les situations de communication quotidiennes, le rapport à la voix et les rapports sociaux. Dans le relatif calme de la rue, l'appel retentit à la manière de celui d'un marchand ambulant : en contexte calme la voix parcourt la ruelle et demeure ainsi très clairement perceptible. Celle dont a usé la jeune femme constitue une voix d'appel que l'on peut considérer comme ordinaire, au sens où elle est largement commune dans les quartiers populaires. La qualité même du cri n'est pas celle d'un cri d'alarme et ne choquerait en aucun cas des oreilles napolitaines.

Les traits caractéristiques de la voix sont proches de ceux des marchands ambulants. La jeune femme a lancé son appel à pleine voix et sans retenue, même si elle ne devait certainement pas être au maximum de l'effort. Outre du volume sonore, ce qui rapproche, d'un point de vue prosodique, cet appel d'une « voce » de marchand ambulant est principalement le contour mélodique et le registre :



**Fig. 4.51. Contour mélodique du second appel d'Anna<sup>233</sup>.**

<sup>233</sup> Il n'a pu être fait l'analyse du contour mélodique du premier appel en raison du passage du scooter au même moment. Le logiciel Praat ne permet pas de distinguer la voix du bruit de moteur en raison de



Schématisé, le contour mélodique rappelle celui des marchands ambulants :



Les trois tons très clairement détachés autorisent une schématisation plus stricte du cheminement mélodique :



On retrouve le modèle intonational dégagé dans toutes les analyses mélodiques d'appels réalisées jusqu'ici, c'est-à-dire un contour accentué suivi d'un allongement final qui n'est jamais placé sur le degré le plus haut de la phrase : ~ ˘

L'accent tonique est normalement placé sur le [e] de « Ornella ». Dans le parler ordinaire, l'accent correspond également à un allongement de la syllabe « -nel- » dû à la présence du double [ l ]. L'allongement final est d'une durée similaire à celle d'un marchand ambulant (2,014s.). S'il reste ici sur un ton ascendant, c'est parce que l'appel est à dimension interrogative : il s'agit d'appeler une personne dans l'attente d'une réaction immédiate de celle-ci. La structure syntaxique de l'intonation reste donc ouverte. On voit bien que s'il y a une telle insistance sur l'allongement final malgré les contraintes de la structure du parler ordinaire, c'est que cela doit être compris comme une marque prosodique pertinente de l'appel à voix haute.

---

l'intensité et du grand nombre de partiels contenus dans le signal. Les deux appels étant presque identiques, la représentation du second vaut approximativement pour le premier.

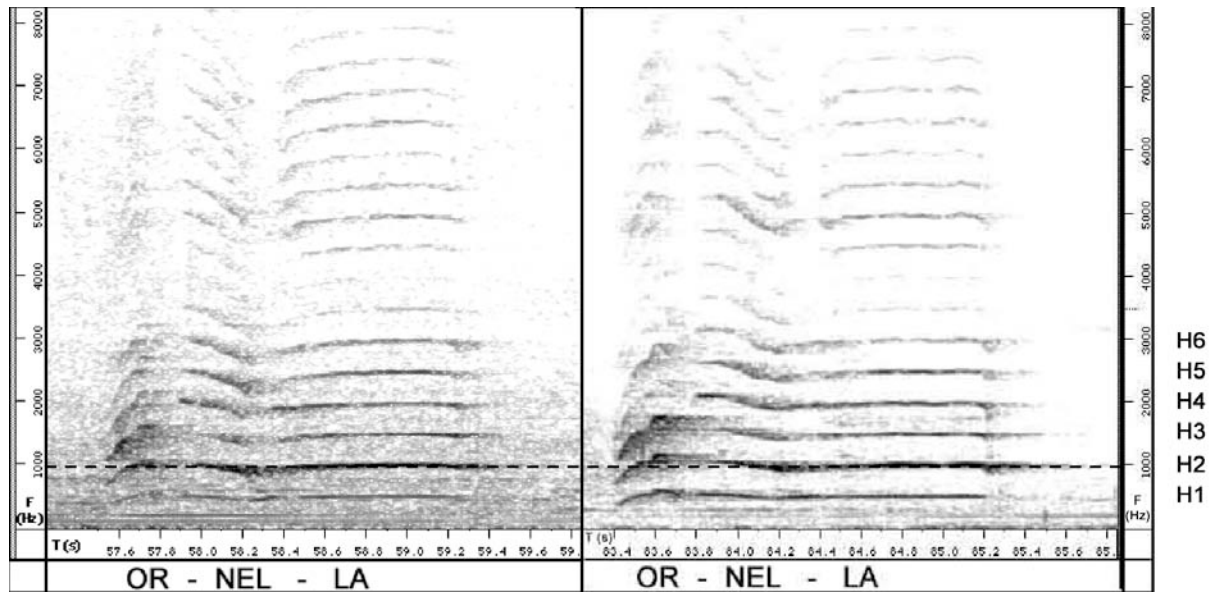


Fig. 4.52. Juxtaposition des deux appels: le premier se produit pendant le passage d'un scooter, le second quelques secondes plus tard.

La fig. 4.52 nous montre que dans les deux occurrences de l'appel, le contour intonational reste identique :  $\sim \_$ . La linéarité de l'allongement ne présente aucune variation interne du début à la fin. Fait étonnant, comme dans le cas pour le marchand Enzo, c'est pratiquement sur la même hauteur que sont réalisés les deux appels. La ligne en pointillé montre la similarité de hauteur de H2 (seconde harmonique)<sup>234</sup>. On peut d'ailleurs remarquer sur cette représentation spectrographique la plus grande énergie contenue dans H2. Fait du forçage de la voix, cela contribue au timbre « nasal » (ou « perçant ») de la voix criée d'Anna, et donc à la sensation de plus grande efficacité quant à sa perception<sup>235</sup>. La réitération à l'identique de la forme de l'appel est une marque d'insistance. Lorsqu'une même forme est répétée sur un registre plus haut, l'insistance se fait plus pressante et introduit de l'impatience. Cette capacité à réitérer strictement une forme intonationale allant jusqu'à reproduire une même hauteur sur l'allongement vocalique appuie l'idée d'un processus de construction d'affiches sonores codifiées similaire à celui des marchands. Le cri ne se définit plus seulement comme un

<sup>234</sup> Pour cette démonstration, le choix s'est porté sur H2 en raison de sa meilleure lisibilité sur le spectrogramme, dû à sa plus grande énergie dans le spectre sonore de la voix d'Anna lors de sa vocalisation.

<sup>235</sup> Une voix perçante donne souvent la sensation d'une meilleure réception et d'une plus grande capacité à percer les ambiances sonores. Ce timbre, recherché et apprécié dans les pratiques musicales populaires, est le produit de techniques vocales utilisées, entre autres, par les chanteurs de tradition orale de la région Campanie.

acte vocal de forte énergie mais également comme une forme sonore issue d'un processus de formalisation précis. En réitérant strictement une forme sonore, la jeune femme a créé une étiquette. La fonction de simple signal est dépassée par celle d'une incarnation affirmée de la personne dans sa voix. Dans le cas présent, l'affiche sonore assume deux effets. D'une part, il y a usage du code prosodique napolitain du « richiamo » (le motif ~ --- ) mêlant une fonction phatique (prise de contact) à un acte de langage consistant en une invitation à répondre. D'autre part, Anna n'a pas seulement placé dans sa voix Ornella et la demande de sa présence : elle s'est elle-même projetée, par l'entremise de sa voix, pour faire intrusion dans l'appartement de sa voisine comme pour lui tapoter sur l'épaule.

L'affiche sonore se dessine aussi par l'ajout d'éléments identificateurs comme le timbre de voix et le positionnement topographique. En effet, au timbre de la voix d'Anna, bien connu d'Ornella, s'ajoute un forçage vocal dû à l'intention d'augmenter le volume sonore et d'accroître la hauteur du registre vocal. Anna a été identifiée par Ornella, qui a aussi pu interpréter les éléments signifiants de l'insistance et de l'urgence. Ensuite, le fait que le cri provienne de l'extérieur ajoute à l'importance de l'appel. Ayant reconnu sa voisine, Ornella a compris que l'appel provenait de l'appartement d'en face. Comme l'auteur du cri ne pouvait être un inconnu, l'appel demandait alors une réaction immédiate. Pour effectuer cette visite subite, Anna aurait très bien pu se déplacer et sonner à la porte d'Ornella comme cela est totalement admis dans le contexte populaire. Mais ce n'est pas seulement par simple économie de moyens physiques qu'elle a choisi le mode vocal à distance. L'exigence est autre : elle est celle de la réaction immédiate. Cela n'est pas vécu par Ornella comme une intrusion importune, mais comme la marque de l'immédiateté et de la spontanéité familière. On retrouve ainsi le processus de territorialisation du cri par lequel l'auteur se projette dans l'espace au moyen de sa voix.

Un autre élément que nous apprend l'analyse de cet exemple est que, au moment du passage du scooter, l'appel poussé par la jeune femme est identique à l'autre autant sur le plan du volume sonore, de la vitesse, du registre que du contour mélodique. On aurait pourtant pensé, d'un point de vue fonctionnel, que la voix se fait d'autant plus forte qu'elle est confrontée à un obstacle aussi bruyant. Ce détail nous permet de cerner deux aspects du rapport à l'environnement sonore. D'une part, les bruits de la circulation motorisée, comme tout autre bruit de la rue, semblent

parfaitement intégrés à l'environnement sonore du quotidien, et les communications orales ne s'en trouvent nullement affectées. Dire que l'environnement sonore intègre à la fois le bruit des scooters, des klaxons..., et les cris quotidiens nous amène à les considérer comme le background<sup>236</sup> ordinaire des rues des quartiers populaires de Naples. Autrement, dit, on pourrait en déduire que les bruits de la rue ne sont pas nécessairement vécus comme des nuisances sonores. Il faut comprendre par là, comme nous le verrons plus loin, que c'est en termes de cohabitation (co-vivace et co-présence) qu'il faut entendre les rapports au sonore dans ce contexte napolitain. Le rapport écologique avec les éléments constitutifs des environnements sonores incite à certaines conduites sonores, comme par exemple l'acte de voix haute, et à l'intégration des fortes présences sonores (comme les moteurs et les klaxons). D'autre part, crier apparaît comme un acte banal. Lorsque Anna a crié et même amicalement insulté sa voisine, personne dans la rue ne s'est retourné pour voir ce qu'il se passait. Le cri, pourtant entendu dans toute la rue, n'a pas été perçu comme le signe d'une situation anormale. Il est normal d'appeler un proche en criant et rares sont ceux qui se tournent pour prêter l'oreille de façon plus attentive. Crier est donc un acte intégré dans l'environnement social des quartiers populaires.

---

<sup>236</sup> Schafer (1979)

## **b - La commande du matin ou l'exhibition des croissants**

Nous allons à présent nous pencher sur une autre scène que le quotidien nous invite à observer ( **seq. 4.19** ). Cela se passe le matin, aux alentours de 10h, dans une ruelle des Quartiers Espagnols jouxtant la place Largo Baracche.

D'une fenêtre du second étage retentit la voix d'une femme dictant un numéro de téléphone. Depuis une fenêtre de l'immeuble d'en face, une autre femme lui demande ce qu'elle désire et passe la commande d'un petit déjeuner pour sa voisine, par téléphone, à un café situé en contrebas, à l'angle de la via Roma :

Dialogue [cornetto-version nap.]

Garçon : mamma, c'sta 'on Michel'

Femme 1 : c'o cornett'a ciuculat' ?... liev't'a nanz !... no ? 3313117928 e va bene n'ata vot po chiamm'io a vui... ma chi ? Ma a rob nun l'ha ordinat' Monic' !

Femme 2 : e che e ve ?... pronto ?

F1 : domad c'sta o cornett'a ciuculat', domad c'sta o cornett'a ciuculat' pà wuaglion'

F2 : no, e po dop' o cornett'a ciuculat' e ve ?

F1 : nu cornet' vuot... cu l'uov' ?

F2 : no, a itt can un o ten' vuot o ten' ca marmellat'...

F1 : neanc'a brioche ten' ?

F2 : neanch' a brioche... nemmen' a brioche

F1 : nun fa nient'... nient'...

F2 : fa cu l'uov' magari a rapimm'... e po ? E caffè le ve ?

F1 : si tre caffè...

F2 : si tre caffè...

Dialogue [cornetto-version fr.]

G : maman ! il y a Don Michele

F1 : ils ont des croissants au chocolat ? lève-toi de là !... non ? 3313117928, encore une fois ensuite je vous appelle moi... mais qui ? mais Monica ne l'a pas commandé !

F2 : qu'est-ce qu'il te faut ?... allo ?

F1 : demande s'ils ont un croissant au chocolat, demande s'ils ont un croissant au chocolat pour la petite...

F2 : non, et après le croissant au chocolat qu'est-ce que tu veux ?

F1 : un croissant nature avec l'œuf...

F2 : il a dit qu'il n'en a pas de nature, il en a à la confiture...

F1 : non, il n'a pas non plus la brioche ?

F2 : pas de brioche non plus... même pas la brioche...

F1 : ça fait rien... rien...

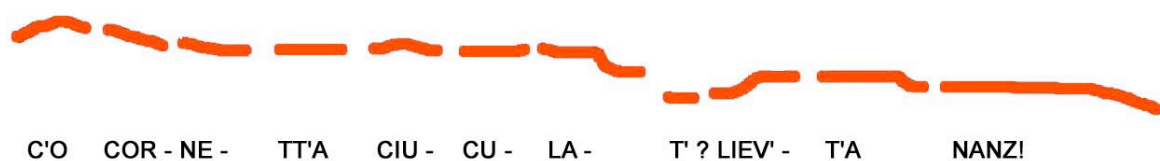
F2 : fais avec l'œuf, à la limite on l'ouvre, et ensuite il te faut du café ?

F1 : oui, trois cafés...

F2 : oui, trois cafés...

Nous sommes ici dans une situation de dialogue à distance. Il s'agit donc d'une conversation énoncée à voix haute et non pas d'un appel comme dans les exemples précédents. Or, nous retrouvons dans cette conversation ordinaire des marques prosodiques de la voix criée.

Au moment où F1 pense que F2 est en communication téléphonique avec le serveur du café, elle demande : « c'o cornett'a ciuculat' ? » (nap. « ils ont des croissants au chocolat ? »). Dans la continuité de la phrase, elle invective l'enfant présent dans son appartement, vraisemblablement en train de faire une chose qu'il ne devrait pas : « liev't'a nanz ! » (nap. « lève-toi de là ! »). Observons le contour mélodique de ces deux énoncés :



Si elles sont énoncées l'une dans la continuité de l'autre, il s'agit là de deux propositions distinctes correspondant à deux situations différentes. La première est interrogative ( « ils ont des croissants au chocolat ? ») et adressée à la voisine de l'appartement situé de l'autre côté de la rue . Même interrogative, cette inflexion porte une fonction assertive : la question « ils ont des croissants au chocolat ? » doit être interprétée comme « ils devraient avoir des croissants au chocolat ! ». La seconde est un ordre - dont l'urgence s'est sans doute fait sentir au moment où elle était en train de poser la question précédente - donné à l'enfant situé à côté d'elle (« lève-toi de là »). Ainsi, même s'ils sont juxtaposés, ces deux énoncés restent indépendants. Les dimensions interpellatives et assertives de chacun des énoncés sont autonomes et concernent des (micro-)espaces-temps distincts. Nous pouvons donc considérer leur contour mélodique séparément.

Le napolitain parlé ordinaire comporte des accents toniques très prononcés selon le niveau d'affirmation, d'assertion, d'insistance ou d'exagération que veut y mettre le locuteur. La prosodie ordinaire du napolitain estompe voire élude les voyelles finales, renforçant ainsi l'accent tonique placé la plupart du temps, comme dans l'italien véhiculaire, sur la pénultième – on parle alors de « parole piane ». On pourrait alors parler d'apocope (élision de la syllabe finale) du fait que la consonne est également très discrète. Il en résulte que, dans le napolitain parlé, on a souvent l'impression d'une majorité de « parole tronche » (mots dont l'accent tonique est porté sur la dernière syllabe). Ainsi, « ciuculat' » (nap.) est rythmiquement différent de « cioccolato » (it .) en raison de l'élision de la voyelle finale transformant le [o] en un son neutre [ə] à peine voisé et du peu d'énergie portée par le [ t ]. Les syllabes « ciu-cu- » sont rapides tandis qu'un ralentissement accentué sur un ton haut caractérise le [a], avant de terminer sur le [ t ə ] à peine voisé sur un ton bas<sup>237</sup> :

/       /       —  
 CIU – CU – LA – T'  
 U     U     —

<sup>237</sup> les signes utilisés ici sont ceux de l'alphabet phonétique international.

En napolitain, au niveau de la syntaxe prosodique, les phrases sont souvent terminées par un accent tonique plus proéminent que les autres. Ainsi dans cette phrase :

/ / / / / / —  
 C'O COR - NETT' A CI U – CU – **LA** - T' ?  
 U U U U U U —

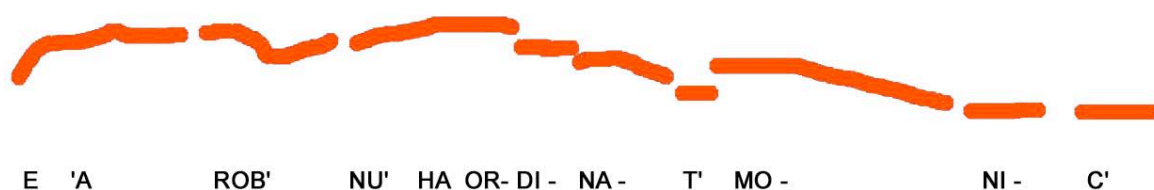
La dimension souvent assertive ou insistante des énoncés dans le napolitain parlé ordinaire trouve dans cet accent tonique final un signe du sens implicite voulu par le locuteur. La syllabe finale [ tə ] brève et à peine voisée termine la phrase par un ton beaucoup plus bas. Le contraste entre le [a] très ouvert, haut et allongé avec le [ tə ] fermé, bas et bref renforce la signification assertive en accusant une chute brusque du contour mélodique. Cet accent plus chargé sémantiquement est ce que nous appellerons ici l'accent tonique majeur<sup>238</sup> de la phrase. Dans notre exemple d'énoncé à voix haute, nous pouvons là encore remarquer que chacun des accents toniques majeurs est intensifié par le mode de la voix haute. Lorsque l'on compare la schématisation des contours mélodiques des deux phrases « c'o cornett'a ciuculat' ? » et « liev't'a nanz ! », cet allongement final fléchissant légèrement précédé de syllabes rapides au contour mélodique accidenté n'est pas sans rappeler le modèle récurrent que l'analyse des cris de marchands nous a permis de dégager : ~ ^

  
**C' O COR NE TT' A CIU CU LA T'                      LIEV' T' A NANZ**

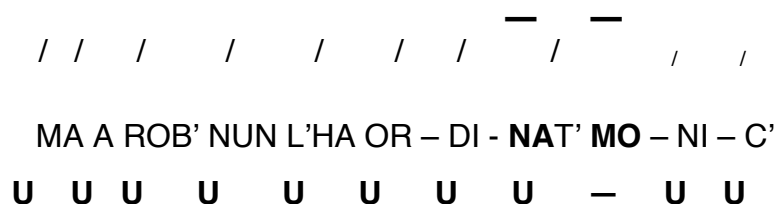
<sup>238</sup> « majeur » ne renvoie pas ici à une opposition avec « mineur » en termes de modalité mais en termes de proéminence dans la syntaxe prosodique d'une phrase.



Ce schème intonatonnel se retrouve dans d'autres phrases énoncées lors de ce dialogue. Prenons un autre énoncé émis par F1 dans le même discours :



L'allongement majeur est là aussi placé sur la dernière syllabe accentuée. Si l'accent tonique se porte en général sur l'avant-dernière syllabe, ce n'est pas toujours le cas. Le nom « Monica », prononcé en napolitain [monikə], fait partie des mots de trois syllabes et plus portant l'accent tonique sur la première syllabe. Cette famille de mots est appelée en italien « parole sdrucchiole ». Comme pour la syllabe [tə] du mot « ciuculat' », les deux dernières syllabes sont à peine prononcées, le [i] et le [ə] sont des voyelles neutres, si bien que les consonnes [n] et [k] assurent seulement l'identification du mot : prononcer [m<sup>o</sup>nəkə]. De même, l'accent tonique du [a] dans le mot « ordinat' », se traduit également par un allongement descendant. L'élision de la voyelle finale, ou apocope, transforme le mot en « parola tronca » - c'est-à-dire dont l'accent est porté sur la dernière syllabe – alors qu'il est normalement une « parola piana » - dont l'accent est porté sur la pénultième. Mais, au niveau du rythme global de la phrase, c'est la syllabe [mo] qui prédomine comme appui final de la phrase, les syllabes [nə] et [kə] pouvant être considérée comme non pertinentes sur le plan mélodico-rythmique :



Sur le plan de cheminement mélodique, nous retrouvons les allongements finaux fléchissants caractéristiques :



On constate donc que, même dans le cadre d'une conversation banale, le mode de la voix haute convoque un ensemble de traits similaires dans la majorité de ses occurrences. Si l'on retrouve les mêmes caractéristiques prosodiques dans les actes vocaux issus du champ du domestique et chez les marchands ambulants, cela se comprend en partie par le fait que les personnes amenées à communiquer à distance sont confrontées aux mêmes types de configurations. La voix doit franchir la rue, un obstacle conséquent si l'on sait la densité de son environnement sonore et la fréquence des événements sonores. Elle se dote de traits prosodiques suffisamment perceptibles pour pouvoir traverser les distances et les obstacles sonores. Lors d'un appel ou d'une conversation de fenêtre à fenêtre, la voix investit du même coup un espace vaste correspondant à celui qu'elle est en mesure de parcourir.

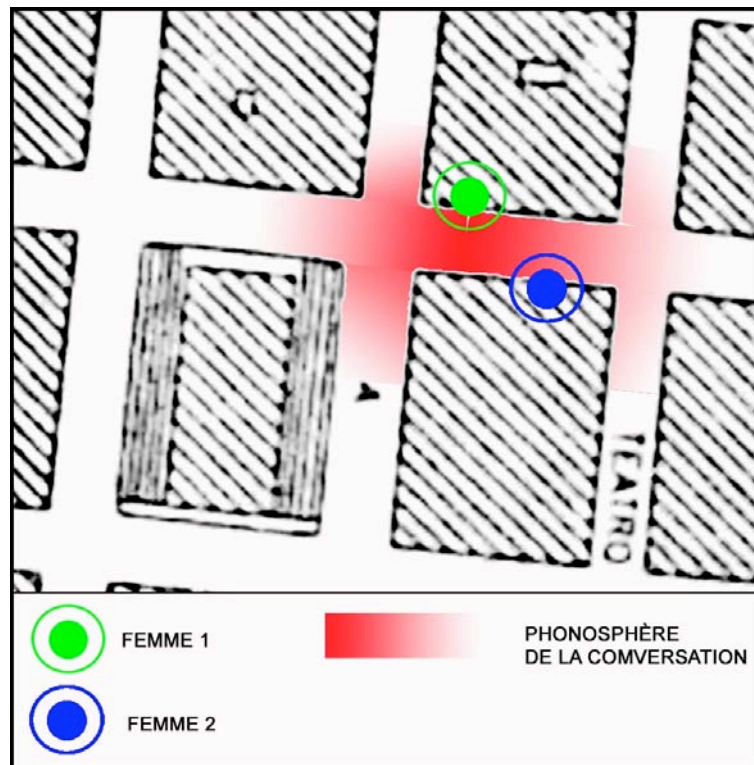


Fig. 4.53. Phonosphère des deux interlocutrices générée lors de la conversation

Les phonosphères créées par chacune des interlocutrices investissent la rue de telle sorte que celle-ci aurait très bien pu être un salon ou une terrasse. Elles fabriquent un espace vocal, si bien que la rue devient un lieu de conversation. Comme on l'a remarqué dans l'exemple de l'appel d'Ornella, la conversation est audible dans toute la zone parcourue par les voix (représentée en rouge) et par toute personne présente ou habitant la rue susceptible de l'intercepter.

#### 4.1.6 - Les territoires de la voix haute

Si l'on compare, dans une vue d'ensemble, les contours mélodiques de plusieurs des exemples que nous avons vus, nous pouvons mieux nous rendre compte de leurs similitudes :

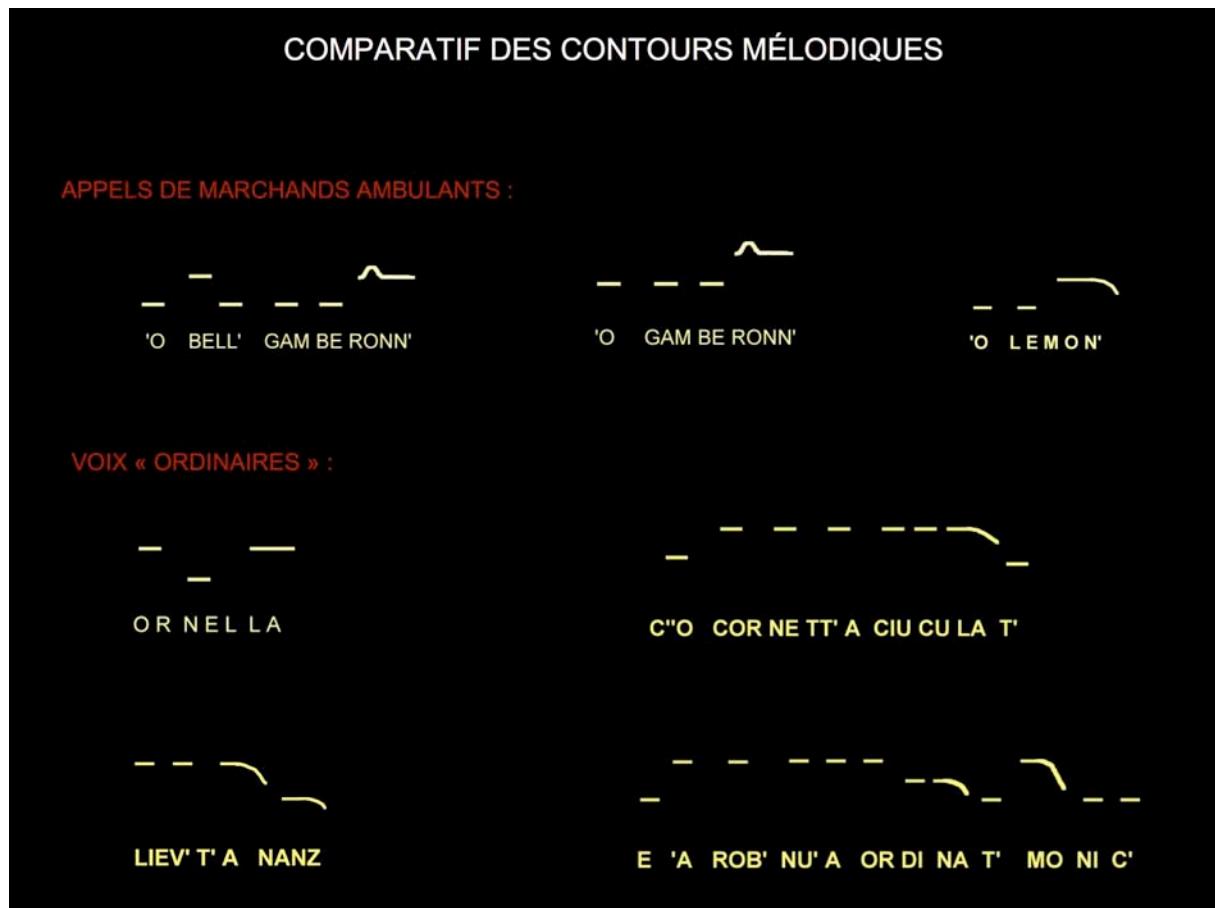


Fig. 4.54

Qu'ils soient émis dans un contexte marchand ou domestique, nous observons toujours, dans les traits prosodiques des communications à distance, un même type d'allongement des voyelles finales sur un ton plus haut que les précédentes. Nous pouvons considérer ce détail comme un des paramètres de caractérisation de la voix haute. Toujours liée à la prosodie du parler ordinaire, la modalité de la voix haute en accentue les traits comme le fait le mode chanté, notamment dans les chansons de tradition orale de l'aire napolitaine. Prosodie de la langue et système musical s'associent en symbiose de sorte que le chant reste un discours dans lequel, comme dans le parler

ordinaire, mots et sens sont mis en valeur par le rythme, le contour mélodique, l'accentuation... Le mode de la voix haute suit un système formel qui lui est propre et devient en soi signifiant. Parler fort induit des modes d'interactions spécifiques et doit être compris dans son insertion dans le tissu des relations sociales à l'œuvre dans un contexte donné.

L'analyse spatiale de ces actes de voix haute nous a permis d'observer qu'ils investissent des espaces vastes relatifs à la puissance et à l'efficacité de la voix. On a vu que sur le marché, la phonosphère du crieur tend à générer un espace d'influence : à la portée de sa voix correspond l'espace dans lequel le passant est susceptible de modifier le cours de sa marche pour devenir client. Pour le marchand ambulant, la phonosphère générée par son appel correspond à l'espace qu'il colonise pour en faire un espace de vente provisoire. Dans le cas d'un dialogue ordinaire, on ne peut pas parler de stratégie préméditée comme pour les marchands, mais plutôt d'effet. L'effet est de créer des espaces territorialisés de communication. La rue est utilisée comme un espace de communication domestique. En ce sens, par leur voix, les habitants communiquant à distance s'approprient la rue de la même manière qu'en y plaçant des chaises, en s'y installant pour bavarder, pour observer ou pour prendre le café. Il y a territorialisation de la rue par l'acte de voix.

Un autre exemple démontre l'usage qui est fait du dispositif acoustique issu de la morphologie urbaine. Il a pu être observé une communication à distance entre deux personnes ne pouvant se voir. Deux jeunes filles s'appellent et conversent d'un côté et de l'autre d'un petit pâté de maisons, selon cette disposition :

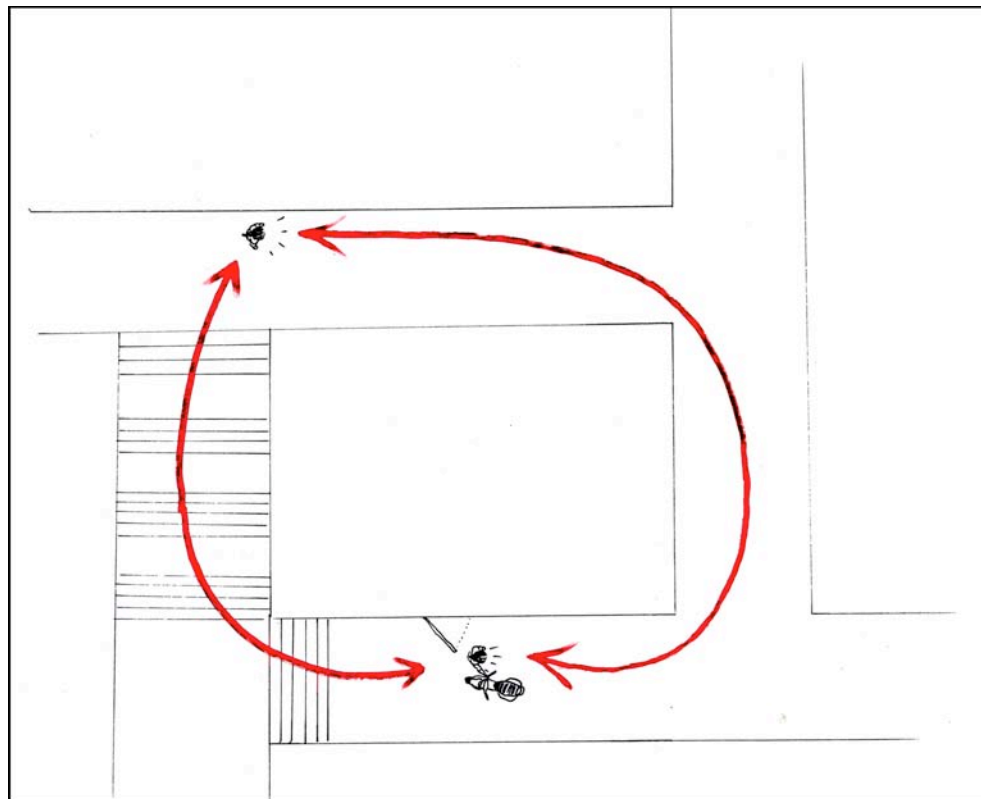


Fig. 4.55. Communication à distance entre deux jeunes filles (schéma de l'auteur)

Une première jeune fille est située dans une rue principale et marche, tandis que l'autre sort de l'autre côté d'un immeuble s'appêtant à monter sur son scooter. L'immeuble possède deux accès : d'un côté par un escalier et de l'autre par la rue. Malgré la distance (environ 50m) et les obstacles (les interlocutrices sont positionnées de part et d'autre d'un immeuble), les deux jeunes filles utilisent simultanément ces deux voies acoustiques pour communiquer en criant sans avoir besoin de se voir. Dans cet exemple, on voit bien que, d'une part, le dispositif urbain n'est pas une contrainte à la communication, et que d'autre part ce même dispositif est utilisé pour canaliser la propagation de la voix. Les environnement sonore et structurel sont à ce point intégrés et sujets à une connaissance approfondie qu'ils sont utilisés pour ce qu'ils sont avec un minimum de contraintes. La rue correspond bien à ce que Feld (1996) appelle une « enveloppe sensorielle de sons », permettant une connaissance du paysage beaucoup plus forte que celle apportée par la perception visuelle. L'interface sensorielle créée

constitue ce que Feld entend par « acoustemology », définie comme une expérience du lieu enracinée dans sa dimension acoustique, un système dans lequel « le son est central dans sa capacité à produire du sens et de la connaissance <sup>239</sup> » (ibid : 97). Cette modalité d'interaction avec l'environnement donne un sens particulier à la rue, en tant qu'elle est un espace de communication.

Dans le cas de l'interaction vocale entre le marchand ambulant et sa cliente, entre un espace A (supposons un balcon ou une fenêtre) et un espace B (la camionnette du marchand), est créé un espace C de communication privilégiée. Il ne s'agit plus là de l'espace horizontal correspondant à l'étendue de la voix dans les corridors des ruelles (phonosphère), mais d'un espace vertical correspondant au canal de communication. Cet espace créé, proportionnel à la distance des interlocuteurs, privilégie la relation entre les deux interlocuteurs :

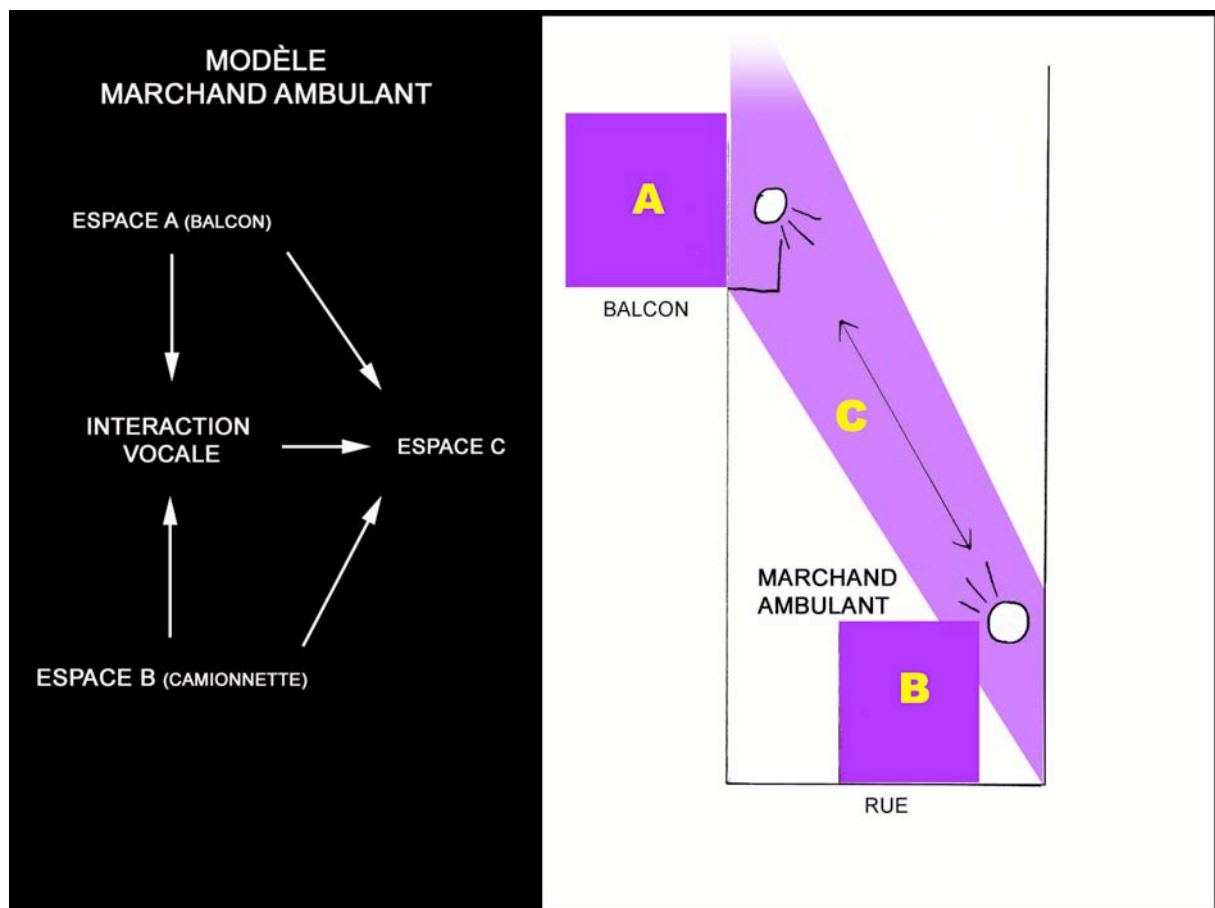


Fig. 4.56. Espace généré par l'interaction verbale entre marchand ambulant et habitant

<sup>239</sup> Traduction de l'auteur

Il ne s'agit donc plus d'un espace diffus, mais d'un espace circonscrit par la focalisation de l'interaction. C'est un espace intermédiaire faisant un pont entre les deux espaces propres des interlocuteurs. La distance entre les interlocuteurs relie l'appartement à la camionnette, non pas symboliquement, mais concrètement dans le temps et l'espace de l'interaction. Cet espace de liaison devient un couloir permettant au marchand et à sa cliente d'échanger verbe et marchandise.

Dans le cas d'une interaction entre un habitant d'un « basso » et un habitant d'un appartement situé à l'étage, le même processus est à l'oeuvre. L'interaction entre les interlocuteurs, situés respectivement entre un espace A (le balcon) et un espace B (le « basso »), crée un espace C de communication et de relation privilégiées :

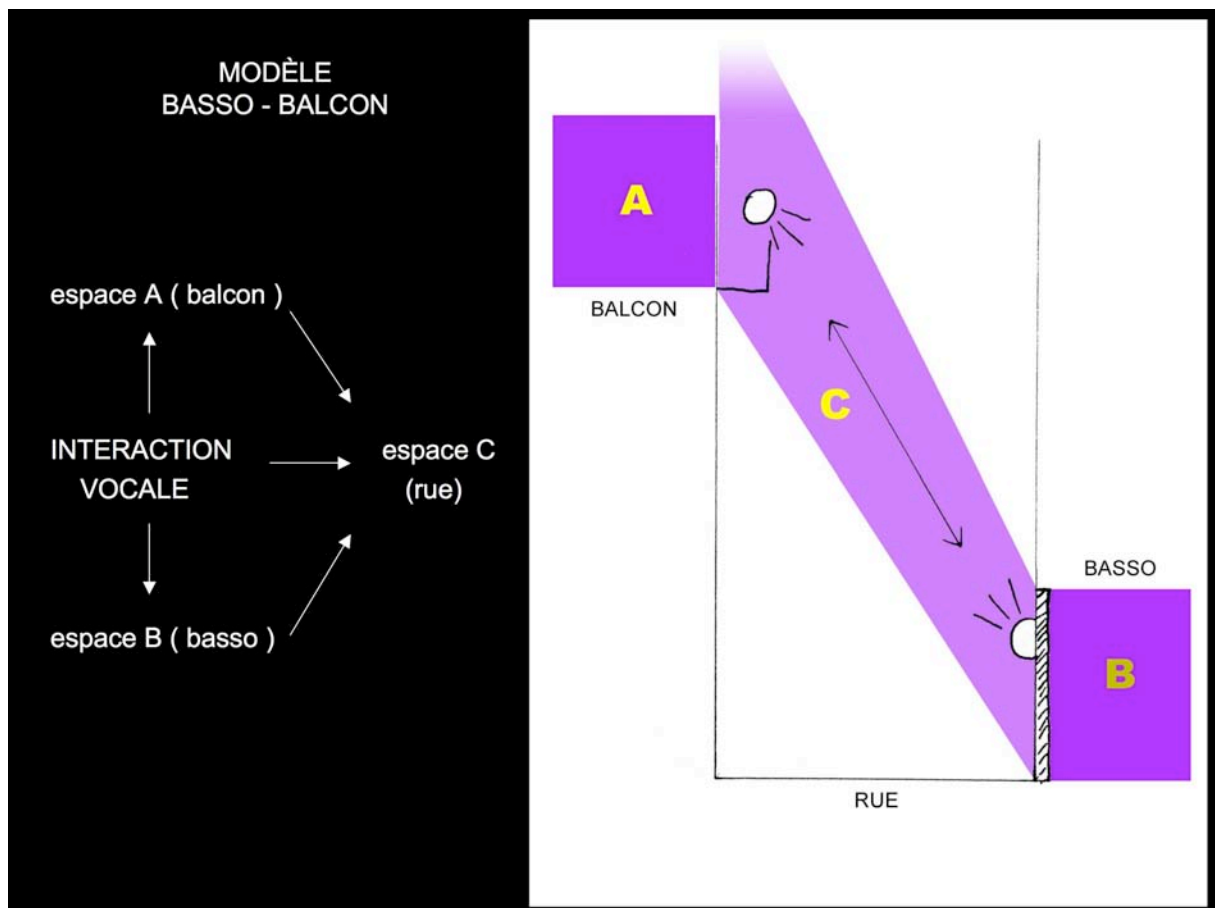


Fig. 4.57. Espace généré par l'interaction verbale entre habitants



Dans le moment de la conversation, les voix des deux interlocuteurs s'imposent dans la rue comme une sonorité qui n'a rien d'incongru, d'intempestif ou de remarquable. L'interaction traite le plus souvent d'un sujet banal : interpellé ou appelé quelqu'un (les enfants, une voisine comme dans l'exemple d'Ornella), parler de la vie du foyer, d'une émission télévisée, d'une tierce personne ou d'un problème lié à la vie quotidienne, ou encore opérer une action (exemple de la commande de croissants). Cette insertion dans la vie ordinaire et la banalité des actes de voix haute participent de la transparence de la vie privée qui prévaut dans les manières de gérer la vie sociale dans les quartiers populaires. Ces interactions, on l'a vu, impliquent des personnes entretenant des relations privilégiées. La communication verbale à distance fait partie des activités quotidiennes. Ainsi, dans le cas d'une relation entretenant des interactions verbales régulières entre l'habitant de l'appartement et celui du « basso », l'espace créé par la communication produit un couloir reliant l'appartement au « basso ».

Il s'agit d'un espace nouveau, différent de celui, existant, dessiné par le dispositif architectural de la rue et des immeubles. Il est un espace d'appropriation tendant à territorialiser la rue non plus au niveau horizontal de la chaussée, mais dans le volume séparant les immeubles entre eux. De même qu'investir la devanture du « basso », d'aménager et d'entretenir la rue étend l'espace de l'habitat propre à celui d'un habitat collectif territorialisé, l'espace créé par la voix étend celui de l'habitat en construisant des ponts entre les habitations. Un autre type d'espaces est fabriqué, autre que celui, physique, imposé par la structure architecturale. Celle-ci s'en trouve étendue par des extensions n'existant qu'à travers les interactions verbales permises par des relations sociales privilégiées.

Par sa voix, l'habitant du « basso » s'immisce dans l'appartement de son interlocuteur, lui-même étendant sa présence au « basso », et tous les deux se projettent simultanément dans un troisième espace : la rue. Les habitants et les passants de cette même rue se trouvent du même coup en co-présence des deux interlocuteurs par le simple fait qu'ils sont potentiellement en position d'écoute. Tous ces protagonistes sont, non seulement co-présents dans cet espace du fait de leur participation, par l'acte vocal ou par l'écoute, à la scène d'interaction, mais ils le sont d'autant plus que celle-ci est ordinaire. La banalité inscrit plus profondément encore les protagonistes dans une co-vivance du quartier et de sa vie quotidienne.

Le quartier voit donc sa carte modifiée. Il n'est plus observable dans les deux dimensions de son plan topographique et dans la troisième dimension de son élévation. Il prend à présent, en quelque sorte, une quatrième dimension qui est celle de la communication à voix haute, c'est-à-dire, finalement, des interactions sociales. Sur le plan des circulations des personnes, des relations, des rapports sociaux entre les personnes, le quartier se révèle encore une fois dans sa dimension dynamique par ces couloirs éphémères apparaissant régulièrement dans le moment de la relation vocale entre habitants.

### **Conclusion :**

La voix haute apparaît donc comme une manière supplémentaire de territorialiser la rue au profit d'une vie sociale fondée sur l'interconnaissance. La banalité du cri, de l'appel, de l'interpellation ou du dialogue à voix haute, la facilité et l'immédiateté des interactions permises par des relations socialement admises, participent de la co-vivance des habitants du quartier. Par leur voix, les interlocuteurs se placent en co-présence l'un de l'autre dans leur espace respectif (l'habitat propre) et en co-présence des autres habitants dans l'espace du collectif (la rue).

Outre la dimension informative et communicationnelle, la voix haute se révèle en tant que manière de vivre le quartier comme un habitat, et de créer du lien social par le seul fait de se faire sonore dans l'espace de la rue. La voix implique l'individu lui-même, dans sa dimension à la fois corporelle et sociale, en le projetant dans l'espace collectif. La voix s'impose comme l'instrument privilégié de la présence sociale des individus dans l'espace de la rue. Ainsi, par le seul acte de voix haute, les habitants, en multipliant les interactions vocales, génèrent leur co-présence. Dans une sorte de « je crie donc je suis là », les acteurs de voix haute s'imposent dans l'espace social en se dévoilant, en se mettant à vue et à ouïe, à corps et à cris, des autres habitants, tel que le processus d'insertion dans le tissu social du quartier non seulement l'autorise mais le nécessite. La voix haute autorise la mise à vue de l'individu en lui assurant une présence dans le tissu

social de sa rue, et lui permet dans le même temps d'affirmer son statut social, sur le mode assertif, d'habitant à part entière de la rue, et par extension du quartier.

L'acte de voix haute nous apporte l'exemple d'une manière d'affirmer une position sociale. Il est une manière de se faire sonore dont on voit la portée de ses significations sur le plan des relations sociales. Le caractère haut de la voix apparaît pour l'habitant du quartier comme un moyen de se faire particulièrement présent du fait d'être particulièrement sonore. Nous allons à présent nous pencher sur une autre manière de se faire sonore dans son lieu de vie. En observant les pratiques et les discours relatifs aux pétards et aux feux d'artifice dans le contexte napolitain, nous abordons une manière d'autant plus affirmée d'investir l'espace de la rue que l'instrument est particulièrement sonore.

## 4.2- Le bruit et la lumière, une anthropologie sonore des pétards et des feux d'artifice à Naples



Fig. 4.58. Deux pétards de fabrication italienne

Les manifestations pyrotechniques sont omniprésentes dans le paysage napolitain. Que ce paysage soit sonore, visuel ou social, pétards et feux d'artifice font partie intégrante de la vie quotidienne en même temps qu'ils font l'objet d'une pratique populaire. Des événements divers, comme le jour de l'an, les festivités privées ou les fêtes religieuses de quartier favorisent les sonorités éclatantes au sein desquelles la pyrotechnie trouve naturellement sa place. Ces sonorités prennent une part essentielle, parfois de premier plan, dans la définition même de la situation, au sens où, à travers une dimension sensible qui se veut imposante et parfois violente, elles sont porteuses de sens, de valeurs culturelles, d'une charge émotive ou même d'informations.

Les pratiques populaires de la pyrotechnie ne sont pas exclusives à l'espace napolitain. Bien que diffusées dans diverses aires culturelles de l'Europe méditerranéenne, elles constituent, à Naples et dans les pays vésuviens, une tradition participant fortement aux sentiments d'appartenance et accompagnent de nombreux moments rituels et/ou festifs. C'est en effet surtout dans l'Italie du sud que sont développées ces pratiques au niveau populaire. En Italie du nord, elles sont principalement données aux mains de spécialistes. Outre la popularité de ses pratiques, Naples est historiquement un lieu de production réputé internationalement. L'ethnographie montre que la pratique populaire napolitaine de la pyrotechnie distingue deux catégories de pièces d'artifice: d'une part les « fuocchi » (it. « feux d'artifice ») et d'autre part les explosifs. Sur le plan lexical, les pièces d'artifice se résumant à la simple explosion, les pétards, sont désignées par le terme napolitain « botti ». Le genre diffère dans l'usage: on peut en effet autant dire « botto » pour désigner l'explosif que « botta » pour désigner la détonation. La synonymie avec « botta » (nap. « frappe », « choc ») n'est pas anodine, car le terme désigne également un bruit entendu comme un événement sonore de forte intensité et survenu à l'improviste. Mais ce serait anticiper que de parler dès à présent de «bruit» au sujet de la dimension sonore des explosifs et des feux d'artifice, car cela reviendrait à partir de l'a priori communément partagé d'une association bruit/nuisance, qui existe autant dans l'italien que dans le français. Au niveau de l'environnement sonore qu'ils génèrent, il est préférable de parler plutôt de «sonorités éclatantes », car la pratique et l'ethnographie appellent toutes deux à une expression davantage descriptive et perceptive.

Ce chapitre se compose de deux parties. Une première est consacrée à la description ethnographique des pratiques pyrotechniques. L'observation montre qu'elles se réalisent dans des situations particulières. Elles sont présentées ici en cinq exemples, qui sont autant des prétextes que des motivations à tirer « fuocchi » et « botti », avec à chaque fois une préférence pour l'une ou l'autre des deux pratiques. La seconde partie représente une approche des dynamiques sociales et culturelles qui s'expriment par l'usage et la perception des pièces d'artifice. Elle montrera qu'à travers une analyse des représentations issues des discours collectés, se révèle une lecture par le sonore de tensions sociales et culturelles à l'oeuvre dans l'espace napolitain. Si pour certains, la perception des « botti » est avant tout une source de nuisance et

l'expression d'une misère culturelle attachée à certains quartiers, leur pratique représente pour d'autre ce que M. de Certeau (1990) a pu nommer une « pratique commune », dans laquelle, ici, un groupe humain se reconnaît implicitement comme « communauté d'écoute ». S'il est vrai que la pratique des « botti » signe davantage le contexte sonore des quartiers populaires napolitains, elle se présente comme un ensemble de conduites sonores constituant certaines « manières de faire » (Certeau, 1990). Elles s'incarnent ici en une « manière d'être sonore », dont le tapage des sonorités éclatantes des détonations conserve en lui une dimension émotionnelle forte ainsi qu'un ensemble de valeurs partagées qui demeurent propres à chacun des groupes sociaux concernés.

#### 4.2.1 - Cinq raisons pour tirer

Les prétextes à utiliser pétards, explosifs et feux d'artifice sont multiples. Au moins cinq motivations à utiliser les pièces d'artifice peuvent être recensées. Certaines sont calendaires tandis que d'autres sont plus événementielles.

##### *a - « Capodanno »*

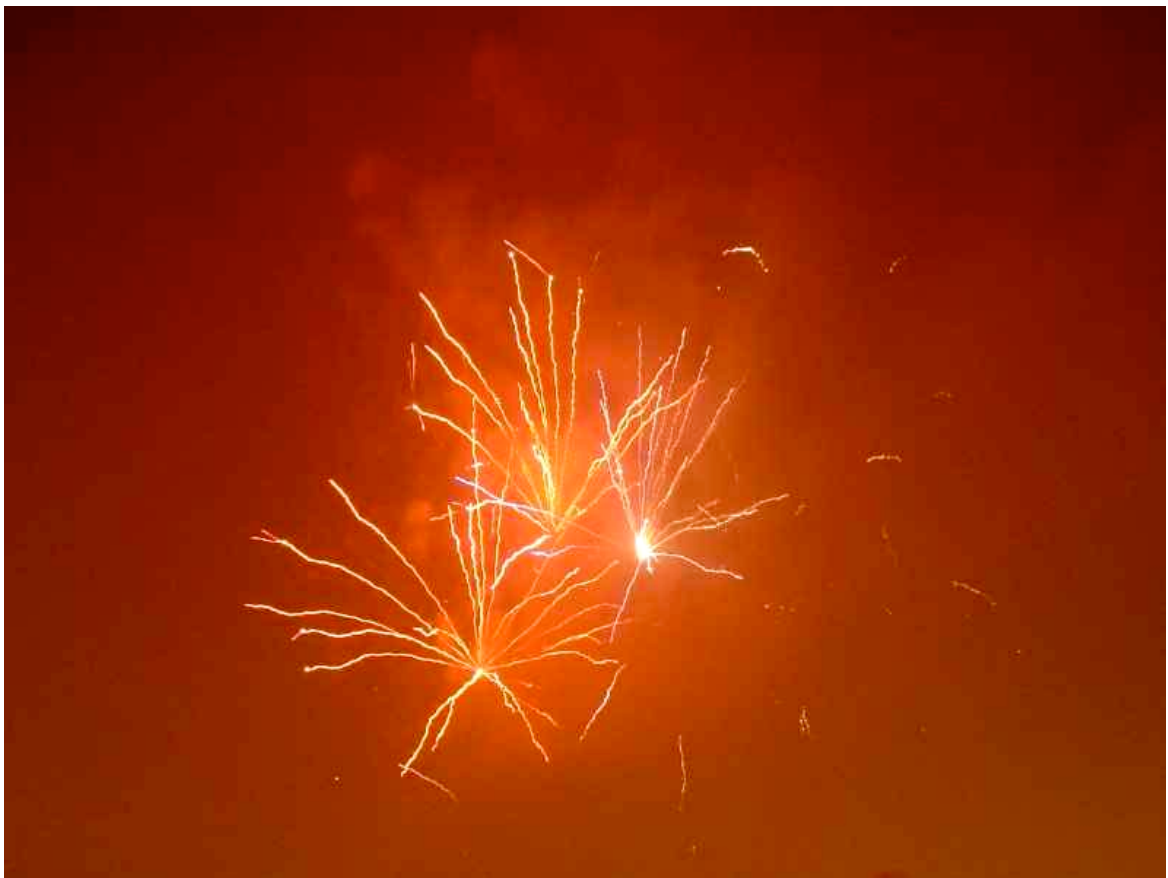


Fig. 4.59. Éclairs festifs dans le ciel de Naples (2007)

Parmi les motivations régulières, il en est une pour laquelle il convient de s'attarder particulièrement. C'est lors d'une période précise que toute la ville est invitée à une sorte de frénésie pyrotechnique: véritable signature sonore de Naples, «capodanno», le nouvel an, n'est en réalité pas seulement une date isolée dans le calendrier. À Naples et sa périphérie, la fête est progressivement introduite durant une longue période. Généralement, dès la fin du mois d'octobre les premières explosions se

font entendre de façon éparse et évolueront en crescendo régulier jusqu'à la 24ème heure du 31 décembre. Chaque jour et chaque nuit, les détonations rythment la ville, mais dans une cadence aléatoire puisque les rafales des pétarades surviennent de façon arbitraire.

La **seq. 4.20** et la **vidéo 4.4** proposent un court parcours dans les Quartiers Espagnols de 00h00 à 1h la nuit du nouvel an. On peut y voir les habitants en pleine frénésie de la fête, ainsi que le cadre du quartier totalement envahi de lumières et de fumées d'explosions. Pour les napolitains, la nuit du nouvel an est assimilée à une petite guerre : il est dangereux de sortir dans les rues entre minuit et 1h30 du matin du fait de risquer de recevoir un explosif depuis les hauteurs. N., habitante d'un « basso » des Quartiers Espagnols, précise qu'avec sa famille, ils attendent l'accalmie pour sortir tirer leurs propres pétards et feux d'artifice.





Fig. 4.60. Brouillard sulfureux dans la nuit du nouvel an, Quartiers Espagnols (2007)

La nuit du nouvel an proprement dite, autant les « fuocchi », ou « bengali » ( it. « feux de bengal »), que les « botti » (pétards) sont employés. Mais pendant toute la période des trois mois de latence, seuls les petits explosifs sont allumés, par les enfants et les adolescents, à même la rue ou sur les places de leur quartier. En revanche, le 31 décembre à minuit, après le dîner, c'est aux chefs de famille que revient, du balcon ou de la fenêtre, d'inaugurer à grand bruit la célébration du premier jour de l'année.

Dans les «règles» , si les mèches des explosifs s'allument bien avant, l'embrasement des « luci colorate » (it. « les lumières colorées », les feux d'artifice) ne démarre qu'à minuit au 31 décembre. Les napolitains se plaisent à avertir que l'excitation est telle que l'explosion collective débute toujours, en réalité, aux alentours de 23h30. Le crescendo régulier des explosifs précédant le nouvel an ne s'opère pas seulement sur la fréquence des détonations, mais également sur leur intensité. En règle générale, plus le nouvel an approche, plus les explosifs utilisés sont puissants. Ainsi dès le début de la journée du 31 décembre, les plus puissants explosifs sont employés et font trembler les fenêtres alentours. Aux environs de minuit, presque toutes les familles sortent à la fenêtre pour allumer fusées, guirlandes et panaches lumineux, tandis qu'en contrebas détonnent, toujours plus nombreux, les «botti». Le calme revient peu à peu après la première heure du 1er janvier. Les premiers marcheurs qui font leur apparition au travers des épaisses émanations sulfureuses tardant à s'évacuer des ruelles étroites doivent veiller à ne pas recevoir un des projectiles enflammés qui continuent de surgir ça et là.

Après cette pratique privée, certaines familles se rendent au spectacle pyrotechnique municipal organisé en bord de mer vers 03h du matin sur les flancs du Castel dell'Ovo. L'ampleur de celui-ci reste limité en comparaison de la popularité de la pratique individuelle des pièces d'artifice, largement partagée par l'ensemble des napolitains et des régions limitrophes.



Fig. 4.61. Spectateurs devant le feu d'artifice municipal du nouvel an devant le Castel dell'Ovo

Le nouvel an représente un moment important de la vie des familles, qui le préparent plusieurs semaines à l'avance. Il est surtout l'apanage des enfants et des adolescents, mais également des familles, plus précisément des pères de famille. Dans l'usage, la pyrotechnie est une pratique d'hommes. Par exemple, les jeunes filles peuvent seulement participer à l'allumage des feux d'artifice de petite taille, du type « candele romane », c'est-à-dire une torche tenue à la main de laquelle jaillit un panache incandescent (**fig. 4.62**). Cela va même jusqu'à être une « affaire de famille », comme le rapporte FA, jeune étudiant résidant au centre ville, au sujet de son père :

« ... Tirer et utiliser les pétards à toujours été un usage de famille... plus jeune, mon père vendait les pétards et tirait... ça a toujours été ainsi... »

Même si FA avoue que son père « ne tire plus, certainement pour des raisons d'âge », « les grandes personnes tirent aussi, genre 40, 50 ans... si ça plaît on tire ». Si

les hommes plus âgés peuvent parfois s'amuser à « pétarder » sous les voitures ou dans les cabines téléphoniques, c'est bien en adolescent impétueux qu'ils le vivent. Dans l'ensemble, ce sont les jeunes qui pratiquent le plus, principalement les explosifs. La fascination est bien la leur, et les pères de famille y trouvent surtout un prétexte ludique.



Fig. 4.62. Filles utilisant des torches dites « candele romane », Quartiers Espagnols (2007)

Dans les festivités du nouvel an, le sentiment de fête réside essentiellement dans l'usage de la pyrotechnie. F2, ancien habitant des Quartiers Espagnols, rapporte que quand il était enfant sa fascination était telle que sa mère lui disait chaque année lors du dîner de réveillon : « mange et ensuite je te fais entendre le pétard », qui, bien entendu, était allumé et jeté du balcon par son père. Chaque famille investit une somme d'argent conséquente dans l'achat des pièces d'artifice, et pour certaines d'entre elles la somme peut correspondre à un mois de salaire. En moyenne, 200 à 400 euros sont dépensés par les foyers uniquement en pyrotechnie. À cela, il faut naturellement ajouter presque

autant de nourriture, car le repas représente une autre forme d'opulence par laquelle la fête s'exprime. À travers les pratiques pyrotechniques, le nouvel an apparaît comme une période de permission et d'excès, comme l'est carnaval sous une autre forme<sup>240</sup>. Cela s'exprime aussi dans un autre usage : l'acte symbolique de jeter par la fenêtre les objets domestiques considérés comme rebus ou appelant à être remplacés. Si la tradition invite à rompre du verre comme acte de bonne fortune et de célébration du renouveau, appareils électroménagers ou sanitaires peuvent aussi être sacrifiés de la sorte : réfrigérateurs et cuvettes de WC pourront ainsi être basculés par la fenêtre pour se fracasser sur la chaussée au plus grand péril des imprudents déambulant dans les rues à minuit. Cette pratique, jugée de plus en plus « incivile » et « sauvage » est aujourd'hui restreinte à certains quartiers montrés du doigt comme particulièrement « populaires » . A., résidant à Naples et originaire de la périphérie, rapporte une pratique qui confirme la dimension rituelle que peut revêtir la pyrotechnie. Sa grand-mère ne tirait qu'un seul pétard à la seule occasion du nouvel an. À minuit, elle sortait à la fenêtre un « tracch' »<sup>241</sup> qu'elle tenait à bout de bras. Elle en allumait la mèche, laissait exploser les premiers pétards et lâchait l'ensemble juste avant que le plus gros n'explose. La dimension apotropaïque résidait dans le fait que si elle ne se blessait pas la main, elle assurait une année de bonne fortune.

Ainsi, le risque et le danger apparaissent comme un élément fort de la fête, et cela s'exprime à travers la diversité des pétards. Du simple « claque-doigt » aux gros cylindres de carton rouge, la puissance des pétards va jusqu'à la « bomba », l'équivalent d'une petite dynamite. Pour désigner l'action de tirer un pétard, le verbe « sparare » (it. littéralement : « tirer ») est largement employé, et signifie dans ce contexte « pratiquer la détonation des explosifs ». Mais il désigne également l'usage des armes à feu. Comme si cette filiation lexicologique était suivie à la lettre, parmi les détonations des pétards du nouvel an se dissimulent celles des coups de pistolet tirés en l'air en pleine rue en direction des toits<sup>242</sup>. Cette expression d'une violence ritualisée et canalisée par la fête constitue une des grandes motivations des tireurs de pétards et de balles à blanc.

---

<sup>240</sup> Carnaval n'est plus fêté à Naples de façon traditionnelle. Pour les jeunes cependant, la période de carnaval est le prétexte à des comportements excessifs menant parfois à la violence : lancer des œufs durs, des oranges ou du plâtre en plein visage, ou frapper les passants en roulant en scooter... En région Campanie, c'est à Maranola que se déroule traditionnellement la procession de carnaval la plus réputée.

<sup>241</sup> Le « tracch' » est composé d'un certain nombre de pétards suivis d'un autre de plus grande dimension.

<sup>242</sup> La plupart du temps ne sont tirées que des balles à blanc. Cependant, il n'est pas rare d'utiliser des balles réelles.

Pratique exclusive des hommes et des garçons, elle est aussi une expression virile de la masculinité. Ainsi, le nouvel an représente beaucoup pour les garçons car c'est la période pendant laquelle il est permis de « sparare » (it. « tirer ») comme un homme. En dehors de cette période cela n'est guère admis, «sinon, je serais un délinquant» rapporte FA.

### ***b - Les processions religieuses***

Un second type d'événement calendaire appelant à l'usage des pièces d'artifice sont les processions qui se déroulent lors des fêtes religieuses de quartier. La majorité des quartiers de Naples fête chaque année un ou plusieurs saint(s) au(x)quel(s) une église est consacrée. Pour ne donner que quelques exemples pour le mois de septembre, citons la Sant'Anna dans le quartier de Capodimonte le 18 septembre, la San Gennaro, Saint Patron de Naples, et le célèbre miracle de la liquéfaction du sang le 19 septembre au Duomo, la Madonna de la Mercede le 22 septembre dans les Quartieri Spagnoli, ... Les fêtes de quartier sont annoncées quelques semaines à l'avance à l'aide d'affiches collées de-ci et de-là dans les rues du quartier. Elles en décrivent le programme en même temps qu'elles constituent une invitation. Elles s'étalent souvent sur plusieurs jours, durant lesquels sont célébrées des messes et se déroule la procession destinée à exhiber la figure du/de la Saint(e) par-delà les rues. Les fêtes religieuses de quartiers sont des moments importants de rassemblement des fidèles et participent de façon évidente à maintenir le lien social des habitants du quartier à travers une foi commune<sup>243</sup>.

Le déroulement des processions correspond à celui que l'on rencontre de façon récurrente dans l'Italie du sud. Un rendez-vous est donné aux fidèles du quartier à une

---

<sup>243</sup> Les saints vénérés à Naples sont très nombreux et la dévotion souvent très intense. En dehors des fêtes et des pèlerinages, chez les jeunes comme chez les personnes plus âgées, la foi s'exprime chaque jour dans des gestes quotidiens comme des signes de croix et des baisements lors du passage devant une église ou un des innombrables autels disséminés dans les rues. Dispersés dans les quartiers, des locaux portant l'enseigne d'une association religieuse dédiée à un saint particulier sont gérés par les fidèles et constituent des pièces de vie et des lieux de rendez-vous.

heure précise. Après la messe, les fidèles vont attendre la sortie du saint devant l'église. La statue, disposée sur un socle orné de ses divers attributs, est portée par les membres masculins les plus vigoureux de l'association religieuse concernée. Les femmes marchent groupées derrière les porteurs, et une petite fanfare, la «banda», constituée des plus jeunes membres de l'association, ferme le cortège en entonnant les airs de procession. Le prêtre mène en récitant prières et prédications dans un microphone. Elles sont répétées autant par les participants de la procession que par ceux qui y assistent depuis leur fenêtre ou qui se sont arrêtés le temps de son passage. Un peu plus loin, un sacristain porte un double mégaphone destiné à porter les paroles du prêtre le plus loin possible. Selon les processions, un certain nombre de salves de « botti » sont lancées comme une salutation lors des arrêts devant un autel de la Madone ou de Padre Pio (très vénéré dans les quartiers populaires napolitains).



**Fig. 4.63. Fumée de pétards envahissant la procession de la Sant'Anna (Salità di Capodimonte, 2005)**

La spectacularité de la dimension sonore de ces petites processions est qu'elle correspond peu à leur dimension physique. L'ensemble de l'instrumentarium est tel qu'il favorise des sonorités éclatantes destinées à imposer l'écoute au plus grand nombre d'habitants. Déjà, le traitement que subissent les paroles du prêtre rappelle les « richiami » (it. « appels ») des marchands ambulants qui, lors de leur passage en triporteur dans les ruelles, produisent avec leur mégaphone une sonorité puissante et nasillarde destinée à toucher le plus d'oreilles et à littéralement traverser murs et fenêtres, souvent au détriment de l'intelligibilité du message. Les airs exécutés par les petites fanfares tiennent, sur le plan sonore, une place de premier ordre. Certains airs



sont destinés à accompagner la marche tandis que d'autres sont exécutés lors des arrêts devant les autels. Bien que les « bande » soient constituées seulement de moins d'une dizaine de cuivres et de percussions, leur volume sonore est tel que l'effet produit correspond à celui d'un orchestre d'une dimension bien plus importante. L'exécution énergique, les tambours frappés avec vigueur et les visages des «soufflants » grossis et rougis par l'effort, donnent à l'exécution musicale une présence dont la puissance et l'intensité amplifiée par sa réverbération dans les ruelles étroites imposent aux jeunes enfants de se couvrir les oreilles lors du passage de la procession. Mais le moment pendant lequel presque tous se couvrent les oreilles est bien celui des salves de « botti ». Les pièces d'artifices utilisées sont la plupart du temps des batteries de pétards de plusieurs mètres (en it. « batteria ») dont l'explosion peut durer jusqu'à une minute, ainsi que des fusées sifflantes et détonantes. Le fait d'utiliser des feux d'artifice en plein jour trahit très clairement une intention qui se veut en premier lieu sonore. Mais l'aspect spectaculaire de l'événement est également visuel, car c'est dans un nuage d'émanations sulfureuses stagnantes que la fanfare reprend son élan et la procession sa marche. Au regard d'autres événements religieux de la région de Naples<sup>244</sup>, ce qui peut passer pour une expression exubérante s'insère dans un contexte social et sonore qui le vit comme une expression participante et émotionnelle du sentiment religieux et festif.

---

<sup>244</sup> Comme les festivités liées à la Madonna dell'Arco. Commencant plusieurs semaines avant le très important pèlerinage se déroulant dans la période de Pâques, ces festivités se manifestent par des processions régulières où fanfares éclatantes et prières chantées emplissent régulièrement l'environnement sonore des quartiers de Naples. La foi s'incarne, surtout lors du pèlerinage, par une dimension sensorielle extrêmement intense qui passe par une épreuve du corps et une extraversion émotionnelle allant, pour nombre d'entre eux, jusqu'à la perte de conscience.

### ***c - Les festivités familiales***

Les deux exemples précédents montrent bien que la fête et la dévotion collective s'expriment en grande partie au travers du tapage de ses participants, et qu'il existe entre les deux un lien très étroit. C'est dans ce contexte que se situe un troisième type de motivation à tirer « fuocchi » et « botti ». Anniversaires, fêtes de mariage ou de baptêmes, convoquent des rassemblements familiaux importants. Les fêtes privées et les réjouissances sont elles aussi, de nuit ou de jour, accompagnées la plupart du temps de pétarades et de feux d'artifice. Selon les témoignages, le phénomène des « fuocchi » s'est accru ces dernières années :

«... en général, s'ils fêtent un mariage ils le font dans le jardin du quartier, de leur immeuble, qui pourtant se trouve à l'intérieur d'un quartier... même s'il est deux ou trois heures du matin, ils tirent les « fuocchi »... car ça fait deux ou trois ans qu'il y a cette mode de tirer les feux d'artifice pour n'importe quelle raison, ça peut être un anniversaire, un mariage, un baptême, ou simplement fêter le diplôme de quelqu'un... »

rapporte ML, jeune étudiante à Naples originaire de la périphérie. Un autre important prétexte à la festività, qu'elle n'a pas mentionné, est évidemment une victoire du Napoli, l'équipe de football de Naples. Dans le cas des fêtes à caractère célébratif comme les anniversaires, les détonations se placent elles aussi dans un contexte sonore éclatant où la musique tient une grande place. Si d'ordinaire il s'agit de brancher la stéréo à plein volume, il n'est pas rare que soient invités des musiciens pour animer la fête, le style musical étant très souvent lié aux goûts de ses commanditaires. Le contexte populaire napolitain appelle rarement un pianiste ou un petit ensemble de musique classique. Il s'agira plutôt d'interprètes des succès napolitains actuels dont le genre est appelé « neomelodico ». Ces fêtes se poursuivent souvent tard dans la nuit et l'on n'hésite pas, en pleine ville, de la fenêtre, du balcon, dans une cour d'immeuble ou à même la rue, à tirer des pièces d'artifice.

#### **d - Les feux de la « malavita »**

Les deux motivations suivantes sont en quelque sorte «les autres» , des explications que l'on se donne quand une salve détonne sans que l'on puisse en identifier la motivation exacte. Ces tirs sont presque exclusivement ceux des feux d'artifice, et non pas des pétards. Leur dimension énigmatique est paradoxalement liée à leur plus grande fréquence. Les napolitains sont en effet habitués à régulièrement entendre tout au long de l'année des feux d'artifice tirés sans raison apparente et parsemés dans la ville, si bien que, n'y faisant au bout du compte plus attention, on peut dire qu'ils font partie de leur quotidien sonore. Lorsqu'on interroge les habitants sur ce phénomène, il est toujours question de rumeurs, de « on dit » faisant à chaque fois référence à la « malavita », ou plus directement à la société camorriste<sup>245</sup>.

Ces tirs énigmatiques, souvent condamnés pour la nuisance sonore qu'ils causent « gratuitement« , sont toujours sujets à interrogations malgré leur fréquence, comme en témoigne ML, résidente dans un ensemble d'immeubles de la périphérie sud de Naples: durant les trois mois de l'été 2007 elle fut dérangée chaque nuit par des tirs de « fuocchi » dans les proches environs. Elle s'interroge encore sur les raisons:

« ... non, selon moi ils ne fêtaient pas quelque chose parce que... si ça arrivait une ou deux fois par semaine, alors on peut penser qu'ils étaient en train de fêter quelque chose... mais le fait que cela survenait tous les soirs consécutifs, trois mois de suite... mais bon, c'est arrivé aussi pendant l'hiver...»

Quant à savoir si parmi les habitants du quartier des questions se posaient « ...non... peut-être ne veut-on pas en parler, qui sait?... ». Mais « dernièrement, heureusement, je ne les entends plus... peut-être la période est passée... l'euphorie... » ajoute-t-elle, en laissant planer le mystère autour de cette frénésie d'artifices.

La plupart du temps, deux explications reviennent de façon récurrente dans les discours. La première est de l'ordre de la fête: il serait tiré des feux d'artifice à l'occasion

---

<sup>245</sup> La Camorra est le système mafieux propre à la zone napolitaine. Sur le sujet de la Camorra et de l'importance à Naples des réseaux mafieux voir Lamberti (1993).

de la libération d'un détenu. Plusieurs témoignages font coïncider cette rumeur avec des faits desquels, à leurs yeux, on ne peut que déduire cette explication. V. rapporte ainsi « ...ils ont tiré sous la fenêtre d'un ami, en pleine nuit, cela ne pouvait être que ça, pendant cette période... ». La période à laquelle V. fait ici référence est celle d'une importante série de remises de peine ayant eu lieu pendant l'été 2007. De même, l'automne 2006 avait vu croître les tirs de « fuocchi » à l'occasion d'une même série de remises de peine. C'est toujours dans certains quartiers que cela se produit, quartiers jugés particulièrement populaires. Sans que personne ne s'en soit jamais assuré de visu, « ce sont des choses qui se savent » dit-on à chaque fois, une sorte d'usage présenté comme une tradition qui serait propre à « ces gens-là », alors montrés du doigt pour leur relation à la « malavita ».

Directement lié à la « malavita » également est le second type d'explication que donnent les témoignages à ces tirs non explicitement motivés: l'arrivage d'une cargaison du trafic camorriste, principalement de stupéfiants. Tirer les « fuocchi » est présenté par ceux qui les observent de loin comme un système de signalement : « c'est risqué avec le téléphone, même le portable... c'est comme les indiens avec les feux.... » ajoute V. pour souligner le caractère paradoxal de la mise en lumière et en son d'un trafic souterrain. L'argument de l'arrivage de drogue revient plus souvent que celui de la remise de peine, mais il est aussi, on le voit bien, bien plus paradoxal. Certains diront que ces signaux favorisent la rapidité à s'organiser, d'autres ajouteront que l'extrême efficacité du caractère alertant des feux d'artifice ne sert pas qu'à avertir les membres du réseau mais tous ceux que cela implique, dont les consommateurs. L'argument peut sembler valable: la surprenante banalité des tirs de feux d'artifice peut en effet apparaître comme un moyen de passer, paradoxalement, inaperçu. Mais on ne sait jamais au bout du compte duquel des deux il s'agit réellement :

« ...finalement, je ne sais pas si c'était pour quelque motif en particulier, parce que, en fin de compte ici ça se sait que... quand ils tirent les « fuocchi »... c'est pour l'arrivée d'une livraison de drogue, ou parce qu'ils auront libéré un détenu - rapporte ML - c'est ce qu'on dit... je ne sais pas si c'est une légende ou la vérité... »

Il n'y a a priori aucun élément permettant de déterminer s'il s'agit de l'un, de l'autre ou même d'une fête banale, mais ce n'est jamais ce dernier argument qui vient aux lèvres. En effet, à travers la rumeur, ces témoignages construisent une véritable légende urbaine, une croyance dans laquelle la société camorriste se trouve diabolisée de façon récurrente. Ceci constitue d'ailleurs un élément particulièrement révélateur de la place qu'occupe la camorra, nommée en napolitain « 'O Sistema », dans les représentations des napolitains.

Malgré tout, ces discours font part d'une réelle réflexion sur le phénomène des « fuocchi ». En approfondissant la question, devant le paradoxe qu'est celui de fêter à grand fracas un événement lié à la « malavita », deux motivations apparaissent. D'une part le leitmotiv du lien fête/feux d'artifice apparaît comme incontournable: fêter « le retour du fils prodigue » après sa détention qui en a fait un « homme » fait partie des motifs de réjouissance. D'autre part, une autre motivation semblerait justifier un tel éclat : la spectacularité, directement liée à une autre qui intervient dans l'ensemble des pratiques des « fuocchi », celle du « farsi vedere » (it. « se faire remarquer »). Que ce soit pour le nouvel an, une fête religieuse ou un anniversaire, il s'agit toujours de tirer les « fuocchi » les plus beaux ou les « botti » les plus bruyants afin de faire impression sur le public qu'elles convoquent alors. Dans la société napolitaine liée à la « malavita » où nombre d'actes valorisants sont souvent ceux qui se veulent provocants envers la société civile et l'autorité de l'Etat, détenir une arme, mener des affaires douteuses ou avoir fait de la prison constitue une valeur virile qui prend d'autant plus d'importance qu'on le fait savoir: la figure napolitaine du « guappo », le « larron », le « malfaiteur », reste une figure souvent honorifique. L'usage des « fuocchi » apparaît alors comme un moyen privilégié de valorisation: le retour du détenu est fêté en même temps qu'on le fait savoir. Autrement dit, le caractère éclatant exalte d'autant plus l'aspect provocateur et inversement la provocation le rend encore plus éclatant encore.

Ces représentations diabolisantes se sont développées depuis la période d'augmentation de la fréquence des tirs de feux d'artifice, que les témoignages font remonter à une dizaine d'année. F3 rapporte que cela fait « depuis dix ans que ça tire comme ça, avant on ne tirait que pour le nouvel an, et on faisait venir l'artificier pour les grands feux d'artifice... tout ça, c'est de la marchandise chinoise... ». F3 fait ici référence

à l'introduction du marché d'importation chinoise qui est peu à peu parvenu à occuper une grande place dans l'économie napolitaine jusqu'à supplanter, pour ce qui est des petites pièces d'artifice, la production proprement napolitaine. Il fait remarquer qu'un consumérisme croissant en matière de feu d'artifice a commencé depuis que l'on peut se procurer des pièces d'artifices d'emploi facile comme celle du kit de fusées sifflantes qu'il ne suffit d'allumer qu'une seule fois. Si la réputation des artificiers napolitains les fait intervenir dans toute l'Italie, la qualité que les usagers concèdent aux artifices de fabrication chinoise et leur profusion sur le marché pourrait en effet justifier leur grande popularité.

#### **4.2.2 - La dialectique des « botti » et des « fuocchi »**

Perçu et vécu comme une tradition, l'usage des pétards et des feux d'artifice est répandu de façon particulièrement forte dans toute l'aire napolitaine, comprenant la périphérie et les pays vésuviens, dont il est dit qu'il est originaire.

Mais les « botti » semblent l'emporter sur la dimension originelle. F2 insiste sur le fait que : « ... à Naples, il est plus question de pétards que de feux d'artifice... ». En fin connaisseur des pétards, c'est avec vigueur que F2 appuie fermement cette conviction: il y a à Naples une nette supériorité des pétards sur les feux d'artifice. Dans les discours, les « botti » sont présentés comme étant antérieurs aux « fuocchi », dont l'autre dénomination « bengali » rappelle que, dans les esprits, ils restent avant tout une invention chinoise. Les « botti » prennent dans l'imaginaire collectif la forme d'une tradition, mais qui serait moins virulente aujourd'hui qu'il y a quelques années. Il convient de s'interroger sur cette distinction forte qui est opérée entre « botti » et « fuocchi », car elle constitue un rapport dialectique qui revient de façon récurrente et tranchée dans l'ensemble des discours recueillis, dans lesquels les personnes semblent s'impliquer fortement.

Les « fuocchi » sont issus d'un commerce légal de fabrication et d'importation. Contrairement aux « botti », ils font moins l'objet d'une typologie vernaculaire et demeurent moins chargés de valeurs signifiantes. En revanche, les « botti » et leur pratique dénotent une véritable culture de l'explosif, possèdent une nomenclature napolitaine et des techniques propres.

##### ***a - Réseaux, typologie et techniques d'usage des pièces d'artifice***

Les « botti » constituent une sphère autonome: c'est l'univers des pièces d'artifice exclusivement destinées à produire non seulement du son mais de la sonorité puissante allant jusqu'au vacarme tonitruant. Elles constituent à la fois une pratique propre à un groupe qui en partage le goût et le plaisir, et un circuit de diffusion qui leur est propre. Le commerce des « botti » est en grande partie issu d'une industrie artisanale locale propre à l'espace napolitain. Le goût toujours plus grand pour la puissance explosive a poussé les fabricants à confectionner des explosifs dont certains

se rapprochent presque de la dynamite. Devant les risques qu'ils représentent, toute une catégorie d'explosifs est aujourd'hui considérée comme illégale. À l'approche du nouvel an, les petits étals de marchands de pétards semblent pousser de toute part dans toute l'aire napolitaine (**fig. 4.64**). S'ils ont toujours été un moyen de se procurer les pétards avec une grande facilité, le commerce est aujourd'hui très surveillé. Les fabriques sont pour nombre d'entre elles des entreprises familiales. Elles assurent, sous la forme de boutiques spécialisées, la vente des feux d'artifice et des explosifs soumis aux réglementations, en même temps que la fabrication et la vente des explosifs illégaux, qui se font alors en circuit souterrain. Pour ce qui est des explosifs les plus puissants, leur diffusion suit un circuit de fabrication et de vente qui ne passe plus par les boutiques mais reste intégralement restreint au réseau clandestin. C'est par le marché noir que doivent passer les amateurs d'explosifs, dont le nombre est considérable dans la période du nouvel an.



**Fig. 4.64. Étal familial de vendeurs de pétards et de feux d'artifice près des Quartiers Espagnols**

Les réglementations sont relativement récentes. Les années 80 avaient vu croître l'usage des « botti » sur un plan quantitatif et qualitatif, en même temps que les feux d'artifice. Certains témoignages rapportent qu'il y a quelques années la frénésie était encore plus virulente, la consommation de pétards s'étant accrue en même temps que leur puissance. Mais aujourd'hui les tentatives de contrôle de l'usage des explosifs amènent les usagers à se rabattre sur les feux d'artifice, ce qui expliquerait également le sentiment d'augmentation de ces derniers chez les personnes interrogées.

Une typologie précise est décrite par les amateurs de « botti ». Le pétard présenté comme « traditionnel » est nommé en napolitain « tracch' ». Il apparaît comme le premier de la lignée, c'est-à-dire d'un niveau premier de puissance. Il est aussi celui



qui était souvent confectionné à la main par les utilisateurs eux même. F2 nous en décrit le procédé :

« ... une feuille de papier, dans laquelle on met de la poudre à fusil avec la poudre de charbon... puis on plie comme ça, on torsade... là on enfile une petite mèche puis on plie et on fait une ligature avec une ficelle... on plie ici, une autre ligature, encore une et là encore une... on peut en faire 5, 6 ou 7... tu as donc cette forme, pliée, puis là-dedans on met de la poudre, et là-dessous on met une cartouche explosive, qui est toujours du papier avec de la poudre, on fait une petite balle qu'on place comme ça, et on ferme le tout. Qu'est-ce qui se passe: quand tu allumes la mèche, l'explosion se produit par déchirure du papier et rupture de la ficelle. Alors t'entends PA! PA! PA! schuit! BOUM! C'est ça le tracch' »

Ce procédé de construction a été également décrit par A., comme on peut le voir dans la **vidéo 4.5**. F2 insiste sur le fait qu'étaient utilisés des matériaux pauvres d'usage courant et particulièrement adaptés comme le papier d'emballage employés par les poissonniers, et le charbon, réduit en poudre, qui dans son enfance était quotidiennement utilisé. Ce témoignage appuie aussi sur la sonorité caractéristique du « tracch' ». Parmi les amateurs interrogés, elle a toujours été décrite avec précision de cette manière, constituant littéralement un motif sonore. Le « tracch' » produit en effet une séquence sonore caractéristique et rythmée: plusieurs petites détonations se succèdent (le nombre varie selon les choix du concepteur) avant de produire la « botta finale » (it. « la détonation finale »), qui doit toujours être la plus puissante<sup>246</sup>. La réussite du « tracch' » réside non seulement dans son bon fonctionnement mais également dans la spectacularité de cette détonation finale : les petites détonations ( « PA! PA! PA! » ) apparaissent comme un roulement de tambour annonçant le clou du spectacle ( « BOUM! » ), avec toujours ce petit bruit caractéristique de l'embrassement de la mèche (

---

<sup>246</sup> Dans l'usage, il est dit au féminin « botta », ce qui désigne le pétard final de plus grande puissance, alors que le terme masculin pluriel, plus générique « botti » désigne l'ensemble des pièces d'artifice explosives excluant les feux d'artifice.

« schuit! » ) qui le précède comme un silence avant le tonnerre. Aujourd'hui, les « tracch' » ne sont souvent plus ceux qu'a décrit F2, mais sont des batteries de petits cylindres de carton rouge identiques aux pétards ordinaires, se terminant par un pétard plus important.

Le « tracch' » désigne ce dispositif générant la série de petites détonations introductives, et de lui dérivent les autres explosifs, qui se placent toujours à un degré de puissance supérieur proportionnel au diamètre de la « botta » finale et donc à la quantité de poudre qu'elle contient. Les explosifs qui viennent ensuite dans l'échelle d'intensité sont nommés en napolitain « i dentini », qui ne diffèrent du « tracch' » que par la plus grande puissance de la détonation finale. De même « 'a cipoll' » (nap. « l'oignon ») possède une « botta finale » encore plus grosse. « 'O dentino » et « 'a cipoll' » sont considérées comme des « mezze bombe » (it. des « demi-bombes »).

La catégorie qui vient ensuite ne conserve que des « botte » seules, c'est-à-dire des explosifs plus puissants, dont les plus importantes sont explicitement nommées « bombe » (nap. « bombes »). Le « cobra » est une « botta » (un « gros pétard ») sans « tracch' » et plus puissante que « 'a cipoll' », mais il est encore rangé dans la catégorie des « mezze bombe ». La catégorisation du caractère légal est elle aussi sujette à une classification endogène et fluctuante: selon F1 le « cobra » est « presque légal ». En effet, les explosifs peuvent être plus ou moins légaux selon leur degré de proximité avec les puissantes « bombe ».

Les « bombe » proprement dites font l'objet d'une terminologie bien particulière. Certaines années, des modèles présentés comme plus puissants que les précédents sont lancés sur le marché noir. Le nom avec lequel elles sont baptisées est toujours inspiré de celui d'une personnalité médiatique, charismatique et à caractère subversif, souvent plus ou moins liée au terrorisme et à la lutte armée. La « bomba » que l'on peut ranger chronologiquement en première position est la célèbre « 'a pall' Maradona » (nap. « le ballon de Maradona ») , nommée ainsi en référence à la puissance presque divine dont les napolitains ont chargé le tir du célèbre joueur de football, aujourd'hui sanctifié par bon nombre de napolitains, et possédant même un autel votif. Parmi les plus célèbres, il y a quelques années une autre bombe fût nommée « 'a bomb' Bin Laden » (nap. « la bombe de Bin Laden »), puis plus tard « 'a bomb' Sadham Hussein » (nap. « la bombe de Sadham Hussein »), à laquelle aurait répondu celle de G.W. Bush.

Plus récemment, après le mondial de football 2006 était sortie la bombe « 'a capp' 'e Zidane' » ( nap. « la tête de Zidane » ), faisant référence au fameux « coup de boule » du célèbre joueur lors de la finale, et donc aussi à sa puissance inspirée. L'origine de ces dénominations reste incertaine. Certains affirment qu'elles sont créées par les journalistes à l'occasion d'une perquisition de la police particulièrement fructueuse puis rentreraient dans l'usage peu après, tandis que pour d'autres il s'agit d'une dénomination collective véritablement spontanée. Quoi qu'il en soit, le choix de la personnalité est loin d'être anodin: il s'agit dans l'ensemble de personnalités craintes pour leur puissance et celle de leurs armes, et toujours placées dans une certaine marginalité<sup>247</sup>.

Enfin, la « batteria » est, comme son nom l'indique, une batterie de pétards dont la quantité et la longueur sont demandées par le commanditaire. Faites sur mesure, elles peuvent atteindre 3 à 5 mètres. Les plus grosses sont celles qui sont d'abord constituées de gros « tracch' » auxquels suivent une série de bombes, allant jusqu'à 40 selon F1, explosant en même temps. Déroulées sur la chaussée, elles laissent sur leur passage un vaste tapis de papier rouge (**fig. 4.65**). Là aussi, il y a les « illégales », celles dotées de bombes et les « légales » qui sont faites de pétards de plus petite dimension. Les batteries légales sont principalement employées lors des processions religieuses alors que celles illégales sont en général utilisées par les amateurs lors du nouvel an.

---

<sup>247</sup> À part peut-être celle de G.W. Bush, mais l'on comprendra son répondant à la « bomb'Bin Laden » en tant que contre grande puissance.



**Fig. 4.65. Tapis de carton rouge laissé après l'explosion d'une « batterie » la nuit du nouvel an (Quartiers Espagnols, 2007)**

Les amateurs comme F1 n'ignorent pas le danger que représentent les « bombe » : Naples est la ville où « on tire plus qu'ailleurs », mais « malheureusement, c'est la ville où il y a toujours le plus de blessés depuis des années... »<sup>248</sup>. F1 ne pratique que les « mezza bombe » et affirme que l'usage des explosifs plus puissants dans les quartiers est réellement imprudent. Les bombes sont tirées la plupart du temps à la campagne, dans les champs « là où il y a de l'espace », « parce qu'elles sont trop grosses... elles ont un effet dévastateur... elles peuvent faire tomber, je sais pas... un

---

<sup>248</sup> Les explosifs du nouvel an font partie, à Naples, des causes de mortalité reconnues. Il est rapporté que chaque année, Naples compte plus d'un mort par accident d'explosifs.

immeuble!...» énonce F1. Les accidents qui surviennent le plus souvent sont ceux d'une inflammation trop rapide de la mèche faisant que le pétard explose dans les mains ou au visage, ou des pétards non explosés avec lesquels les enfants jouent le lendemain de la fête. Selon F1, la confection restant artisanale, n'importe qui pouvant décider d'en fabriquer et de les vendre au marché noir, « on peut toujours avoir la malchance de tomber sur un pétard défectueux... ». L'usage de ce type d'explosifs nécessite de toute manière un certain savoir faire. F1 pratique un système de retardateur rudimentaire consistant simplement à enrouler l'explosif dans un papier journal avant de l'enflammer et de le lancer :

« ... comme ça t'as le temps de décamper et d'entendre bien fort le bruit !... ça s'est toujours bien passé depuis que je fais comme ça...  
»



**Fig. 4.66. Fillette se couvrant les oreilles lors de la détonation du pétard qu'elle vient de lancer (Quartiers Espagnols, 2007)**

Mais la dimension du danger tient une part importante dans un plaisir qui repose avant tout sur la fascination d'un bruit d'autant plus assourdissant que l'explosif est puissant ; « ... j'aime vraiment prendre des risques comme ça!... » insiste F1 après avoir précisé que même avec une « mezza bomba » « ... on peut perdre la main ou même mourir... ». Le danger devient une fascination en soit :

« Je tire aussi les feux d'artifices naturellement, ceux qui filent en l'air et font les lumières, mais moi c'est le bruit, oui! J'aime le bruit... ça me plaît justement comme bruit... tout comme l'adrénaline de tirer... »

Chaque année F1 attend avec impatience le nouvel an pour s'abandonner à cette fascination, qu'il cultive depuis l'enfance :

« ...ça fait 20 ans que je tire les pétards, j'ai toujours tiré... maintenant j'ai 22 ans... depuis que j'ai eu 8 ou 9 ans je tire comme ça et fort, très fort... j'aime vraiment beaucoup, j'aime carrément ça... j'aime que... quelque chose se casse ( - détruire quelque chose? ) ... dans cette situation oui... j'aime carrément ce bruit... enfin, c'est pas que je vais et que je casse... j'aime l'idée...»

F1 est étudiant et résidant du centre de Naples, et possède une certaine conscience de sa position sociale, c'est-à-dire qu'il veille à ne pas agir comme un « délinquant ». On comprend alors que pour des tireurs de « botti » comme F1 la motivation est avant tout celle de l'émotion, l'émotion de « détruire sans détruire », l'adrénaline du risque contenu dans des objets qui représentent un péril concret, dangereux, comme des armes, mais d'une destruction symbolique. N'oublions pas que les armes sont aussi utilisées dans un usage de « botti » : dans certaines situations de forte exaltation et de déshinhibition comme le nouvel an, il est fréquent de tirer des armes à feu en l'air, avec toujours ce doute que les balles soit réelles.

On retrouve ainsi ce même plaisir de subversion, presque vécu comme un plaisir de terrorisme, qu'est celui de réaliser une action en marge des réglementations, au nez et à la barbe des autorités. L'usage d'un vocabulaire lié aux armes à feu ( « tirer », « coup de feu », etc.) paraît prendre sa place dans le système de valeurs d'une certaine société populaire napolitaine, dans laquelle la délinquance peut être une attitude valorisante par la virilité qu'elle invoque. Il faut en effet se replacer dans le contexte napolitain et prendre en compte l'importance de la présence de la société camorriste qui, dans certains quartiers, assure une grande part de l'économie interne et constitue

concrètement un contre-pouvoir envers la présence de l'Etat (Lamberti, 1993). Comme on l'a évoqué précédemment, la figure de l'ex-détenu, de celui qui est lié à la « malavita », qui donne l'image du bandit, est dans certains quartiers un facteur de prestige, ce que l'on désigne par l'expression : être « tosto »<sup>249</sup>. À travers le jeu, les adolescents trouvent dans la pratique des explosifs, canalisée lors de moments ritualisés, un moyen de revêtir ces attributs valorisants: de même qu'il est plus valorisant de se déplacer en scooter qu'à pieds dans le quartier, tirer des « botti » puissants est un moyen de paraître « tosto ». Ainsi, la pratique des « botti » est étroitement liée à un imaginaire de la « malavita », autant du côté de ceux qui la condamne que de ceux qui la pratique. Dans tous les cas, il est clair que les « botti » sont chargés d'une forte dimension expressive et émotionnelle. Les discours sur les « fuocchi », quant à eux, révèlent d'autres enjeux, tout comme les discours de condamnation des « botti ».

---

<sup>249</sup> L'expression désigne un caractère masculin que l'on pourrait traduire par « dur » et « résolu ». Le « camorriste » est une personne « tosta », c'est « un homme ».



***b - La querelle du bruit et de la lumière***



**Fig. 4.67. Panache de feu dans une rue des Quartiers Espagnols (2007)**

La pratique des pétards et des feux d'artifice alimente des désaccords révélateurs de tensions sociales existant plus globalement dans la société napolitaine. Les discours émis à leur sujet sont sur ce point significatifs. Globalement, beaucoup critiquent l'ensemble des pratiques pyrotechniques abusives, dont font partie les feux d'artifice lorsqu'ils sont vécus comme intempestifs. Mais plus spécifiquement, ce sont

principalement les « botti » qui alimentent ce qui apparaît comme un rapport dialectique: en étant présentée comme l'apanage de la délinquance, la pratique des « botti » est très vivement décriée par bon nombre d'habitants de Naples qui la présentent comme le signe d'une incivilité. Deux grands types de représentations semblent se faire face: celles voyant dans l'usage des explosifs des motivations de plaisir du bruit, d'émotion et de courage, et celles, comme l'affirme C, étudiant en archéologie à Naples, qui appuient sur une préférence pour « les choses belles à voir, les lumières colorées » que sont les feux d'artifice, quand ils sont tirés en des circonstances adaptées et restent inoffensifs. Selon les uns la fête se doit d'être exprimée par les détonations des pétards et selon les autres ce sont les feux d'artifice qui doivent être utilisés. La plupart du temps, lorsqu'il y a préférence pour les feux d'artifice, il y a aversion pour les pétards, ce qui ne vaut pas dans l'autre sens.

Le conflit n'existe pas ouvertement, on ne peut donc pas vraiment parler d'une guerre de « fuocchi » et des « botti ». Il s'agit de discours d'intolérance vis-à-vis de pratiques auxquelles est associé un groupe social. Dans les discours d'aversion envers les « botti », les plus incisifs dénotent un fort sentiment de non-appartenance à la délinquance en appuyant sur une appartenance socioculturellement plus élevée :

« ... un soir je me suis tellement mise en colère que j'étais prête à aller voir les gendarmes... mais en fin de compte tu te retrouves toujours bloqué parce que... les personnes qui les tirent, on ne peut pas dire que ce sont de braves gens ... du moins je crois... Pour n'avoir pas peur de la police, du fait qu'elle puisse venir te déranger, d'habitude t'es... t'es déjà un malvivento »

Le « malvivento » dont parle ML est bien cet individu plus ou moins délinquant, en tout cas trempé dans la « malavita », dans la criminalité et l'illégalité. Pour elle, les familles ou les individus qui utilisent les pétards sont nécessairement des personnes peu fréquentables, comme si le fait d'utiliser des produits illicites plaçait d'emblée les utilisateurs dans la criminalité. ML représente parfaitement cette pensée de la civilité qui oppose la mesure à la démesure et l'ordre à la sauvagerie. Pour elle, il ne s'agit que de

« certains types déterminés de familles... ils ne le font pas tous... je ne sais pas comment les définir... ( - dis-le en napolitain!...) (avec sourire) « terr'a terr' » [« terre à terre »]... vraiment au niveau de... pas seulement terre à terre mais aussi... ce sont surtout les personnes ignorantes qui font cela, tu comprends?... les personnes qui n'ont pas d'éducation, qui n'ont pas fait d'étude, ils le font plus.... vu qu'ils n'ont rien d'autre sur lequel s'appuyer, donc ils font ces choses, surtout pour se faire remarquer, pour faire voir qu'ils sont quelqu'un, qu'ils valent quelque chose... enfin c'est ce que je pense... »

C'est avec à la fois dureté et gêne que ML condamne l'incivilité des tireurs intempestifs, en évoquant encore une fois le leitmotiv du « farsi vedere » (it. « se faire remarquer ») afin d'appuyer la dimension spectaculaire qu'elle concède aux salves pyrotechniques. En effet, beaucoup rapportent que dans l'ensemble des usages pyrotechniques il existe un jeu de compétition, principalement au nouvel an. Tirer de la fenêtre est un moyen de tirer à la vue de tous pendant qu'ils sont penchés à la leur, et de dévoiler par l'éclat du panache la somme qui a été investie cette année-là en feux d'artifice. La concurrence se jouerait alors sur un plan autant sonore, visuel, qu'économique:

« ... ils le faisaient précisément exprès pour déranger les gens... c'est ce que je pense... ils faisaient aussi une sorte de compétition... parce qu'en fait on entendait les pétards tirés d'un côté, et ensuite immédiatement, 5 minutes après, de l'autre côté du pays... et ensuite retirés de l'autre côté.... »

ML insiste sur l'aspect d'une compétition bruitiste se déroulant à l'échelle de la ville, du village ou du quartier. Cette grande échelle appuie alors la dimension excessive de la pratique. L'argument de l'excès comme attitude compensatoire d'un manque de reconnaissance sociale est récurrent dans les discours d'aversion envers les pratiques

abusives, et révèle la stigmatisation qu'il alimente. Cette stigmatisation est nette : elle exprime explicitement une conception visant à dévaluer une population jugée non éduquée par rapport à une société mettant l'accent sur des attributs bourgeois. À la question de savoir si « les personnes plus bourgeoises » ne le font pas, ML se définit en ces termes:

« ... non, nous on ne le fait pas... c'est-à-dire du moins moi je ne le fais pas... toutes les personnes que je connais, que je fréquente... personne ne le fait parce que... c'est absurde de tirer les feux d'artifice à trois heures du matin quand les gens dorment, dans le quartier... tu peux le faire à la limite dans un endroit qui est loin de la ville, des personnes qui dorment... même les personnes que je connais ne le font pas, qui sont un peu plus instruites... ils n'ont pas besoin de faire ces choses... »

De même que jeter des objets usagers par la fenêtre à minuit du nouvel an ou mettre le feu aux ordures qui s'amoncellent dans les rues à certaines périodes de l'année est « incivil » parce que dangereux et générateur de nuisance (**fig. 4.68**), faire un usage immodéré des pièces d'artifice apparaît comme une pratique dangereuse et intempestive. De la même manière, d'autres se plaindront que cette même population « trop populaire » « ne sait pas parler sans hurler », et de surcroît dans un napolitain « vulgaire ». Si le discours de ML accuse ici les pratiques pyrotechniques abusives dans leur ensemble, ce sont des arguments que l'on relève la plupart du temps au sujet des pétards. L'usage des pétards apparaît comme d'autant plus abusif et gratuit qu'ils ne servent qu'à faire du bruit : ils apparaissent comme la pratique intempestive par excellence. Pour elle, ce sont bien les « cafoni »<sup>250</sup> qui utilisent les pétards, et ceux-ci sont perçus comme d'autant moins éduqués que les explosifs utilisés sont puissants et dangereux.

---

<sup>250</sup> Le terme « cafone » est proprement napolitain, l'équivalent français serait « plouc ». Il signifie littéralement « con la funa », « avec la corde ». Il semble que l'usage ait été de désigner ainsi les paysans d'autrefois qui, se rendant à Naples, avaient pour habitude d'attacher leurs enfants les uns autres aux autres avec une cordelette pour éviter qu'ils ne s'égarer. Le terme sert aujourd'hui à désigner de façon péjorative et familière l'individu de peu d'éducation et de savoir-vivre.



Fig. 4.68. Feu d'ordure dans les Quartiers Espagnols la nuit du nouvel an (2007)

La condamnation des « botti » est clairement liée à une stigmatisation de la société populaire et entre dans un imaginaire diabolisant sans distinction cette dernière, la délinquance et la « malavita ». Tout un ensemble d'attributs de la dévaluation condamne une part entière de la population napolitaine, ceux-là même que l'on nomme les « popolani » ( it. « ceux du peuple ») ou « i cafoni », à une « sauvagerie vulgaire », coupable de l'insécurité des rues de Naples. Dans l'ensemble, il est nettement observable que se fossilise un lien solide entre la condamnation des conduites excessives et le niveau du sentiment d'appartenance à une société du « savoir-vivre ». Ainsi, « les choses belles à regarder » que sont les feux d'artifice s'opposent-elles au « plaisir personnel » et à l'émotion de puissance que procurent les « botti ».

Pourtant, l'observation montre que beaucoup de jeunes bourgeois aiment utiliser les pétards. L'exemple de F1 le montre bien: il est étudiant dans une des grandes universités de Naples, habite dans le centre historique, qui n'est pas considéré comme un des quartiers les plus sensibles, et c'est pourtant lui qui a apporté le discours le plus

passionné sur les « botti ». De même, des jeunes gens habitant les quartiers dits « sensibles » peuvent montrer une préférence pour les feux d'artifice et une aversion pour les explosifs. Il est donc bien là davantage question de valeurs culturelles partagées par les membres d'une communauté d'affinité à telle ou telle pratique. Chacun appuie sur un penchant divergent et exprime une pensée esthétique distincte : d'un côté une beauté principalement visuelle et vue comme inoffensive, tolérant les détonations quand elles sont loin dans le ciel, de l'autre une beauté de la détonation, de la puissance, du risque physique et proche, associée à des valeurs de courage et de virilité. Chacun de ces types de discours exprime par l'émotion procurée un rapport au son qui lui est propre. Ainsi, si, dans les représentations, les « botti » sont présentés comme une pratique populaire, avec toute la stigmatisation que cela entraîne, elle n'est pas revendiquée comme telle par les pratiquants eux-mêmes. Ceux-ci insistent plutôt sur le caractère traditionnel des « botti ». Mais ce sentiment d'appartenance à une « napolitanité » n'est presque jamais verbalisé comme tel. En réalité celui-ci s'exprime à travers le plaisir de prendre part à une pratique partagée par certains napolitains amoureux des pétards et de leur sonorité. Pour les amateurs de « botti », il n'est pas question d'appartenance sociale. Par contre, s'il y a revendication du côté des amateurs de « fuocchi », elle est celle d'un sentiment d'appartenance à une société plus éduquée et possédant une certaine civilité, l'incivilité apparaissant, encore une fois, comme un attribut de la société populaire napolitaine.

Des communautés divergentes apparaissent donc au travers de leur pratique, mais aussi surtout de leur écoute, c'est-à-dire de leur relation au son. En ce sens, il devient possible de parler de « communautés d'écoute »<sup>251</sup>. En effet, à travers la relation entretenue avec un même objet sonore qu'est la détonation des pétards, des communautés d'écoute divergentes se constituent, chacune y reconnaissant des valeurs culturelles propres. Ces communautés se constituent par l'échelle occupée par ces sonorités puissantes. Diffusées dans l'espace urbain, elles mettent tous les auditeurs à

---

<sup>251</sup> L'expression désigne les groupes d'individus (auditeurs) rassemblés autour d'un partage de valeurs communes associées à l'écoute d'un même fait sonore. Cette notion a été développée dans un article précédent (Feraud, 2004) ayant porté sur l'étude des voix radiophoniques. Cette étude consistait à étudier, par une analyse prosodique, les processus d'identification de figures sociales archétypées et façonnées par l'animateur radiophonique au travers de sa voix. Au sujet de la charge passionnelle de la voix, J. Deniot parle de « communauté fusionnelle d'écoute » comme d'une « création d'un espace » (Deniot, 2005)

leur écoute. Tous se trouvent placés en coprésence des détonations, mais n'y portent pas le même discours. Le plaisir et l'aversion qui existent envers cette même sonorité la placent toutes les deux dans un champ lexical du « bruit », mais ils leur attribuent des acceptions distinctes. Si les amateurs de bruit se reconnaissent dans leur pratique, ce bruit est, on l'a vu, interprété différemment par d'autres, pour lesquels le sentiment de nuisance constitue un vecteur d'appartenance à la civilité. Dans les discours d'amateurs de « botti », le terme « rumore » (it. « bruit »), est chargé de différents référents : le bruit peut être plaisir physique, plaisir esthétique, incarnation du danger, preuve de courage, expression de la virilité ou encore de destruction, parfois de contestation et souvent d'affirmation. L'aspect le plus marquant de ces discours est que le bruit est souvent présenté comme une motivation en soit : le bruit plaît parce qu'il est fort et se fait donc entendre. Il permet de se faire entendre à grande échelle. Pour cette même raison, il est source de dérangement pour d'autres. L'idée d'imposer une sonorité puissante à un grand nombre d'habitants constitue sans doute aussi une des motivations. Étrangement, le terme de « bruit » revient bien moins souvent dans les discours d'aversion, et paraît comme évité. Le peu de fois où le mot « rumore » est utilisé, c'est toujours avec une teinte dépréciative de nuisance, de non respect de la quiétude d'autrui et de transgression de l'espace privatif : on parle alors de « casino » (it. « bordel ») ou de « miun' » (nap. « bordel ») afin d'évoquer le désordre, l'absence de limites. La plupart du temps, il lui est substitué la nomination des acteurs : « les personnes qui les tirent », de la source sonore : « fuocchi » ou « botti », de l'acte « le fait de tirer », etc.. Cela dénote le sens qui est appliqué aux sonorités des « botti » : c'est directement sur ces entités qu'est appliquée la nuisance. À travers leur pratique bruyante, les acteurs et leurs conduites deviennent eux aussi nuisibles et sujets à l'aversion.

Au final, la relation à l'objet « bruit » reste, comme souvent, ambiguë, mais révélatrice de ce que chacun y transpose. À travers la pratique des pétards, il s'agit d'affirmer l'acte de faire du bruit en exprimant de la puissance et de la dangerosité, alors que chez ceux qui préfèrent n'utiliser que les « fuocchi », tirer les feux d'artifice revient à rester dans le bruyant, demeurant ainsi fidèles à la manière dont la fête s'exprime dans le contexte napolitain dans sa globalité, mais de façon moins violente. En effet, les feux d'artifice explosent en l'air, à distance et de façon, si l'on peut dire, « édulcorée » puisque que les lumières colorées sont « belles à voir ». Cela revient à une manière

d'être bruyant mais avec savoir-vivre, d'une manière « civilisée », comme si les feux d'artifice représentaient un bruit domestiqué.

En revanche, en face de cette mise à distance du feu et de sa violence en les façonnant en couleurs et motifs, les « botti », en tant qu'ils sont simplement explosion et bruit, placent le risque à portée de main. L'explosion n'est plus distante mais dans une périlleuse proximité, à même la rue, elle n'est pas spectacle mais geste et action. Il suffit de penser au jeu communément apprécié par les amateurs de « botti » consistant à allumer la mèche du pétard et de le jeter au dernier moment au péril de leur main. La prise de risque fait partie d'une confrontation directe du corps qui se met en danger. De là vient le plaisir, celui d'une émotion qui se fait d'autant plus forte que la puissance est potentiellement dangereuse. C'est par ce corps mis en jeu que s'exprime une culture de l'émotion, voire un art de provoquer de façon directe et crue une charge émotionnelle et passionnelle, et de l'affirmer aux yeux et oreilles de tous, à même la rue. A. décrit à ce propos son oncle suivant jadis les processions religieuses en s'approchant au plus près des explosions, se laissant ainsi envelopper par l'épaisse fumée de soufre, par simple fascination des pétards. Beaucoup descendent dans les rues, la nuit du nouvel an, après que les feux aient achevé de jaillir des fenêtres, afin de goûter le plaisir de marcher parmi les émanations stagnantes, dans un relatif silence duquel surgissent encore des exclamations et des détonations lointaines (**fig. 4.69**).





Fig. 4.69. Atmosphère sulfureuse après la tempête de minuit (nouvel an, Quartiers Espagnols, 2007)

Les conduites de mesure et de démesure prennent maintenant un visage plus net. Les conduites dont la motivation est ouvertement celle de générer du bruit peuvent se cristalliser dans ce qui n'est plus un « être-sonore » mais un « être-bruyant »<sup>252</sup>. Et nous avons vu que ce même être-bruyant se trouvera transposé en un « être-sauvage ». En s'imposant comme une pratique d'extérieur impliquant l'ensemble des oreilles des

---

<sup>252</sup> La notion d' « être-sonore », qui se veut non pas essentialiste mais pragmatique, sera discutée dans la partie conclusive (**chap. 5.3.2 – « Être sonore et vivre ensemble »**).

personnes situées à proximité, les « botti » incarnent véritablement une manière d'être sonore dans l'espace public<sup>253</sup> et sont révélateurs de la manière dont s'exprime cet être-sonore dans d'autres contextes, notamment celui du quotidien, dans les attitudes sociales adoptées dans la rue. En parlant ici d'être-sonore, il ne s'agit pas de mettre en avant ce qui serait un ethos proprement napolitain. Il s'agit plutôt de présenter des pratiques et des « manières de faire » (Certeau, 2005) Le goût pour les sonorités éclatantes des « botti » s'insère dans un ensemble d'attitudes qui, dans les quartiers populaires, favorisent un « farsi vedere » (it. « se faire remarquer ») que l'on pourrait aisément transposer en un « farsi sentire » (it. « se faire entendre »). Parler fort, appeler ou discuter à distance, relier des espaces aussi distincts que le foyer et la rue en provoquant une « porosité » des limites privatives par le canal du sonore, rendre flou les espaces habitatifs en laissant entrer les sonorités de la rue, tout en produisant soi-même de la présence dans les espaces collectifs par ses conduites sonores, tout cela répond en écho aux détonations qui s'imposent dans les rues de Naples. Ce « farsi sentire » révèle les relations que les habitants des quartiers populaires entretiennent avec leur environnement sonore. Et ceci s'oppose à une autre relation au sonore, bien plus répandue dans les contextes urbains européens, insistant plutôt sur la discrétion et la préférence pour le silence dans les quartiers bourgeois. Dans ce type de contexte, devenu aujourd'hui en quelque sorte une norme de la modernité, être trop bruyant, laisser échapper trop de sonorités dans l'espace public est devenu un signe d'incivilité. Pourtant, l'histoire des relations au sonore nous enseigne qu'il n'en a pas toujours été ainsi<sup>254</sup>.

Dans une période comme le nouvel an, lorsque l'ensemble de la ville est parsemé de détonations proches ou lointaines, malgré les désaccords, il y a partage d'un même environnement sonore un environnement de détonations. Tireurs de « fuocchi » et allumeurs de « botti » transforment l'espace sonore urbain en y superposant des sonorités plus puissantes que celles générées par la ville, autant sur le plan du volume sonore que du fait de la profusion des événements sonores<sup>255</sup>. Face à la rumeur

---

<sup>253</sup> Ici, l'espace public prend davantage le sens de sa dimension physique en tant qu'espace du collectif, que de celui, plus strictement symbolique et politique, développé chez Jürgen Habermas (1997).

<sup>254</sup> Sur ce point, on se reportera à J.-P. Gutton (2000), A. Corbin (1994), Balaÿ (1992)

<sup>255</sup> Les travaux sur la temporalité sonore du laboratoire CRESSON distinguent fond sonore, séquences localisées et signaux ou événements, chacun correspondant à un niveau de temporalité plus ou moins

urbaine, les détonations apparaissent comme des pics d'intensité pouvant être inquiétants ou fascinants. Elles proposent, ou plutôt imposent un espace d'écoute étendu, créant un environnement sonore si vaste et à ce point autoritaire qu'il implique tous les écoutants. Comme l'insiste Tim Ingold (2008), le rapport au son se réalise avant par l'immersion : « we don't hear, we hear in ». Ces habitants, écoutants malgré eux, sont placés en coprésence face à l'autorité du volume sonore des détonations. Pour en revenir au « farsi vedere », celui-ci s'incarne dans une expression significative qui permet de bien le saisir: « vivere la piazza » (it. littéralement « vivre la place ») désigne le fait d'être présent et actif sur la place publique, mais également d'être actif par sa simple présence, afin de prendre part à ce qui est en train de se passer, demeurer au centre de l'actualité vivante du quartier. Effectivement, pour les amateurs de « botti », la pratique consiste à descendre les tirer « in piazza », c'est-à-dire dans l'espace public de la rue, aux yeux et aux oreilles de tous. Par là, on peut dire que la pratique des « botti » constitue non seulement la prise d'un droit d'usage de l'espace public, mais aussi un moyen efficace d'appropriation de cet espace. Tirer les « botti » permet de créer de la présence, sa propre présence, d'autant plus consistante que les détonations sont puissantes. Cependant, s'il devient pour un temps l'espace des « botti », un espace territorialisé par ceux qui les pratiquent, c'est toujours d'un espace public dont il s'agit, c'est-à-dire d'un espace du multiple, pratiqué par la grande diversité de ses usagers.

Pour tous les habitants-écoutant impliqués, amateurs ou non de pyrotechnie, c'est un même espace qui est partagé, et qu'il soit plaisir pour les uns ou nuisance pour les autres, il rassemble dans l'écoute en même temps qu'il divise dans son interprétation. Peu nombreux sont ceux, s'ils ne participent pas à la pratique populaire de la pyrotechnie au nouvel an, qui s'isolent entièrement pour ne pas assister à l'embrasement de la ville. Il ne s'agit donc pas de diviser la ville en deux entre les amateurs de « botti » et leurs détracteurs. Il existe aussi des écoutants qui assistent à la scène avec plus ou moins d'amusement ou de crainte, et des entendants qui bien malgré eux sont contraints de percevoir les détonations, parfois dans la plus grande indifférence. Mais il s'agit ici surtout de rappeler que, si l'on peut affirmer qu'une communauté d'écoute existe chez les amateurs de « botti » et leur amour du bruit, un

---

étendue : la rumeur urbaine sera perçue comme un fond sonore alors qu'un klaxon sera plutôt de l'ordre de l'événement (Thibaut, 1991 ; Augoyard, 1991; Torgue, 2005).

autre regroupement se fait autour de l'aversion partagée des sonorités qu'ils produisent. Ce ne son pas que des sonorités qui sont écoutées, car l'on voit bien qu'à travers la condamnation de certains sons, c'est une image de la société populaire napolitaine qui est visée.

La querelle des « fuocchi » et « botti » cristallise certaines dynamiques articulant les liens, plus ou moins difficiles, entre deux groupes de pensée, et les enjeux qui y sont transposés dépassent la dimension sonore elle-même. À travers le sonore, ont été abordées des dynamiques socioculturelles, mais également un rapport au corps fondé sur l'intensité du ressenti et sa mise en jeu, un rapport au territoire, des croyances et l'importance des émotions. L'exemple des pratiques pyrotechniques populaires napolitaines montre à quel point la dimension sonore tient une place réelle et conséquente dans l'étude anthropologique des groupes sociaux, que le rapport au sonore se confond souvent avec le rapport aux autres, et enfin que les manières d'écouter demeurent incontestablement des manières de faire et d'être au monde. Le son se révèle dans sa dimension anthropologique et sociale en montrant qu'il peut fédérer autant que diviser. Nous allons voir à présent dans le chapitre conclusif (chapitre 5) ce que l'analyse révèle sur le plan des jeux d'entente et de mésentente relatifs aux faits sonores.

## **CHAPITRE 5**

# **ENTENTES ET MÉSENTENTES**

**La rue, les sons, les habitants**

## Introduction

Les actes de voix haute et les pratiques populaires de la pyrotechnie ne sont pas seulement quelques-unes des composantes des environnements sonores napolitains. En eux-mêmes, ils représentent des environnements sonores. Les communications à distance fabriquent un environnement vocal constitués par les multiples occurrences de cris, d'appels, de conversations ou d'interpellations. Cet environnement vocal affirme la covivance et l'interconnaissance qui régissent les relations entre les membres de la communauté des habitants. La présence permanente des voix sont le signe du lien social qui existe dans le quartier, elles en sont la marque sensible directe. Elles créent des liens concrets, sensibles et sociaux entre les acteurs de la vie quotidienne. De même, les pratiques populaires de la pyrotechnie, et principalement celles des pétards, créent de leur côté un environnement sonore qui n'est pas seulement la marque des festivités. Leur spectacularité, l'ampleur de leur diffusion dans l'espace acoustique de la ville, leur omniprésence et leur permanence, sont aussi la marque d'un geste éloquent et autoritaire. Ce geste mobilise des enjeux forts à la fois sur le plan émotionnel et sur celui de l'implication des individus dans leur environnement social et culturel. La pratique des pétards signe en même temps le plaisir d'une certaine « napolitanité » en s'inscrivant dans une tradition ainsi que l'expression de la prise d'un droit d'usage sur la rue. Il s'agit de conquérir la rue en l'immergeant dans une sonorité imposante et capable d'investir l'espace à l'échelle de la ville. Les détonations des explosifs triomphent de la rue comme pour affirmer qu'au moment de leur manifestation la rue appartient à ses occupants. Tous deux représentent des manières d'investir l'espace du collectif et, plus avant, constituent des manières de s'approprier l'espace public en le territorialisant. La voix marque le quartier comme le territoire de l'habiter, et les pétards marquent la ville comme un territoire des sens, le territoire d'une expression festive et revendicative.

En cela, on ne peut en aucun cas parler d'un environnement sonore du quartier au singulier, mais d'environnements sonores au pluriel. Cette pluralité révèle la dimension dynamique du quartier. Issues de gestes, de comportements et d'attitudes profondément inscrits dans le type de rapports sociaux qui prévalent dans les quartiers populaires, ces sonorités émergent en des temps et des espaces définis et immergent la rue en s'alternant et se superposant. Il n'existe donc pas un environnement sonore

unitaire et homogène mais un ensemble de sonorités actées prenant le pas sur les autres de sorte que, en se manifestant simultanément dans un espace à la fois vaste et circonscrit, elles constituent des environnements sonores différents. Il apparaît donc clairement que l'on ne peut isoler un environnement sonore de son environnement social et culturel. Ils sont tous les deux dépendants l'un de l'autre du fait que l'un est l'expression de l'autre et se nourrissent mutuellement. Les travaux portant sur l'environnement sonore tombent souvent dans cet écueil en cherchant à qualifier un lieu au moyen de prises de sons réalisées à un instant T, souvent choisi lors du pic d'activité et d'événements sonores. L'environnement est à ce point changeant qu'il ne fait pas sens de rendre compte d'un lieu pas une unique prise de son. Il convient au contraire d'opérer par une diachronie étendue sur plusieurs heures, plusieurs jours et à différents mois de l'année, afin d'embrasser le fait sonore dans sa globalité.

On comprend donc en quoi l'observation des actes sonores révèle des relations essentielles avec l'environnement social et urbain. Par la voix, à l'instar des marchands ambulants, les individus se projettent dans l'espace du quartier en s'appropriant des parcelles de rue, en créant des espaces de communication privilégiés et en s'exposant aux yeux et aux oreilles de la communauté d'habitants. Au travers de la pratique des pétards, il ne s'agit pas seulement d'actualiser une tradition, mais d'exprimer des valeurs partagées mettant en jeu, d'une part, un rapport au corps qui s'opère par l'émotion et la prise de risque, d'autre part un rapport à l'autre révélé par le caractère tantôt fédérateur tantôt provocateur d'une violence ritualisée, et enfin un rapport à l'environnement urbain qui se veut autoritaire et conquérant.

En s'étendant à l'échelle de l'environnement sonore de la rue, les sonorités domestiques, dont fait partie la voix, s'insèrent dans le processus de porosité de l'habitat que l'on a mis en valeur en observant les manières d'habiter la rue (chapitre 2). Ainsi, il devient clair que le sonore entre à part entière dans les manières d'habiter. Autrement dit, habiter, c'est aussi entretenir une relation sonore aux autres et avec son environnement. Impliqué de plain-pied dans la covivance des individus, s'il amène parfois les habitants à mieux s'entendre en favorisant des liens sociaux, le sonore est aussi la source de mésententes. La question des nuisances sonores, dépassant inévitablement le signal sonore lui-même, amène à se questionner sur la part idéologique des représentations liées au sonore et sur les travers de la stigmatisation

auxquels ces sensations de nuisance amènent parfois.

Au-delà des divergences relatives aux conceptions de la civilité et aux usages de l'espace public, le point principal sur lequel cette recherche souhaite insister est la dimension de l'entente. En ayant montré en quoi les usages de l'espace du collectif, la rue, sont la marque des relations sociales entre les habitants des Quartiers Espagnols, il s'agit de pointer en quoi le sonore est en mesure de participer au lien social.

## **5.1- Des voix publiques dans des voies privées : un cordon sensible et social**

L'observation du contexte populaire napolitain confirme bien en quoi les conduites vocales peuvent être le reflet de relations sociales. Le fait de doter la voix des traits nécessaires à la rendre plus présente dans l'univers sonore du quartier doit être compris dans son imbrication profonde avec les types de relations sociales prévalant ce contexte. Les voix, en apparaissant sans dissimulation dans l'espace collectif, se font publiques en même temps qu'elles signent une appropriation de la rue en tant qu'espace habité.

### **5.1.1 - Ce que dit la voix quand elle est haute**

On aurait pu aussi intituler ce paragraphe « ce que crier veut dire », pour faire référence au titre du célèbre ouvrage de Pierre Bourdieu *Ce que parler veut dire* (1982). Acte ou performance, la voix haute n'est pas seulement un énoncé oral de l'ordre du parler impliquant une relation entre interlocuteurs, elle incarne la relation entre le social et le verbe. Elle place l'énonciateur au cœur de son environnement social. Pour saisir d'un peu plus près les enjeux portés par la voix haute dans un contexte social comme les Quartiers Espagnols, revenons un instant sur les appels des marchands ambulants.

Si l'activité de vendeur ambulant montre une grande stabilité à travers l'histoire, en quelques décennies les dispositifs technologiques ont subi des modifications radicales : de même que la charrette à bras ou la mule ont été motorisées sous forme de camionnette, de nombreux ambulants ont opté pour le mégaphone. Considéré comme un moyen de renforcer un aspect du dispositif de sollicitation - le volume sonore



– il entraîne simultanément la perte d'un autre paramètre important que le cri à voix nue avait déjà tendance à ne pas toujours mettre en valeur : l'intelligibilité du contenu verbal. Cela dégage un paradoxe révélateur. On pourrait penser que l'amplification du signal sonore a pour fonction de mieux faire entendre le discours du vendeur annonçant les bonnes affaires du jour. Or, le volume sonore étant poussé au maximum, le son rugit par le mégaphone s'en trouve totalement distordu et saturé, si bien que le message en devient incompréhensible et que la harangue se réduit à une forme sonore au timbre nasillard et au contour mélodique répétitif ( **seq. 5.1** ). Cela nous amène à comprendre que ce n'est pas sur l'intelligibilité du message que repose la finalité et l'efficacité du cri. Comme on l'a vu plus haut à propos du poissonnier de la Porta Nolana<sup>256</sup>, beaucoup de cris à voix nue ne sont pas plus compréhensibles que les appels au mégaphone. Les enjeux du cri sont donc ailleurs.

Considérons à présent les aspects concrets de la réception des annonces des marchands par les clientes du quartier. Comme certains marchands se retrouvent parfois à parcourir une même rue, on pourrait penser que, le mégaphone homogénéisant les appels en une même sonorité, cela empêcherait une bonne identification du marchand par les clientes. Or, pour elles, il ne s'agit pas d'entendre quelles espèces particulières de poissons le marchand invite à consommer, mais de reconnaître l'identité de son marchand habituel en déterminant simultanément l'heure de passage et la forme intonationnelle. Reconnaître le marchand uniquement par son signalement sonore n'est pas toujours facile car, gagnant en puissance sur le plan du volume sonore, les cris perdent en proportion inverse du point de vue prosodique de par la saturation du signal que cela entraîne. Énoncées à voix reposée, celle du parler ordinaire, les annonces au mégaphone présentent un contour mélodique moins prononcé que les appels criés. Ils peuvent donc moins faire office d'affiche sonore comme le permet le contour mélodique accentué de voix criée. Pour la même raison, ils ont un effet de conviction moindre du fait qu'ils contiennent une charge d'implication individuelle moins affirmée que dans les appels criés à voix nue.

Cela peut avoir pour conséquence, chez le récepteur, une diminution de l'adhésion à la sollicitation. En revanche, le cri, en exacerbant les traits prosodiques du parler ordinaire, accentue certains paramètres sensibles qui ajoutent à la valeur émotive

---

<sup>256</sup> Voir le chap. 4.1.4.b. « **Le cri de marchand** ».

de l'énoncé. Même s'il est répété à l'identique, le cri de marchand cherche à conserver l'aspect d'un énoncé spontané. Selon Caelen-Haumont et Bel (2001), si le caractère spontané du langage parlé « est lié à l'investissement que met la personne à produire un énoncé, à sa motivation de parler », c'est sur la « notion de subjectivité, ses marques, ses indices » qu'il repose véritablement. Cette subjectivité est induite par les marques de « l'émotion ordinaire ». Selon les auteurs, cette émotion ordinaire « liée aux croyances et aux valeurs profondes et plus superficielles de la personne, est de ce fait toujours à l'œuvre dans les discours » (ibid). Elle est « simplement l'expression d'un attachement à une valeur, une personne, une idée, un objet exprimé par un mot qui le caractérise ou l'évoque au mieux dans l'énoncé » (ibid). Prise à parti, interpellation et modalité assertive sont contenues dans le cri de marchand sous forme de contour mélodique, de dynamique, de rythme et d'accentuation. La mise en valeur de ces paramètres a pour effet d'être interprétée comme des marques d'insistance, à la fonction fortement phatique, ce sur quoi repose, dans une rhétorique du sensible propre à la communication orale, l'effort de conviction porté par le cri de marchands. En criant, le marchand joue avec ses paramètres, en ayant pour intention d'inciter les clients potentiels à l'écoute puis à l'achat. La voix nue conserve cette dimension essentielle de la communication qu'est celle du charisme. La séduction ne se réalise pas nécessairement par la suavité mais également, surtout dans le cas des cris de marchands, par cette implication fortement énergétique contenue dans l'association de l'effort vocal et de la mise en valeur des traits émotionnels.

Une des signes de l'importance de la charge émotionnelle contenue dans le cri est que la médiation technologique de l'amplification et l'altération du son de voix par le mégaphone imposent une dimension impersonnelle amenant certaines clientes à préférer, quant un choix est possible, les crieurs non amplifiés. Entretenir des relations familières entre dans le type de relations recherchées avec le marchand. Crier à voix nue place le marchand sur le même plan qu'un proche appelant depuis la rue. En ce sens, la voix nue favorise les relations d'interconnaissance. Dans la **seq. 5.2** on peut entendre une conversation entre un marchand ambulant et une cliente des Quartiers Espagnols. La discussion porte sur le prix : la cliente reproche au marchand la hausse du prix des bananes qui était, lors de son précédent passage, d' 1,20 euro et qui ce jour-là était monté à 1,50 euro : « rien de moins ? tu les faisais à 1 euro 20 ! ». Le marchand

se défend en argumentant qu'il s'agit déjà d'un petit prix et que ce n'est pas comme cela qu'il pourrait s'enrichir... S'il peut y avoir discussion du prix pour une différence de 30cts, c'est qu'une relation d'interconnaissance est déjà instaurée, ce que confirme le mode du tutoiement. Si tous les marchands usant du mégaphone profitent d'une moindre fatigue physique, ils se retrouvent globalement avec des qualités sonores similaires que l'on ne peut facilement différencier entre elles. Pour eux, il est donc moins aisé de jouer sur les paramètres sonores d'identification et par là de favoriser les relations privilégiées.

Cette émotion ordinaire contenue dans la parole spontanée et mise en évidence dans la voix criée est la marque des valeurs partagées par tous ceux qu'elle implique. Une de ces valeurs est la convivialité et son incidence la covivance.

Nous avons vu qu'aussi bien le cri de marchand que les énoncés domestiques à voix haute exacerbent un contenu émotif par une amplification des signes prosodiques. Pour l'un cela rentre dans les procédés stratégiques, pour l'autre, il s'agit surtout d'opérer au jeu social de la conviction et de la surenchère. On retrouve un peu ce dont Bourdieu faisait part à propos de l'autorité d'une parole assurée, notamment en ce qui concerne l'enseignant : « Une des propriétés d'un enseignement qui fonctionne trop bien — ou trop mal — c'est d'être sûr de lui, d'avoir cette espèce d'assurance (ce n'est pas un hasard si l'on parle d'«assurance» à propos du langage) qui résulte de la certitude d'être non seulement écouté, mais entendu, certitude qui est le propre de tout langage d'autorité ou autorisé » (1980a : 96). Dans les Quartiers Espagnols, voix haute et mode assertif sont la marque d'un désir d'être entendu pleinement, par son interlocuteur d'une part, mais aussi, si l'on peut dire, par la rue. La plupart du temps, en criant et en adoptant, par exemple, les traits prosodiques de la colère, il ne s'agit pas d'être réellement en colère mais de montrer, par l'affichage amplifié de l'émotion, le degré d'affinité avec l'interlocuteur. Parce qu'elle exprime la familiarité en voulant ne pas dissimuler et parce qu'elle permet une écoute collective, la voix haute est souvent une marque du lien social que connaissent les Quartiers Espagnols. Elle est autant la marque de l'interconnaissance que celle d'un usage partagé de l'espace du collectif. En affichant de l'émotion et en donnant à entendre des propos domestiques relevant de la vie intime, la voix haute se veut l'expression d'une insertion des acteurs dans le tissu social du quartier.

### 5.1.2 - Être sonore mais pas trop: transparence, opacité, porosité

Comme sur le marché, les actes de voix haute révèlent des stratégies de fission et de fusion par rapport à l'univers sonore du quartier. Leur effet est double et peut paraître contradictoire. Simultanément, la voix haute cherche à se détacher et à se rendre perceptible en se mesurant aux autres composantes de l'univers sonore de la rue (circulation motorisée, klaxons, affairements divers, autres manifestations vocales...), et participe à l'émergence d'un environnement sonore dominé par la voix. En opérant une fission par rapport à l'univers sonore, il s'agit de s'imposer dans la multitude pour focaliser une relation entre des individus, et en fusionnant avec lui, il s'agit de s'insérer dans un contexte légitimant la place occupée par la voix en son sein. Mais au-delà des considérations relevant de la seule dimension sonore, les manières d'être sonore s'insèrent dans les manières d'être aux autres.

Dans la vie quotidienne, les oreilles font preuve d'une sélectivité aiguë. Certains événements sonores se remarquent alors que d'autres prennent le premier plan. Pour ce qui est de la voix, les choses s'avèrent différentes de ce à quoi on pourrait s'attendre.

On l'a vu, la voix n'est jamais une simple sonorité, mais l'expression d'un acte porté par un individu. La voix haute ne désigne pas nécessairement le cri ou l'appel. Elle est haute du simple fait, pour ainsi dire, qu'elle n'est pas basse, c'est-à-dire qu'elle n'est pas rendue basse. Elle est haute du moment où le voisement lui permet d'être entendue et interceptée par autrui, par d'autres personnes, connues ou inconnues. En d'autres termes, elle se fait haute quand on ne cherche pas à la dissimuler. Ainsi, on peut admettre qu'un énoncé produit avec une voix ordinaire est prononcé à voix haute du fait que la discrétion ne vient pas interférer dans l'acte de voix et réduire la présence sonore. Dans un contexte comme celui des Quartiers Espagnols, ce n'est pas toujours la voix haute qui attirera le plus l'attention. Au contraire, la voix basse sera davantage susceptible d'être notée du fait qu'elle aura tendance à être perçue d'emblée comme dissimulant des motivations particulières. Si la voix est basse, il y a de grandes chances pour qu'elle soit interprétée comme le signe de quelque chose à cacher. Elle est donc susceptible d'éveiller l'intérêt, et celui-ci peut être suspicion, indiscrétion ou simple curiosité.

Tout ne se dit pas à voix haute. Voix haute et voix basse n'occupent pas la même place dans la société du quartier. Chacune n'implique pas le même nombre de personnes et n'occupe pas le même espace. On le sait, l'interconnaissance, si elle favorise les relations sociales par la connaissance d'autrui, induit aussi son contraire : la dissimulation. Plus on est vu et connu des autres, plus on aura de choses à dissimuler au regard des autres. Le secret doit demeurer dissimulé dans la petite boîte de l'aparté : plus la voix est basse, plus les mots qu'elle portent sont suffisamment petits pour pouvoir les transporter discrètement d'oreilles en oreilles et ainsi en contrôler plus aisément le cheminement. Rumeurs, opinions, « 'nciùcio » (nap. « commérage »), intrigues et arrangements entre familles passent par la petite porte étroite de la voix basse pour impliquer le moins de personnes possible. Tout cela doit demeurer circonscrit à l'intérieur de la sphère sélective d'un réseau relationnel privilégié (famille, amis...), un espace restreint qui doit rester sous contrôle. La voix basse apparaît comme un voile posé sur les mots, sur son opinion et sur sa présence. Elle cherche à créer de une opacité permettant d'autant plus de se garder du regard des autres qu'elle donne libre court à un dévoilement contrôlé et sélectif.

À l'inverse, la voix haute est une mise en public dans le forum de la rue. Elle fait entendre les mêmes choses qu'on laisse voir et percevoir par la porte ou la fenêtre laissée entrouverte. De même que pour la voix basse, le degré de notabilité semble inversement proportionnel au volume sonore. La voix haute est une sonorité ordinaire des quartiers populaires, elle est porteuse de la banalité, et demeure donc la manifestation des scènes de la vie quotidienne. Être vu et entendu participe au fait que l'on est un habitant du quartier à part entière. Une personne trop discrète, cherchant à se dissimuler, voire à tout dissimuler, aura des chances d'être sujette à des relations d'évitement. C'est le cas de cette femme âgée habitant la même rue que Giovanni<sup>257</sup>. Son silence reflète le peu de relations sociales qu'elle entretient avec son voisinage. Celui-ci, en retour, alimente les relations d'évitement en développant à son sujet questionnements et suspicion, allant jusqu'à la juger porteuse du « malocchio » (it. « mauvais œil »). En revanche, la voix haute apparaît comme la marque d'une porosité nécessaire entre le foyer et la rue. Cette porosité est en même temps sociale. Elle

---

<sup>257</sup> Voir le chap. 2.4.4 « Règles sociales : interdits et permissions dans l'espace de la rue »

permet de toucher le plus grand nombre, non pas, comme le discours d'un orateur, pour impliquer un auditorat dans le but de le convaincre, mais pour montrer que l'on est bien chez soi. Montrer qu'il y a des choses, même intimes, que l'on n'a pas à cacher est une marque d'insertion affirmée dans le tissu social de la rue d'abord, du quartier ensuite. Proposer à autrui un regard sur soi en favorisant une certaine transparence assure le maintien de sa présence au sein de la communauté des habitants. On voit donc qu'il ne s'agit pas seulement de résider dans le quartier pour être admis comme un habitant. Un certain nombre de règles doivent être observées en mesurant l'équilibre entre transparence et opacité. Cet équilibre n'est pas aisé à cerner, mais l'observation des actes de communication à distance nous a permis d'en rendre compte.

Dans l'exemple de la commande du petit déjeuner, nous retrouvons le même paradoxe que dans l'exemple d' « Ornella » (chapitre 4.1.5.a) : il s'agit une conversation privée énoncée à voix haute et passant, pour aller d'un interlocuteur à l'autre, dans la sphère collective de la rue. Si j'ai pu entendre enregistrer cette conversation, bien d'autres oreilles ont pu l'intercepter également. En fait, si cette conversation était ainsi rendue audible, c'est qu'elle pouvait être entendue. Si le propos de l'échange ne concernait que les deux interlocutrices, sa mise à l'écoute publique dénote au moins une indifférence vis-à-vis de l'opinion que pourraient s'en faire le voisinage. On retrouve le même processus de transparence et de visibilité contrôlées que l'on a dégagé en observant les manières de vivre la rue. Il s'agit d'un processus d'audibilité garantissant l'insertion dans le tissu social du quartier. La porosité visuelle à l'oeuvre dans les manières d'habiter la rue se trouve donc transposée dans leur dimension sonore. Par les actes de voix, l'espace de l'habitat propre est étendu à la rue jusqu'à rejoindre celui de l'interlocuteur. Il ne s'agit donc pas, en réalité, d'un paradoxe, mais bien d'un paradigme de la sociabilité à l'oeuvre dans les quartiers populaires. Cette mise en public de la voix engendre une double action : elle territorialise l'espace public de la rue en en faisant un lieu de l'habiter, et en même temps elle ouvre l'espace du privé et de l'intime à la sphère du collectif. Elle permet de s'approprier la rue en en faisant un « chez – nous », un lieu de la sociabilité, de la communication et de la covivance. La voix, expression de la vie domestique et quotidienne se fait publique, tandis que la rue tend à se privatiser dans la limite d'une appartenance à la communauté du voisinage. Ces voix

publiques dans des voies privées s'imposent bien comme la marque des relations sociales privilégiées dans les quartiers populaires napolitains.

## **5.2- Promiscuité des manières de faire**

Voix haute et pratiques populaires des pétards nous ont montré dans quelle mesure des conduites et des pratiques sonores peuvent constituer des environnements sonores. À cette échelle, le sonore convoque inévitablement les relations entre les habitants, jusqu'à les questionner. La porosité sonore de l'habitat, en rendant audible la vie domestique de l'intimité des familles, a pour effet de générer une certaine présence des habitants dans l'espace public qu'est la rue, même en ne l'occupant pas matériellement. Par ailleurs, dans la société populaire napolitaine, il n'existe pas d'interdits majeurs appelant à modérer son niveau de présence sonore comme on peut l'observer en de nombreux autres contextes, les limitations se faisant par autorégulation sociale. Compte tenu de la diversité socioculturelle des Quartiers Espagnols, on est forcé d'admettre que ce qui est un code de civilité pour les uns ne l'est pas pour l'autre. De là, s'en suivent des désaccords profonds qui ne sont pas sans rappeler les grandes différences socioéconomiques qui caractérisent une ville comme Naples. Rappelons que Naples abrite certaines des plus grandes fortunes d'Italie, tandis qu'y survivent des milliers de personnes vivant au-dessous du seuil de pauvreté. Cela crée de grandes disparités sur le plan des appartenances socioéconomiques.

### **5.2.1 - Limites et attentes de la porosité**

Si l'on retourne à notre observation de la porosité des murs de l'habitat, il est important de rappeler que la maison n'est ni totalement opaque ni totalement transparente, du fait que certaines choses n'ont pas à être vues. À la fenêtre est pendu un voile ou un rideau ajouré, et s'il n'y en a pas, c'est que la pièce rendue visible n'est pas le lieu spécifique de l'intimité. Dans la configuration du « basso », la porte d'entrée

donne directement sur la cuisine. Celle-ci faisant office de salle à manger et de réception, elle est par là la pièce de la vie commune. Rien d'étonnant, donc, qu'elle soit la seule pièce que l'on laisse observable depuis la rue. Elle est un espace de transition entre la rue, espace du collectif, et la chambre, espace de l'intimité familiale. De nombreux « bassi », dont les propriétaires n'ont pu avoir l'occasion d'ajouter une chambre à coucher séparée, possèdent une pièce unique dans laquelle on dort, on mange et on reçoit. La petitesse du volume ne permettant pas de dissimuler le lit des regards extérieurs, il reste visible depuis la rue. Une part de l'intime reste donc sujette à une possible observation extérieure lorsque la porte est ouverte. Mais dans ce cas, si la visibilité est tolérée, l'observation insistante n'est guère permise car elle serait la marque d'une indiscretion intempestive. Lorsque l'intime est donné à voir, c'est donc toujours de façon contrôlée, c'est-à-dire lorsqu'il n'y a rien à cacher.

Si l'interconnaissance favorise la transparence dans une certaine mesure, elle appelle aussi à la contrôler en sachant maintenir une certaine opacité. Les sonorités que l'on affiche ne sont pas arbitraires. On ne donne pas à entendre n'importe quel aspect de la vie domestique de même qu'on ne lance pas à voix haute n'importe quel propos. Certaines sonorités doivent rester dissimulées comme on voile le secret par la voix basse. La plupart du temps, elles sont celles touchant la part profonde de l'intériorité : intimité du noyau familiale, intimité du corps, intimité de l'opinion... Cependant, il est souvent rapporté qu'en se promenant de nuit dans les Quartiers Espagnols, il n'est pas rare que, depuis la fenêtre entrouverte d'un « basso », parviennent aux oreilles de telles sonorités : scène de ménage ou scène d'amour entre couple, ronflements, râles ou pleurs, manifestation d'une maladie... Dans les faits, cette porosité sonore résulte souvent de la promiscuité et de la petite dimension de foyers dont l'ouverture sur l'extérieure devient nécessaire au bien-être. Mais montrer une curiosité excessive à l'égard de ces manifestations intimistes ou faire trop cas de leur notabilité est une marque d'indiscretion mal venue de la part de l'individu percevant.

De l'autre côté, même dans les Quartiers Espagnols, à être trop bruyant on dérange. Si l'interconnaissance permet un étalage relatif des marques sonores de la vie domestique, ne pas le mesurer est également une marque d'irrespect à l'égard du voisinage. Du moment où l'audibilité de la vie individuelle devient excessive, il n'y a plus transparence mais exhibition. Cet exhibitionnisme ne peut être recevable car il met à



mal des règles sociales fondées sur la mesure entre transparence et opacité. On ne peut donc admettre comme habitant de la rue, et par extension du quartier, un individu qui serait intégralement transparent.

Si la rue se définit par la coprésence de ses habitants, ceux-ci n'en restent pas moins des individus regroupés autour du noyau familial. Le respect de cette division est une condition du maintien de l'organisation sociale. La part sonore donnée à entendre reste donc celle dont l'affichage est admis au sein du contexte social. Ainsi, les seuils de tolérance diffèrent-ils en fonction des contextes. Si dans les quartiers populaires napolitains, les manifestations sonores admises dépassent l'enceinte du foyer pour investir l'espace du collectif et celui des autres foyers, dans un contexte socioculturel radicalement différent comme celui de Versailles par exemple, la simple manifestation d'activités issues de la vie domestique représente une intrusion intempestive dans le foyer d'autrui. La conception de l'espace privatif et la violation de la propriété diffèrent d'un contexte à l'autre en fonction du degré de tolérance de la présence de l'autre dans sa propre vie domestique. On sait en effet que la majorité des plaintes pour nuisance sonore ne porte pas sur la sonorité elle-même, mais révèle une non acceptation de la manière de vivre de l'autre. Ce n'est donc pas seulement l'intrusion de la présence de l'autre qui est visée, mais la différence elle-même. La plupart du temps, la tolérance des manifestations de l'autre est proportionnelle au niveau de similarité admise entre les individus. Dans le cas d'une tolérance, les individus ne se considèrent pas autres, mais proches et comparables.

### **5.2.2 - Représentations du bruit: la voix, le peuple, le vacarme**

L'acceptation de la présence sonore de l'autre est en effet souvent la marque d'un sentiment d'appartenance à un groupe social donné. L'exemple des Quartiers Espagnols le montre bien. Les discours d'intolérance les plus virulents vis-à-vis des manifestations sonores sont pour la plupart émis par des individus ne se considérant pas comme appartenant au même groupe social que ceux qui en sont les auteurs. Par ailleurs, l'intrusion dans l'espace sonore propre revient aussi à une intrusion dans l'espace matériel : « si je t'entends, c'est que tu es un peu chez moi ». Le respect de

l'espace sonore d'autrui est souvent affiché comme un attribut bourgeois condamnant les actes de voix haute sous le même jour que la diabolisation des détonations des pétards. Anciennes familles bourgeoises implantées de longue date et déplorant la précarité économique et culturelle croissante des Quartiers Espagnols, ou jeunes cadres diplômés récemment propriétaires d'appartements situés en terrasse, émettent le même type de discours, qu'ils soient tolérants ou intolérants : la vie populaire napolitaine a quelque chose de bruyant. Ce bruit, qu'il soit intempestif ou perçu comme un aspect pittoresque de la vie napolitaine<sup>258</sup>, dénote toujours d'une conception incivile et stigmatisée d'un groupe social auquel on n'appartient pas. Ces sonorités ont quelque chose qui relève, pour reprendre l'expression de Michel Poizat (2004), d'une « inquiétante étrangeté ». Ne rentrant dans le code de la civilité de son propre groupe d'appartenance socioculturelle, elles demeurent étrangères à toute interprétation adéquate. Elles se font « bruit » dans le sens littéral du terme en tant qu'elles apparaissent comme perturbante. Elles désarçonnent par leur étrangeté et leur absence de sens amène à la méfiance ou à l'aversion.

Bruit, vacarme, danger et vulgarité sont ainsi associés pour condamner la société populaire de certains quartiers de Naples. On en vient alors à évoquer le couple conflit acoustique/conflit social, récurrent dans les plaintes pour nuisance sonore. Voix criée et pétards entrent ainsi dans la logique de stigmatisation de la société populaire. Comme on l'a déjà plusieurs fois mentionné tellement il revient dans les discours de stigmatisation des quartiers populaires, on ne peut faire l'impasse sur cet aspect sociolinguistique de la « voix bruyante » tel qu'il s'impose dans les représentations. Si les pratiques vocales sont considérées comme bruyantes, cela se fait au moins sur deux niveaux. Celui de la prosodie : « ils ne peuvent pas parler sans hurler » , et celui, linguistique, du registre de discours : « ils parlent un napolitain vulgaire ». Avoir une voix de « vaiss' » (nap. « habitante d'un basso »<sup>259</sup>) signifie à la fois avoir un grain de voix désagréable et utiliser un vocable bas et vulgaire. Souvent, lorsqu'il a été demandé à des personnes issues d'un milieu bourgeois de traduire des appels de marchands ou des énoncés domestiques, devant le peu d'intelligibilité des phrases prononcées, des

---

<sup>258</sup> Souvent, outre la différence des prix du logement, le choix d'habiter dans les Quartiers Espagnols est justifié, de la part de jeunes propriétaires, par un désir de « s'encanailler » dans la Naples populaire. Mais parallèlement, ces mêmes personnes éprouvent des difficultés à tolérer le « bruit » ambiant.

<sup>259</sup> En nap. « basso » se prononce « vass' », [vaʃə]. Traiter quelqu'un de « vaiss' » est une insulte lourde et sérieuse que l'on n'emploie pas à la légère.

réactions d'un même ordre surviennent : « on dirait des animaux ! », du fait que : « ils ne parlent pas, ils crient ! ». Traits prosodiques et registre de langage sont tous deux associés dans ce qui constitue une autre langue. La langue ne se résumant pas, on le sait, à son système linguistique, c'est le code d'interaction entre interlocuteurs qui en constitue la matrice. Cette voix « béotienne » ne peut être vue que comme « barbare » au regard de la différence des horizons d'attente. Ces horizons d'attente associent registre de langue, prononciation et grain de voix avec d'autres attributs de la culture populaire touchant aux relations sociales et aux attitudes (familiarité...), aux habitudes vestimentaires (négligence...), à l'hygiène et aux conceptions plus globales de la civilité (problème des déchets, danger des pétards...). Pour beaucoup de Napolitains, parler fort et aimer la sonorité des pétards participent, même si elle constitue un environnement quotidien, de cette « inquiétante étrangeté ».

Parmi les habitants des Quartiers Espagnols se sentant appartenir à la « société populaire » et partager des mêmes difficultés socioéconomiques, les horizons d'attentes sont, on l'a vu, totalement différents. On ne parle guère de « rumore » (it. « bruit »), sauf dans les cas des sons de circulation motorisée. On dira, si l'on concède aux Quartiers Espagnols l'animation de ses rues, « 'o bordel' » ou « 'a muin' » (nap. « bordel, animation vive »). Dans le choix de ces vocables, ce n'est pas le son lui-même qui est visé, mais une dimension dynamique : l'animation et derrière elle les personnes qui en sont les auteurs. Ainsi, concéder un relatif « bordel » aux Quartiers Espagnols, c'est admettre une particulière vitalité, à la différence qu'un sens de condamnation n'est pas nécessairement contenu implicitement<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> Beaucoup se plaignent d'activités intempestives générant des bruits gênants. On vise alors, en parlant de « bordel », moins les sons eux-mêmes que des individus dépassant outre mesure leur droit, déjà ample, d'usage de la rue. Ces personnes, souvent des jeunes, seront perçues comme des délinquants.

### 5.2.3 - Une problématique ouverte : civilités et polyvalence de l'espace public

Il est souvent dit de l'espace public, notamment par la sociologie urbaine, qu'il se définit par la coprésence d'étrangers. L'exemple des Quartiers Espagnols, espace de grande interconnaissance placé au centre de l'urbanité napolitaine, montre que la rue peut connaître un statut d'espace public sans que l'étranger y ait socialement une place. S'il y est totalement toléré – ce qui n'est pas le cas d'autres quartiers populaires napolitains comme la Sanità ou Scampia<sup>261</sup> - on ne peut pas dire que sa présence soit définitoire de l'usage qui est fait des rues des Quartiers Espagnols. Comme le montrent les stratégies d'appropriation, la rue appartient d'abord à ses habitants. Officiellement espace public, la rue est territorialisée par les manières de faire et de vivre de certains de ses habitants parmi les plus en contact avec elle, les habitants de « bassi ».

Ce statut ambigu et polyvalent de la rue est au cœur des problématiques liés aux usages qui en sont faits au sein des habitants du quartier. À travers la question de la nuisance sonore, au moins deux conceptions se confrontent en renvoyant à des usages divergents de l'espace collectif. L'une appuie sur des valeurs de propriété en pointant la civilité dans le sens d'un respect des distances interindividuelles, tandis que l'autre repose sur des pratiques d'appropriation de l'espace collectif et de porosité des espaces propres. Cette dernière insiste sur une pratique du quartier en tant qu'il est un habitat refusant de se définir comme une somme de logis. Cette pratique est jugée incivile par une partie des habitants parce que contraires aux règles de bien-être qu'ils revendiquent.

Aux côtés de la problématique des nuisances sonores, c'est l'ensemble des usages faits de la rue qui sont remis en cause. Par exemple, l'occupation de la rue par les personnes, les aménagements ou le mobilier, constituent un encombrement de la chaussée dont beaucoup se plaignent de la gêne causée à la circulation automobile. Or, la majorité des habitants des Quartiers Espagnols est loin de posséder une voiture. Les propriétaires de voitures sont principalement des habitants au niveau de vie plus élevé, ce qui est loin de représenter le plus grand nombre. Le scooter, en revanche, se révèle parfaitement adapté à l'encombrement de la chaussée. Il permet de se faufiler entre les piétons, dans les ruelles étroites et encombrées, et entre les chaises des personnes

---

<sup>261</sup> Ce dernier ayant été rendu célèbre par le roman de R. Saviano, *Gomorra* (2006)

installées devant leur « basso ». D'un autre côté, la circulation automobile est condamnée par les personnes appréciant la vie en plein air. Ces discours ne sont pas forcément issus des habitants de « bassi », mais aussi de personnes d'appartenance bourgeoise, habitant les étages, qui posent un regard nostalgique sur la convivialité des rues à une époque où la circulation motorisée n'était pas généralisée. De même, on l'a vu, la gestion des déchets ménagés est aussi placée en premier plan de l'incivilité des habitants du quartier. En l'absence presque totale de containers, la réglementation stipule que les sacs d'ordures doivent être déposés au bas des immeubles à partir de 20h, ou en des lieux d'amoncellements spécifiques. Si les amoncellements d'ordures ne sont pas toujours le fait des habitants du quartier mais des dysfonctionnements du réseau de ramassage, les plaintes portent principalement sur le non-respect des heures et lieux de dépôt. Des ordures sont régulièrement déposées arbitrairement sur la chaussée, et il n'est pas rare que certaines personnes jettent un sac d'ordures par la fenêtre. L'enquête ne s'est pas attachée à demander aux habitants de « bassi » si la présence d'ordures ménagères représentait une gêne. La thématique dépassait le champ déjà vaste de l'investigation, bien que cela aurait alimenté la réflexion. Il aurait pourtant été intéressant de connaître cette opinion car il aurait été étonnant que les ordures ne représentent pas une gêne pour eux. En effet, l'incivilité est attachée à la société populaire comme si vivre parmi les ordures, dans le bruit et dans des rues encombrées était un but recherché et une source de satisfaction. Il est bien évident que ce n'est pas le cas. De nombreux habitants issus de milieux défavorisés se plaignent des mêmes maux, mais la plupart du temps, ceux-ci seront perçus comme un état de fait : « même si ce n'est pas facile, notre quartier est ainsi » affirme, sur un ton un peu résigné, P., le fils de Giovanni.

Pour ce qui est des « bruits de voix », c'est-à-dire de la voix en tant qu'elle peut déranger, qu'elle peut faire « bruit », si parler à voix haute, crier, appeler ou interpeller de bon matin, à l'heure de la sieste ou à une heure tardive est une marque d'incivilité pour certains, communiquer à distance est une marque de civilité pour d'autres. Les plaintes ne portent jamais sur les appels de marchands ambulants. En ce qui les concerne, le fait de crier semble se justifier par la pratique professionnelle, comme si crier en d'autres circonstances ne pouvait apparaître que comme une anomalie. Or, les rapports instaurés par la voix haute sont la marque d'un bon rapport social reposant sur

la familiarité et la convivialité. Par ailleurs, en ce qui concerne les pétards, si leurs détonations dérangent et s'ils instaurent un climat de danger pour les uns, leur pratique est pour les autres l'expression d'un moment privilégié de permission et d'investissement de la rue. Ils sont un attribut festif recouvrant une symbolique propre.

Le cosmopolitisme des Quartiers Espagnols dépasse la coprésence de milieux précaires et de milieux aisés. Le quartier abrite aussi de nombreux représentants de la communauté sri-lankaise, qui ont élu domicile dans plusieurs quartiers populaires du centre de la ville. S'ils restent très visibles du fait que beaucoup occupent des « bassi », une forte volonté de discrétion régie leurs rapports avec les habitants de longue date. Pour ces derniers, leur statut d'étrangers au quartier est clair, et les rapports qu'ils entretiennent avec eux se limitent à la location des appartements. De nombreux étudiants vivent également dans les Quartiers Espagnols en colocation, mais ceux-ci, comme les jeunes actifs, ne sont que de passage dans les rues. Au final, c'est une part spécifique de la population du quartier, circonscrite mais majoritaire, qui mettent en avant un usage quotidien de la rue.

Ainsi, si l'espace public peut se définir comme un lieu de règles de partage soumis aux discours de la civilité citoyenne et de la responsabilité civile, pourrait-on parler d'une pluralité de l'espace public ? En effet, la coprésence de groupes d'appartenance socioculturelle diversifiés amène à des pratiques différentes et en certains points contradictoire de l'espace public. Certains n'utilisent la rue que comme un lieu de passage tandis que d'autres en font un lieu de vie. La question se pose surtout pour les habitants de longue date pour lesquels la vie quotidienne a eu le temps de se sédimenter au cours des ans. Les habitants de passages ne montrent pas autant d'implication dans la vie de leur quartier. Si l'on concède à la civilité une de ses définitions possibles, en l'occurrence celle d'un code régissant les relations sociales et les seuils de respect et d'irrespect entre des individus considérés comme des concitoyens, des altercations peuvent survenir du moment où un groupe considère sa conception de la civilité comme une norme. Au regard de la diversité urbaine, on constate que les différences, même minimes, entre telle ou telle application de la civilité, entre de plain-pied dans les pratiques de l'espace public. Pour un même espace commun, des pratiques différentes lui donnent des sens différents. La question peut donc être posée autrement : l'espace public est-il le lieu de la norme ou celui de la

diversité ? Un autre questionnement s'impose alors. On sait que la conception de la civilité est sujette aux valeurs qu'une société lui transpose. Ainsi, dans quelle mesure peuvent cohabiter des systèmes différents de représentation de la civilité au sein d'un même espace de vie? L'exemple des Quartiers Espagnols montre que le fait est observable. Mais il montre aussi que la coprésence d'individus n'utilisant pas les mêmes codes sociaux peut être tantôt source de mésentente, tantôt d'entente.

Si l'interconnaissance induit un certain type de relations, la non adhésion à celle-ci implique vite des différences dans les rapports sociaux. Dans les Quartiers Espagnols, l'interconnaissance existe surtout entre les habitants de longue date ayant le sentiment de partager un même destin socio-économique difficile. On observe de nombreuses marques de solidarité et d'entraide face à la précarité : commensalisme et hospitalité, apporter l'assiette quotidienne à une personne éprouvant des difficultés à se nourrir convenablement, aider aux travaux, rendre divers services de la vie quotidienne. Parallèlement, il n'est pas d'usage systématique de dire « bonjour », « merci » et « au revoir » lorsque l'on se rend chez le commerçant. Insister sur ces marques de politesse instaure très vite la différence : on apparaît d'emblée comme une personne demandant un respect interprété comme étant dû à un rang social plus élevé. De telles marques de politesse signent une appartenance à des valeurs de courtoisie faisant partie d'un autre univers de la civilité. Pourtant, les rapports sociaux recherchent, dans l'ensemble, à favoriser la proximité dans les relations : contacte physique, familiarité, plaisanterie, échange d'opinions... On voit donc que la civilité peut s'exprimer au moyen d'autres codes que ceux que nous fournit notre conception largement diffusée de la politesse. Ainsi, au risque de lancer ce questionnement de façon un peu précipitée, on peut se demander également si favoriser une conception de la civilité insistant sur le respect des distances entre les individus ne se fait pas inévitablement à la défaveur d'un certain type de rapports sociaux fondés sur la familiarité et la convivialité.

Ces questionnements dépassent la problématique de la présente recherche, et y apporter des éléments de réponse représenterait un travail d'enquête à part entière pour lequel nous n'avons eu ni le temps ni la disponibilité nécessaire. La question reste donc ouverte et trouve, dans ce chapitre conclusif, une place privilégiée quant à une poursuite possible de la réflexion.

### 5.3 - Les oreilles n'ont pas de paupières

Le sonore est une modalité sensible par laquelle on entretient un rapport permanent au monde et aux gens qui nous entourent. Le son permet au monde d'être toujours présent même si on ne le regarde pas, même si on ne le désire pas, si l'on veut s'en extraire. Lors du sommeil, l'oreille est le dernier organe à s'endormir et le premier à se réveiller. Le fait que les oreilles ne possèdent pas de paupières nous place dans une relation au monde qui nous est imposée. Il nous est pratiquement impossible de ne pas entendre, même en plaçant les mains sur les oreilles, le monde réussit toujours à imposer une part de ses sonorités. L'audition est un sens autoritaire parce que fondamental : elle nous permet de nous situer, de nous informer de la présence des êtres, des objets et des phénomènes, elle aide à nous confirmer que nous sommes bien là, en un lieu et un temps. C'est là un des fondements de l'audition : « la localisation des sources sonores est une des fonctions fondamentales du système auditif » (Canévet, 1998). L'audition constitue donc une des prises premières que l'on a sur le monde dans lequel on est situé, et lui permet de devenir un environnement, un milieu au sens écologique du terme. Elle permet une relation et une implication sans lesquelles on ne peut être présent dans le monde, c'est-à-dire ni acteur ni spectateur.

Si l'audition permet la relation, elle crée aussi de la relation. Ce n'est pas un hasard si l'on considère souvent que le toucher est le sens le plus proche de l'ouïe. Comme nous le rappelle Schafer, « le toucher est le plus personnel des sens. L'ouïe le rejoint à l'endroit où les basses fréquences d'un son passent à la vibration (soit 20 Hz environ). Entendre est une manière de toucher à distance, et l'intimité s'élargit au social lorsque plusieurs personnes se réunissent pour écouter ensemble » (Schafer, 1979 : 26). Si la vue permet de se placer en spectateur, de contempler, l'audition nous place d'emblée dans une immersion. Il s'agit bien d'une immersion sensible, touchant physiquement et concrètement le corps. Un son de forte intensité peut provoquer de la douleur, ou un son perçu comme agréable peut procurer du plaisir, comme en témoigne la tradition médiévale tendant à voir dans la musique, c'est-à-dire les sons mis en harmonie par la science de la musique, un remède possible à certains maux de l'âme et du corps (Clouzot, 1994). Il s'agit bien d'expériences sensibles dans lesquelles le corps



est au centre de la relation entre l'individu et le monde. Dans l'aspect le plus physique du son, ce que l'on appelle « l'acoustique », il est question de mouvement de matière. Entendre est effectivement une manière de toucher à distance.

Sur le plan de la communication, on a vu que les appels à voix nue lancés par les marchands ambulants sont plus aptes à véhiculer une charge émotionnelle que ceux émis par le biais du mégaphone. Conjointement, ils favorisent des relations privilégiées. Dans le champ du domestique et de la vie sociale au quotidien, la voix crée des liens : elle projette l'énonciateur en étendant sa présence à un espace plus vaste que celui occupé par son corps, elle relie les habitations, elle favorise les relations d'interconnaissance. La voix, dans sa globalité, crée du contact. Celui-ci peut être intime et affectif, mais surtout social. La voix permet, à distance, de toucher l'interlocuteur en établissant un contact sensible, social et culturel. Ce n'est donc pas un hasard si, dans un contexte comme les Quartiers Espagnols, elle est au centre des relations sociales. La surenchère que l'on observe sur le plan des pratiques vocales est bien la marque de l'intensité des rapports sociaux.

L'exemple des pratiques populaires des pétards, s'il n'est pas centré sur une dimension communicationnel, montre bien l'importance et la place conséquente que peuvent prendre les sonorités produites. Nous avons vu le rôle qu'elles jouent sur le plan social : elles peuvent fédérer comme elles peuvent diviser. En s'imposant à l'échelle de la ville, elles rassemblent les amateurs autour de la célébration du nouvel an. Source de plaisir physique et de fascination émotionnelle, elles rassemblent les amateurs en une communauté d'écoute autour de valeurs partagées.

### **5.3.1 - L'horizon d'écoute et la peur du silence**

Dans un contexte d'interconnaissance comme les Quartiers Espagnols, le contrôle social est opéré en grande partie par l'équilibre entre la transparence et l'opacité. Reprenons l'exemple du rideau ajouré voilant la fenêtre d'un « basso ». La rue est visible depuis l'intérieur mais l'intérieur n'est pas visible par des passants marchand d'un pas élané devant le « basso ». Il faudrait s'arrêter quelques instants pour observer l'intérieur depuis la rue. Or cette observation insistante ne peut être vue que comme une

indiscrétion. La visibilité de l'intérieur est contrôlée, de même que les événements de la rue restent sous la surveillance de l'habitant du « basso ». S'il n'existait pas d'interdits sur le plan des conduites sonores, il n'y aurait ni ordinaire ni événements notables. Si l'activité sonore du quartier marque le bon déroulement de la vie quotidienne, une absence ou un excès de sons ne pourrait le rendre viable selon le système des relations sociales prévalant dans un quartier populaire napolitain. Un excès de manifestations sonores serait le signe d'une perte de contrôle social. De l'autre côté, le silence dû à leur absence serait la marque d'une absence de vitalité.

On sait dans l'absolu que le silence n'existe pas. Il y a toujours des vibrations acoustiques même si on ne les remarque pas. Le silence n'est pas une absence totale de son, mais l'absence des sons dont on attendrait la manifestation. Ces sons correspondent à l'horizon d'attente que nous avons vis-à-vis d'un contexte ou d'une situation donnée. Appelons-le l'horizon d'écoute. Ne plus entendre ce qui fait les environnements sonores des quartiers populaires deviendrait un silence malgré le passage des voitures et des scooters du simple fait que les sons entendus ne correspondraient pas à l'horizon d'écoute d'un habitant d'un quartier populaire napolitain. Il manquerait un élément essentiel : la voix. Elle est la marque de la présence des habitants, de leurs relations, en résumé de la vitalité sociale du quartier.

Le silence, c'est-à-dire ici l'absence de voix, est vécu comme une marque morbide. Si l'excès sonore peut paraître astreignant pour beaucoup de napolitains, l'absence de ces mêmes sonorités provoque souvent un manque lors d'un éloignement trop prolongé. Dans la plupart des discours, il n'est pas toujours fait de distinctions explicites entre les différentes sonorités de son quartier. Lorsqu'il est demandé de caractériser les sons entendus dans son quartier, celles-ci peuvent mêler la voix, les moteurs et les klaxons des scooters, et y associer l'empressement de la vie quotidienne, les distances parcourues à pied et la difficulté d'évoluer dans la rue. Tous ces éléments de l'excès sont issus des activités des habitants. Ils marquent leur présence et leur dynamique. Ces sonorités sont la trace laissée dans l'urbanisme d'un bruissement humain nécessaire au bien-être comme à l'épuisement. Ainsi, leur absence est perçue comme une petite mort, une perte de vitalité en même temps qu'une absence de l'Autre. De nombreux discours rapportent en effet une certaine angoisse vis-à-vis de l'absence des manifestations sonores habituelles. La plupart du temps, ce sont les voix qui

apparaissent en premier plan de cet horizon d'écoute. Lorsqu'il a été demandé à plusieurs enfants et adolescents d'exprimer ce qu'ils entendent en premier lieu lorsqu'ils se réveillent le matin, ces sont presque toujours les voix qui se sont manifestées : les cris de mon petit frère, la conversation entre mon père et ma mère, une rixe entre mes voisins, l'appel d'un marchand ambulant, et parfois, tel voisin passant en scooter. Derrière ces manifestations sonores, ce sont toujours des personnes qui sont entendues, leur manifestation sonore équivalant à leur présence.

On voit donc que parmi les sonorités du quartier, ce sont celles liées à des conduites, des attitudes et des actions qui se révèlent les plus pertinentes lorsqu'il s'agit de caractériser un environnement sonore. Ce sont les sonorités actées, les conduites sonores, qui font sens, davantage que celles issues d'activités mécaniques dans lesquelles l'individu n'intervient pas a priori (par exemple la rumeur urbaine, la circulation automobile au sens large, le train, les sons du port...). Ces dernières, simples sonorités résultantes d'activités hors de l'échelle de l'individu n'ont pas le même écho que celles dont on peut déduire spontanément une action humaine. En d'autres termes, elles parlent moins que les sonorités humaines. Dans les Quartiers Espagnols, même les sons émis par un scooter Vespa peuvent avoir quelque chose d'humain et de dynamique : ralentissements ou accélérations, coups de klaxons brefs d'avertissement à chaque intersection, coups de klaxons plus insistants en guise d'appel... Certaines personnes, comme Giovanni, affirment savoir reconnaître au son du scooter si c'est leur cousin ou leur beau-frère qui s'approchent pour venir leur rendre visite<sup>262</sup>.

Ce sont presque toujours les individus présents derrière les sons qui donnent leur sens aux faits auditifs. L'écoute purement esthétique, appréciant le signal sonore en lui-même isolément de la source sonore, ne semble pas prévaloir, sauf dans le cas précis d'une écoute experte d'amateurs : appréciation esthétique des sonorités des pétards, appréciation de la qualité sonore des moteurs de Vespa<sup>263</sup>... Derrière les sons entendus par les habitants du quartier, ce sont des habitants du quartier qui sont entendus. Ce ne

---

<sup>262</sup> Rappelons que Giovanni souffre d'une cécité presque totale. Bien que récente, sa maladie a très vite impliqué des facultés compensatoires, notamment sur le plan des capacités auditives. Néanmoins, Giovanni n'est pas la seule personne à avoir témoigné de telles facultés de reconnaissance auditives en ce qui concerne le son des scooters.

<sup>263</sup> Cette expertise d'écoute des amateurs de Vespa n'est pas sans rappeler celles de ceux qui se nomment eux-mêmes les « deuchistes », ces amateurs, collectionneurs et experts en tout ce qui concerne la célèbre deux-chevaux. Leur connaissance en la matière les a amené à développer une réelle expertise d'écoute quant à l'appréciation de la qualité sonore du moteur.

sont ni des entités non humaines (machines, processus, dispositifs programmés...) ni des êtres impersonnels (étrangers), mais des individus presque toujours nommables, des personnes qui nous ressemblent. Il y a quelque chose de l'ordre du même, et c'est peut-être pour cette raison que pour les acteurs sonores principaux du quartier, il est rarement question de considérations sur les nuisances sonores. C'est aussi pour cette raison, on l'a compris, que c'est la voix qui domine dans les représentations des environnements sonores du quartier. Dans la ville, elle apparaît comme la sonorité humaine par excellence : le son de voix équivaut au son de la personne. Et au regard de l'interconnaissance des Quartiers Espagnols, ces personnes ne sont pas anonymes.

Écouter et agir soniquement participent de la manière de pratiquer le quartier. Ces conduites sonores se présentent alors véritablement comme un mode de vie fondé sur la cohabitation entre habitants, habitat et faits sonores. Cette subdivision tripartite est bien évidemment théorique. Dans la réalité, toute les trois ne font qu'un : le quartier.

### **5.3.2 - Être sonore et vivre ensemble**

Affirmer qu'il n'y a pas d'acte de communication qui soit solitaire peut paraître tautologique, mais cela permet d'insister sur le fait qu'il n'y a pas d'acte de voix qui ne soit adressé à autrui. Autrement dit, c'est la plupart du temps parce qu'il y a désir de relation sociale que les voix se font entendre. Observer le cas contraire, le comportement de celui qui ne respecte pas cette « règle », le marginal parce qu'asocial, nous permet de mieux comprendre le code social. Dans les Quartiers Espagnols, S., une des seules personnes parlant seule et à voix haute dans la rue, est marginalisé par les autres habitants. Figure connue de tous, S. est le « junky » du quartier, toxicomane de renommée locale. Lui-même n'est pas non plus sans jouer de cette image, comme en témoignage son aspect physique et ses habitudes vestimentaires : avec sa barbe et ses cheveux long mal entretenus, ses tatouages, sa veste militaire et ses pantalons déchirés, gesticulant volontiers, il répond directement à l'image du vagabond que l'on appelle en italien « il barbone » (« le barbu », « celui à la barbe longue, non entretenue »). S'adressant spontanément aux passants, tenant des propos parfois sibyllins, ses interactions avec autrui sont elles aussi « hors les règles » parce qu'en

apparence non motivées, en tout cas dont les motivations n'apparaissent pas clairement du fait de leur caractère inusuel. Mais parallèlement, cette différence, en le plaçant en dehors de la norme, lui apporte un statut particulier au sein du quartier, au même titre que le « feminiell' » (nap. « le travesti », parfois « le transsexuel »)<sup>264</sup>, dont les Quartiers Espagnols sont de longue date un foyer de prédilection. En cela, sa différence lui permet d'être intégré au quartier, justement au titre de marginal, ce qui est rendu possible par le fait qu'il est entendu que la population des Quartiers Espagnols doit compter des marginaux. Il est dit par là que l'appartenance à une certaine marginalité est également définitoire du sentiment d'être un habitant des Quartiers Espagnols. Face à la précarité, à l'illégalité et à la débrouillardise, une bonne partie des habitants du quartier se trouve liée par le peu de rapports qu'ils entretiennent avec l'institution de l'État. Mais la marginalité dont il est question ici est autre. Elle est celle de la non appartenance aux codes interactionnels et sociaux prévalant dans les Quartiers Espagnols.

Le mutisme est lui aussi noté par les habitants du quartier. Celui qui ne parle pas, qui a la langue liée, par timidité ou par indifférence, ou qui n'ose pas pousser la voix (en it. « dare la voce »), se retrouve stigmatisé par son manque d'interaction. Il finira inévitablement par être relativement marginalisé et, dans une certaine mesure, des relations d'évitement se manifesteront tôt ou tard dans le fait ne pas lui adresser spontanément la parole.

Ces figures de la marginalité nous confirment, en miroir, que l'interaction verbale constitue un horizon d'attente, au sens où il est attendu d'avoir la langue facile. Dans les Quartiers Espagnols, le désir d'interaction facile et fréquente avec l'autre prévaut. Sur le plan des pratiques de socialisation, que ce soit envers le marchand ou avec son voisin, il faut avoir de la répartie, savoir répondre autant que savoir susciter la réactivité de l'autre. Dans la rue, raconter une histoire drôle (en it. « barzeletta »), taquiner, provoquer, nommer par un sobriquet, interpeller..., sont autant de manières de mettre l'interlocuteur à l'épreuve de l'auditoire : comment va-t-il s'en tirer ? le provoqué va-t-il réussir à mettre à mal le provoquant ? On sait l'importance que peut prendre le rire et

---

<sup>264</sup> Pour leur part, les « feminielli » ne sont pas soumis à des relations d'évitement, et sont au contraire connu comme ayant « l'interaction facile ». On leur adresse volontiers la parole, on se rend chez eux pour recevoir des conseils et eux-mêmes prennent un particulier plaisir à la conversation. Ce n'est pas sur le plan des conduites interactionnelles qu'ils sont marginalisés. A vrai dire, leur marginalisation leur donne un statut bien particulier dans la population du quartier, celui, justement, de « feminiell' ».

l'humour dans ses aspects fédérateurs et culturels<sup>265</sup>. L'humour et la provocation, dans leur dimension sociale et émotionnelle, ont également une portée sociolinguistique pouvant appuyer sur une certaine exclusivité de la part du groupe concerné. Cet aspect identitaire de l'histoire drôle transparait dans une anecdote qui s'est déroulée dans un restaurant des Quartiers Espagnols. Alors qu'avec quelques amis français nous étions sur le point de quitter le célèbre restaurant familiale « Nenella », le plus grand des frères, connu pour sa verve et son goût du spectacle, appela l'attention de l'assemblée, annonçant qu'il allait dire une « barzeletta » napolitaine. Voyant que nous avions arrêté la marche pour l'écouter, celui-ci se tourna vers nous et dit tout haut : « Non ! cela ne vous concerne pas, il s'agit d'une histoire napolitaine dite en napolitain, vous ne pourrez pas comprendre ! ». C'est sous les rires de l'assemblée que nous avons dû quitter le restaurant sans avoir pu goûter à l'histoire. Les « barzelette » constituent un répertoire d'histoires à rire napolitaines, riches de codes qui lui sont propres, et dont les sous-entendus et les jeux de mots scabreux sont un leitmotiv. Sous-entendant d'une part que l'histoire ne pouvait être racontée autrement qu'en napolitain, et d'autre part qu'en tant qu'étrangers nous ne pouvions entendre les sens cachés, nous étions exclus de fait de la communauté des napolitains présents dans la salle. Ce « vous ne pouvez pas comprendre » est en effet l'énoncé type d'une dimension identitaire de la langue et de l'humour. Il est exclusif d'une part et fédérateur de l'autre : il exclut ceux qui ne peuvent comprendre et rassemble d'autant plus ceux qui le peuvent. Du même coup, accéder à la compréhension devient un facteur d'intégration.

En effet, il y a dans la voix haute ordinaires quelque chose ressortant de la joute : joute verbale par laquelle il faut savoir répondre les arguments, joute vocale par laquelle il faut savoir s'imposer à un volume au moins égale à celui de son interlocuteur. Ce goût pour la joute se retrouve au quotidien comme dans la tradition musicale rurale de la région Campanie. Dans le cadre de la « tammurriata », il est fréquent, lorsque qu'elle est exécutée par deux chanteurs, qu'à un certain moment, l'un modifie les paroles pour mettre à l'épreuve l'autre chanteur. En modifiant le récit ou en glissant des éléments impliquant directement le comparse, celui-ci est invité à savoir répondre par improvisation, le vainqueur étant celui qui est parvenu à boucler le discours sans avoir

---

<sup>265</sup> Voir par ex. Beaudet (1996) Fergombe (2000), Jolly (2000)

donné à l'autre la possibilité de répondre<sup>266</sup>. Si d'ordinaire la joute est amicale, cela peut aussi servir de prétexte à des règlements de compte ritualisés. Au quotidien, lancer, sous le mode de l'interpellation, une plaisanterie à voix haute est aussi une manière de mettre la personne à l'épreuve de sa sociabilité aux yeux des co-habitants du quartier. Le fait est très fréquent entre marchands d'étal lorsque l'excitation du marché est à son comble. Entre un marchand ambulant croisant un marchand fixe ou un client habituel, cela survient lorsqu'il y a relation d'affinité préexistante. Dans la rue, de nombreuses interpellations relèvent de ce type. La personne ainsi interpellée devra, d'une part, savoir répondre, et d'autre part tenter de surenchérir pour rendre la pareille. Cette petite provocation étant réalisée en public, les interlocuteurs ne peuvent s'y dérober. Voix haute, humour et répartie sont des facteurs d'intégration essentiels qui réactualisent en permanence l'interconnaissance. Mis à part dans le cas d'un réel conflit, la mise en compétition est avant tout de l'ordre du jeu. Verve et voix haute sont les instruments d'un jeu tendant à mettre l'individu à l'épreuve de sa sociabilité. Ces conduites vocales peuvent se développer grâce au terreau social qui les favorise et, en retour, elles finissent par produire elles aussi du lien social et de l'interconnaissance. Joute et humour participent de ce que la voix peut avoir de charismatique, ils aident au projet de se faire entendre.

De façon plus générale, participer à la vocalité ambiante est une manière de participer à la vie sociale en se mettant à la vue et à l'écoute des autres. Littéralement contenue dans l'expression idiomatique « scendere in piazza » (it. , littéralement « descendre sur la place »), cette façon d'être avec les autres se concrétise en un voir et se faire voir, en une certaine théâtralité du quotidien tendant à se tourner de préférence vers la place publique, un désir d'être en contact avec la rue pour être au centre de l'attention et des choses qui s'y passent, pour se tenir au courant soi-même et informer les autres. Dans la voix haute est contenu un « se faire entendre », dans un sens littéral d'une part, et dans un sens social d'autre part : un jeu social où, comme pour les marchands, la voix conquiert un espace physique et social. Il s'agit de parler assez fort pour être entendu, et assez convaincant pour être écouté. Cela convoque la vitalité du corps - par le geste vocal, la voix constituant une extension du corps associée à un

---

<sup>266</sup> La joute poétique chantée n'existe pas seulement dans la tradition orale des pays vésuviens. Autours de l'Italie, on la trouve notamment en Corse et en Toscane.

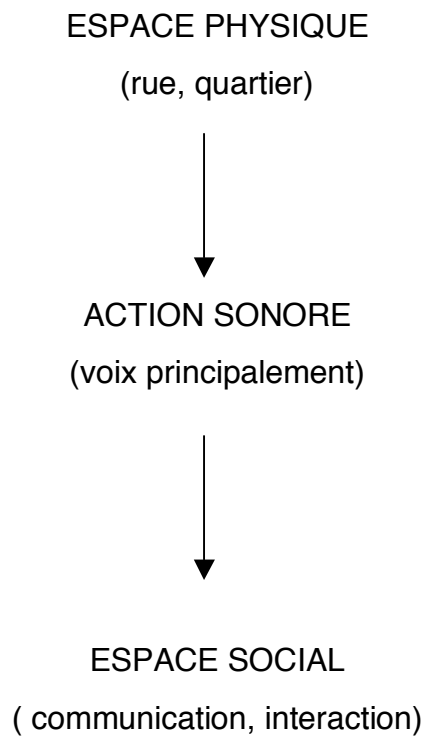
langage gestuel très accentué - et tend imposer la propre présence de l'individu dans le milieu social. La voix devient alors synonyme d'être présent, d'être là.

Cela est rendu possible par la mise en avant d'une porosité fondée sur l'équilibre entre la transparence et l'opacité. Si l'on résume la réflexion à laquelle nous a amené cette étude, l'importance prise par la transparence permet une porosité sociale, non pas tant dans le sens large et sociologique du terme mais dans celui de la relation sociale entre les individus. L'ouverture du foyer, se laisser voir et se laisser entendre des autres, permet le maintien permanent du contact avec l'extérieur en demeurant ouvert à la possibilité de se laisser toucher par les autres, en faisant en sorte de rester perméable à un possible contact. C'est pour certain un plaisir et un prétexte qui les fait préférer habiter un « basso ».

Relations sociales et modes d'habiter nous ont permis de dégager trois types de porosités : une porosité visuelle, une porosité sonore et une porosité sociale. Toutes trois fusionnent pour constituer ce qui fait la façon de vivre le quartier. Elles participent à la territorialisation de la rue. En faisant de la rue un espace commun en même temps qu'un espace propre, ces manières de faire le quartier privilégient un usage d'habitat. Elle n'est pas l'espace du « tous » dans sa totalité, mas un espace du « nous » dans sa dimension nucléaire : les Quartiers Espagnols sont notre quartier parce qu'en tant que ses habitants nous le pratiquons de la même manière. Espace d'un réseau serré familial et amical, il incarne la sphère de la vie quotidienne.

On comprend alors que la dimension sonore favorise cette dimension spatiale de la sociabilité. En créant des phonosphères, des espaces sonores de présence étendues de soi, l'individu est continuellement en projection dans la sphère sociale. Instrument privilégié d'une manière d'être sonore, la voix projette sans médiation l'individu dans sa sociabilité. On peut donc admettre que la manière d'être sonore, quand elle est opérée dans un contexte collectif, est souvent une manière d'être social. Autrement dit, le niveau de sociabilité est souvent lié au niveau de présence sonore des individus. Mais loin d'en faire une règle universelle, cela vaut bien évidemment pour un contexte socioculturel comme celui des Quartiers Espagnols. Ainsi, si l'on considère l'espace physique des rues des Quartiers Espagnols, l'ensemble des actions sonores des habitants – la mise en présence des individus par leurs productions sonores – fait de cet espace physique un espace social :





Dans ce processus de socialisation de l'espace, la voix est bien entendu l'action sonore privilégiée. Issue du désir d'interaction et instrument premier de la communication entre habitants, elle fait de la rue un espace dont la dimension sociale repose avant tout sur l'interaction et la communication. Ainsi, on peut également affirmer que, si dans un contexte comme les Quartiers Espagnols la sociabilité passe avant tout par un désir d'interaction, cette dernière fait de la rue un espace sonore devenant du même coup un espace de la sociabilité :

INTERACTION



ESPACE SONORE



ESPACE SOCIAL

Ainsi, il devient clair que le niveau de sociabilité caractérisant un espace ne lui est pas inhérent. Il n'est pas donné de fait par sa configuration, même si celle-ci peut fortement y participer, comme c'est le cas des Quartiers Espagnols (les rues longues et étroites favorisent en même temps l'investissement habitatif, la circulation et la proximité des personnes). Le degré de sociabilité d'un espace urbain est bien évidemment lié au système des rapports sociaux et à l'organisation sociale de ses habitants. Ce sont les personnes occupant cet espace et leur capacité à en faire un lieu de vie qui font qu'il peut être un lieu de sociabilité. Penser l'architecture ou un ensemble urbain comme des dispositifs programmés pouvant à eux seuls générer la sociabilité des usagers est, à notre sens, illusoire. La part idéologique de l'architecte ou de l'urbaniste n'est pas ici remise en cause, mais elle est loin d'être suffisante pour conditionner, fort heureusement d'ailleurs, les comportements sociaux. Les ingénieurs militaires qui ont, au XVI<sup>ème</sup> siècle, tracé le plan orthonormé du camp militaire espagnol, n'auraient pu imaginer qu'une fois bâti de tuf et de charpentes, les Quartiers Espagnols puissent témoigner de la vie sociale et culturelle qui s'y joue aujourd'hui. Bâti, morphologie urbaine et espace public ont été appropriés par leurs habitants, qui ont en fait l'usage

que l'on connaît maintenant et que l'on s'est efforcé de décrire autant que faire se peut dans cette étude.

Les environnements sonores d'un espace habité témoignent de la vie sociale qui s'y déroule. Nous avons vu que l'environnement vocal peut être une marque forte de la densité du tissu social, qui s'exprime au travers des interactions entre les individus. On peut donc avancer l'existence d'un lien très étroit entre la manière d'être social et la manière d'être sonore en société. Tout au long de cette recherche, on a abordé la voix comme un mode privilégié de projection de l'individu dans le monde extérieur. Si la psychanalyse ou la prosodie admettent une telle projection sur les plans de l'affect, de l'intimité ou de l'implication du sujet, pour nous, il s'agit d'une projection d'ordre social : par sa voix, l'individu se fait social. Avant d'être porteuse d'un contenu sémantique (linguistique et/ou prosodique), la voix projette l'individu par un son : le son de sa propre voix, un son produit par lui-même. Il ne projette pas seulement un son, mais se projette lui-même. Là encore, il ne s'agit pas d'émettre une loi universelle. Ceci vaut, entre autres, pour des actes de voix ordinaires dans un contexte socioculturel disposé à les interpréter pour ce qu'ils signifient.

Les voix publiques, du fait qu'elles sont lancées aux oreilles de la rue dans les voies privées (ou plutôt des rues appropriées), sont la trace éphémère du désir et du plaisir d'être ensemble. Ainsi, si la voix se fait environnement vocal, si ces voix sont les traces des interactions entre les habitants, et si l'on admet enfin que la voix est une manière privilégiée d'être sonore en société, on peut admettre ce lien étroit entre un « être-sonore » et un « être-ensemble ». Il ne s'agit pas là d'une conception essentialiste visant à dégager un ethos, un « être-quelque chose », mais de rendre compte d'une façon d'être en tant que « manière de faire » (De Certeau, 1990). Par « être-sonore », il est entendu la « manière d'être sonore » en même temps que le « fait d'être sonore » en société. Mise en pratique du corps et de la sociabilité, les conduites sonores comme celles liées à la voix sont des pratiques permettant de caractériser la manière dont des habitants s'approprient des espaces en les détournant et actualisent en permanence le lien social. Être sonore et être ensemble participent d'un même rapport à un quartier vécu comme l'espace du collectif par un ensemble d'individus dont les pratiques d'appropriation en font les habitants.



## Conclusion

### Quelques remarques préliminaires

Avant de conclure, quelques précisions s'imposent. « Nous ne sommes pas de mauvaises gens ». Ainsi s'exprime P. à propos du quartier qui l'a vu naître, les Quartiers Espagnols. On a cherché, tout au long de ce travail, à mettre en valeur la densité du lien social et l'interconnaissance particulièrement forte qui existent dans les Quartiers Espagnols. Mais notre propos, on la compris, n'était pas d'apporter une vision sociale heureuse de Naples ni d'alimenter l'image d'une ville encanaillée dans une vie populaire pittoresque. Les voyageurs européens s'en étaient déjà chargés tout au long du XIXème siècle<sup>267</sup>. S'il s'agissait pour nous de rendre compte de la richesse des relations sociales qui s'y jouent, c'est sans omettre la précarité et les difficultés socioéconomiques dont souffre la majeure partie des habitants des quartiers populaires.

Les Quartiers Espagnols ne sont pas un lieu dans lequel règne un vivre ensemble idéal tel que pourraient le jalouser les banlieues pavillonnaires ou les cités dortoirs d'Europe. Les désaccords sont forts et les accroches parfois violentes. Si certains, comme Giovanni, sont heureux de vivre dans un « basso », d'autres s'en lamentent, notamment sur le plan des faits sonores. Lorsqu'il est demandé quels sont les sons que l'on entend le plus, ce sont principalement les bruits de circulation et des enfants qui jouent dans la rue qui sont visés comme étant fastidieux. La **seq. c.1** fait entendre un groupe d'enfants jouant dans un escalier juste au-dessous d'un balcon duquel une femme sort pour les chasser en leur lançant un seau d'eau afin de calmer leur vacarme. Si les bruits de circulation sont présents à toute heure de la journée et de la nuit, les cris d'enfant ne s'entendent pas le matin. Pourquoi est-ce plus calme le matin ? Voici ce que répond N., habitante des Quartiers Espagnols : « parce qu'ils dorment encore... moi, je ne les ferai pas se réveiller le matin !... », car c'est en effet à partir de midi qu'on les entend jouer et crier. Lorsque cet entretien a été réalisé, nous étions en pleines vacances de Noël, si bien que les enfants n'avaient pas à aller à l'école. Mais si ces

---

<sup>267</sup> Voir par exemple : Hersant (1988). On y constate comment les regards portés sur Naples évoluent au cours des siècles selon la qualité sociale et le positionnement philosophique du voyageur : d'une Naples sale et plébéienne perçue par des voyageurs du XVIIIème siècle issus de milieux aristocratiques, apparaît une Naples exaltée par la rudesse et la passion de son peuple telle que transcrite par les voyageurs romantiques quelques décennies plus tard.

enfants dorment le matin comme nous le rappelle N., c'est aussi parce qu'ils sont de sortie jusqu'à tard dans la nuit.

Habiter un « basso » n'est pas toujours de tout repos. Si beaucoup apprécient la fréquentation des rues et le passage de personnes pouvant survenir pour rendre une visite à l'improviste, pour d'autres cela constitue une contrainte qui leur fait préférer un appartement à l'étage. Comme on l'a vu, le « basso » est le lieu d'habitation le plus perméable aux sonorités de la rue. Ainsi N. d'affirmer : « si j'habitais au-dessus [à l'étage] je ne les entendrai pas [tous ces bruits] ». Écoutons aussi M.-L., la mère de N., qui habite dans le « basso » familial depuis un an seulement : « ... c'est mieux de vivre en haut, ici, il y a les voitures, les scooters qui passent, des gens comme ci et comme ça, ils passent et ils sonnent à la porte, non, c'est mieux de vivre au-dessus... ». Ces « gens comme ci comme ça » peuvent aussi bien être des personnes « per bene » (it. « des gens biens ») que des personnes peu fréquentables. S'élever à l'étage n'est pas seulement motivé par les seules considérations de confort, c'est aussi la marque d'une élévation sociale enviée par beaucoup.

La famille de N. compte sept membres habitant un « basso » de moins de 20m<sup>2</sup>. N. ne porte pas le même discours que Giovanni sur les Quartiers Espagnols. Pour elle, mère au foyer devant passer ses journées à la maison et femme d'un livreur de fruits et légumes, si les passages incessants peuvent parfois rompre la monotonie, ils ne sont pas pour améliorer la tranquillité à laquelle elle aspire. Tous les jours, vers 18h, ses filles, adolescentes de 12 à 17 ans, font leur sortie à la via Roma, rue commerçante et bourgeoise située quelques dizaines de mètres en contrebas, pour rencontrer leurs ami(e)s et faire du lèche vitrine. À la question de savoir pourquoi ce lieu de rendez-vous, leur mère répond : « ... la via Roma est mieux fréquentée... je ne les fais pas sortir dans le quartier, ce n'est pas un bel endroit !... »<sup>268</sup>. En bonne mère, N. veut faire montre de ses préoccupations quant aux fréquentations de ses filles. Pourtant, celles-ci sont rarement à la maison, car pour des adolescentes, l'exiguïté du « basso » n'invite guère à y rester enfermées toute la journée.

On peut facilement s'attendre à ce type de discours lorsqu'il est demandé à un

---

<sup>268</sup> Dans la lettre, N. dit « ... è una brutta zona », ce qui, littéralement, se traduit par « c'est une zone moche ». L'expression est difficile à traduire correctement, car la laideur touche le cadre dans son ensemble : ce sont autant le cadre architectural que les personnes qui sont jugés « moches ». Cela renvoie bien évidemment à une vision des quartiers populaires napolitains largement diffusée médiatiquement, que N. cherchait à transmettre lors de l'entretien.

habitant d'un quartier populaire napolitain, connu pour des caractères bien éloignés de ceux relatifs à sa tranquillité, d'exprimer son opinion à son sujet. N. aurait souhaité que ses enfants grandissent dans un autre environnement socioculturel, dans lequel la délinquance n'est pas aussi présente. On voit donc que le caractère populaire, tel qu'il apparaît à Naples, n'est pas toujours apprécié même par les personnes qui revendiquent en faire partie. Les représentations révèlent des visions multiples, divergentes, de la ville et du quartier. Mais malgré cela, l'attachement au quartier reste fort dans l'ensemble, et même si sa population n'est pas appréciée de façon égale dans sa totalité, il domine toujours un sentiment d'appartenance à la communauté des habitants. Si les agissements de certains sont critiqués, ce n'est jamais seulement en tant qu'habitants des Quartiers Espagnols, mais en tant qu'ils montrent des caractères de délinquance. On retrouve bien ce qu'Yves Grafmeyer (1994 : 7) souligne lorsqu'il aborde la ville contemporaine, définie par de multiples tensions : « La vie urbaine est travaillée et constituée de tension : tension entre la distance et la proximité ; tension entre la localisation et la mobilité ; tension entre l'hétérogénéité et l'intégration... ». Comme bien d'autres espaces urbains, déchirés entre une échelle corporelle (le piéton) et une échelle « machinique » (la voiture), entre précarité et confort socioéconomique, les Quartiers Espagnols sont un lieu physiquement ouvert mais aux frontières parfois très fortes. Ils restent perméables au flot de la circulation mais imperméables socialement compte tenu de la stigmatisation qu'ils subissent et de l'immobilité de certains habitants.

Le système social y prend parfois des tournures autosuffisantes amenant beaucoup d'habitants à se couper du contact des autres quartiers. Dans une ville considérée « comme un système de contradictions, animé de dynamiques en opposition » (Raulin, 2001), rester en retrait de la foule éclatée, parcellaire, anonyme et atomisée en des milliers d'individus se croisant sans partager de motivations semblables, « se retrouver dans un ' lieu à soi ' , (...), dans quelque chose de connu, c'est opposer le familier à l'inconnu, l'intime à la foule » (Pierret, 2006 : 316). L'attachement au quartier, amenant de nombreux habitants à n'en sortir que rarement, serait-il aussi un moyen de se protéger d'une multitude et de différences parfois douloureuses? L'îlot du quartier n'a-t-il pas aussi quelque chose de rassurant face aux regards soupçonneux pointant ci et là lorsque l'on s'aventure dans un quartier occupé par les « bonnes gens » ?

Cette étude tend tout de même, il faut l'avouer, à contrebalancer les discours stigmatisants qui restent très largement persistants, même en pointillé, derrière l'image perçue des quartiers populaires napolitains. Les relations entre habitants au sein d'un quartier populaire napolitain ne sont pas nécessairement les symptômes d'un « bordello » (it. « bordel ») et d'un chaos social tels que beaucoup des napolitains eux-mêmes les perçoivent, mais expriment une réalité récurrente et structurée. Il s'y joue un système fort de relations sociales et une manière de s'approprier les espaces que l'on n'observe pas dans les quartiers bourgeois. C'est peut-être aussi cela qui dérange, une différence dont on ne trouve comme prise, pour la qualifier, que l'incivilité, la précarité et la délinquance. Certes, des malaises s'observent, mais ils ne peuvent définir la société populaire napolitaine dans son ensemble. On peut en effet comprendre la révolte de Giovanni face au film tiré du roman *Gomorra* (Saviano, 2006) et à la vision partielle qu'il peut contribuer à entretenir en donnant à voir exclusivement le visage des petits et grands banditismes.

Dans une ville qui est, comme bien d'autres, « indissociablement : territoire et population, cadre matériel et unité de vie collective, configuration d'objets physiques et noeuds de relations entre sujets sociaux » (Grafmeyer, 1994 : 8), le quartier populaire à Naples reste un îlot dans l'immensité urbaine, dans lequel on se sent chez soi. Nous avons vu comment, de l'échelle microsociologique à celle de la ville, les lieux, les espaces et les configurations urbaines peuvent être détournés, réutilisés, appropriés pour en faire des territoires (le quartier) ou des micro-territoires (la rue, le perron, l'espace dessiné par le vis-à-vis, des marches, un plot...) définis par les usages qui en sont faits.

L'ensemble de cette recherche permet de souligner que ce ne sont pas les lieux qui déterminent l'usage que l'on en fait, mais la manière dont ils sont occupés par les usagers. Jean-Samuel Bordreuil (2000 : 121) l'exprime bien : « La praticabilité sociale des parcours urbains [...] n'appartient pas aux lieux mais dépend de la manière dont ces lieux sont peuplés et occupés, des modes de fréquentations qu'on y pratique ; lesquels modes ouvrent certains registres pratiques et en ferment ou rendent problématiques d'autres. Au coeur des compétences du citoyen mobile, il y a sans doute son aptitude à articuler allure, compagnie et lieux. »<sup>269</sup>. Dans la manière de parcourir les espaces, de

---

<sup>269</sup> Cité par Pierret (2006 : 318)



les occuper ou de créer des relations entre eux, ce sont les pratiques des personnes qui définissent avant tout les lieux. Les individus ne sont pas seulement usagers d'un espace mis à leur disposition, ils en sont les habitants au sens large : ils occupent la ville selon les manières et à travers les représentations qui leur sont propres. Les murs se démantèlent devant des interactions sociales capables de reconfigurer le tracé physique en créant des espaces de sociabilité autres.

## **Bilan et perspectives**

Un des principaux enjeux de cette recherche est d'insister sur la pertinence du recueil, de la documentation, de l'observation et de l'étude des faits sonores en anthropologie. Dans son ensemble, elle a montré que l'intérêt d'un tel angle d'approche repose notamment sur l'éclairage qu'il apporte dans la compréhension des groupes humains. Plus avant, elle nous rappelle que le sonore, étudié sous le prisme de l'anthropologie, ne peut être isolé du reste de ce qui constitue le contexte humain. On pourrait dire qu'il est d'autant plus digne d'intérêt qu'il n'est pas isolé. Un tel prélèvement depuis son contexte lui ferait perdre toute sa signification et sa portée anthropologique. Y porter son attention dévoile les connexions existant entre de multiples aspects de la vie sociale et sensible. En tant que les faits sonores témoignent des relations entre les hommes, étant eux-mêmes relation, on peut parler de faits sonores sociaux.

Le défi était d'explorer un monde sonore quotidien et de dégager les connexions entre faits et gestes sonores et vie quotidienne, ces deux groupes ensemble relevant de l'ordinaire. On aurait pu croire l'entreprise vaine car peu prometteuse en termes de significations. Il semble justifié de penser qu'au contraire, même dans des situations anodines, le sonore revêt une dimension éminemment sociale. Il ne peut être considéré dans son ensemble comme un détail, du fait même qu'il occupe une place loin d'être négligeable dans la réalité des individus et des groupes sociaux, que celle-ci soit quotidienne, rituelle, événementielle ou accidentelle.

On comprend donc l'intérêt, d'une part, de porter davantage attention aux faits sonores en tant que faits sonores sociaux et, d'autre part, de développer la collecte phonographique. Les fonds phonographiques sont, jusqu'à présent et depuis lors mise en place, presque exclusivement orientés vers une documentation d'ordre linguistique (

diversités des langues, recueil de témoignages...) et ethnomusicologique. Or, on voit bien que le document sonore transgresse aisément ces deux catégories. Les archives phonographiques conservent des documents pouvant relever des ambiances et qui jusque-là n'ont pas suscité d'intérêt particulier. Un réel travail d'inventaire reste à faire déjà à ce niveau archivistique. Mais plus avant, les archives phonographiques devraient recevoir régulièrement les documents sonores constituant un intérêt ethnographique. De nombreux chercheurs ramènent de leurs terrains d'observation des documents sonores que beaucoup considèrent résiduels parce que périphérique par rapport à leurs objets d'étude principaux. Un autre travail reste donc à faire : comment classer, dresser des critères de pertinence, et mettre en valeur de tels documents ? Peut-être est-il encore tôt pour y répondre, car l'anthropologie commence tout juste à y prêter l'oreille.

Observer le sonore dans ses pratiques quotidiennes permet de dégager certaines stratégies d'appropriation: on a vu dans quelle mesure la voix cherche à percer murs et fenêtres, investit la rue et comment son libre exercice peut marquer une appartenance au quartier. Celui-ci est vécu comme un habitat partagé, au sens où l'on partage du sonore comme on partage la rue. L'appropriation, si elle fabrique de l'espace privatif, c'est-à-dire concrètement des zones occupées par les habitants, n'amène pas à la propriété exclusive. Elle crée en réalité des zones de lien entre des membres de la communauté des habitants. Si la porte du « basso » reste ouverte, elle l'est aussi à la visite et, en miroir, s'approprier la portion de rue devant le « basso » revient à créer une portion de l'espace collectif comme un chez soi.

Le sonore renseigne sur le rapport à l'espace et incarne certains rapports entre habitants : les pratiques vocales sont intrinsèquement liées aux pratiques sociales et toutes deux recréent des espaces différents de ceux imposés par l'architecture des lieux. Ce sont des espaces restreints, propres à des groupes délimités par des relations privilégiées (réseau familial, amical, de voisinage... ) qui s'insèrent dans le microcosme du quartier. En revanche, le cas des pétards et des feux d'artifice nous montre la création d'espaces sonores beaucoup plus vastes qui, eux, s'imposent en conquérants dans la ville du fait qu'ils jouent davantage sur des rapports force et de concurrence. Au-delà de l'expression du sentiment collectif de la fête, il nous montre que le sonore épouse un autre visage des relations sociales, celui de l'importance indivisible de

l'individu, la revendication de l'individualité, de son affect et de ses valeurs, de la confirmation de la place occupée dans le groupe social, en même temps qu'une certaine provocation vis-à-vis des autres.

L'environnement sonore n'est pas donné de fait. Ce n'est pas une donnée chiffrable selon des paramètres quantitatifs, ni même une réalité pré-existante. L'approche anthropologique montre qu'il est porteur de sens et potentiellement générateur d'espaces sociaux. L'exemple des Quartiers Espagnols nous a montré que l'environnement sonore, tel que dominé par les actes de voix haute, peut fabriquer des espaces de sociabilité. Il est un milieu façonné, habité par des gestes, des choix et des attitudes qui, au quotidien, le modifient sans cesse pour constituer d'autres environnements sonores. À travers les comportements sonores et les attitudes d'écoute - les manières d'être sonore en société - on observe une manière d'être au monde - c'est-à-dire de l'utiliser, de l'habiter - en même temps qu'une manière d'être ensemble. La voix fabrique de la présence et du lien. Dans le cas des quartiers populaires napolitains, un environnement sonore constitué d'actes de voix haute devient simultanément un environnement social, comme le marché dont l'être ensemble lui est définitoire. C'est ce qui nous a amené à dire que, dans le cas d'un quartier populaire napolitain comme les Quartiers Espagnols, l'être sonore est intimement lié à l'être ensemble.

Le quartier, vécu comme tel, apparaît comme un contexte, un « milieu ambiant » dans lequel les gens ne font pas qu'y vivre: ils l'habitent. Il ne se réduit pas à un tracé topographique mais se définit comme un espace entièrement dédié à l'habitation et façonné à cette fin par le quotidien de ses habitants. Le sonore a cela d'inhérent qu'il est une modalité englobante, il donne substance, une substance qui environne et immerge, comme l'insiste Tim Ingold (2008), « we hear in ». Les sonorités récurrentes définissant un quotidien contribuent à la constitution d'un milieu ambiant définitoire du quartier, avec lequel les habitants vivent en très étroite relation. Il est lui-même relation et issu de la relation. Mais même s'il est façonné, il est à la fois un espace à l'intérieur duquel on vit et avec lequel on doit vivre. Face aux enjeux de la modernité urbaine actuelle à et à l'anonymat de la multitude, Il est particulièrement important de souligner l'exemple des Quartiers Espagnols, qui nous rappelle qu'habiter n'est pas seulement être usager, mais

surtout dialoguer, interagir, rester réactif à son environnement sonore, visuel, social... Le quartier s'y définit de façon multiple : il révèle un mode d'habiter, certains types de relations interindividuelles, il est un espace de partage, mais un partage qui ne fonctionne pas de façon universelle car plusieurs manières d'être social cohabitent et y projettent différemment du sens, notamment au travers des manières d'être sonores. Les Quartiers Espagnols apparaissent sous au moins deux dimensions intrinsèquement liées : elles sont sensibles et sociales.

Nous avons observé une manière d'être sonore vocalement, reposant sur la covivance d'un même espace collectif utilisé par des habitants partageant un même rapport à l'intimité et à l'extraversion. Elle semble contradictoire avec celle qui tendrait à définir l'urbanité telle que nous la connaissons dans sa modernité. Celle-ci révèle des manières d'être sonore reposant davantage sur une conception parcellaire de l'espace commun, cette conception de l'espace commun apparaît comme une juxtaposition d'espaces privatifs dont on cherche à minimiser les contacts, et se construisant autour d'un désir de silence revendiqué comme valeur de confort, de décence, d'intimité et de mesure. On est en droit de se poser la question de savoir si cela pourrait être en partie définitoire de ce qu'est, où est attendu comme devant être, la civilité aujourd'hui. Les Quartiers Espagnols ne sont-ils pas présentés comme populaires du fait du type de rapports sociaux qu'entretiennent entre eux leurs habitants ? Nous revenons donc aux questions que nous avons posées plus haut : insister sur des arguments issus d'une vision rationalisante et fonctionnelle – sécurité, ordre public, confort, « bonne éducation », civilité... - doit-il nécessairement aller de pair avec une mise à distance des rapports sociaux ? Les efforts fournis par les éducateurs exerçant auprès des jeunes des Quartiers Espagnols semblent aller dans le sens d'une acculturation : apprendre et contraindre à parler italien, c'est-à-dire la langue de l'administration, à parler moins fort, à moins gesticuler, à modérer sa réactivité, et peut-être aussi à devenir plus « civil »...

Ces interrogations sont laissées ouvertes à la mise au regard d'autres témoignages, d'autres contextes et d'autres terrains d'observation. Cette recherche s'est proposée de montrer que l'approche anthropologique de l'environnement sonore doit nécessairement questionner les manières de vivre dans leurs multiples aspects. L'anthropologie sonore ne peut se limiter à considérer la seule dimension sonore d'un

groupe social. En questionnant la diversité des manières d'occuper l'espace, d'interagir, de se mouvoir, de laisser voir et entendre, en observant des pratiques et des discours, les interrogations, on l'a vu, dépassent largement le sonore pour toucher des représentations, des tensions sociales, des histoires personnelles ou collectives témoignant de vécus sensibles et de destins croisés. D'autres observations contrediront ce que les Quartiers Espagnols révèlent, d'autres encore pourront aller dans le même sens. Cette recherche aurait pu être menée en biens des lieux habités du monde, auprès de groupes socioculturels dont les manières d'être ensemble sont susceptibles d'interroger la modernité urbaine telle qu'elle s'étend aujourd'hui de façon globale et accélérée, souvent sans en considérer ses incidences sur le lien social. Au sein de notre société, le modèle du confort acoustique, du désir de silence entraînant la mise à distance des relations humaines, n'est pas omnipotent. Un vaste champ d'étude s'ouvre aujourd'hui à l'ethnologie, en marge de celles majoritairement consacrées aux gênes sonores, appelant à s'intéresser aux espaces de manifestation sonore et à ceux qui les occupent pour ce qu'ils peuvent nous enseigner des relations sociales qui y sont privilégiées. L'approche ethnologique a révélé l'importance de la dimension sonore dans les relations sociales et dans ce qu'il peut créer comme lien social. D'autres approches sont possibles, beaucoup ont été abordées ou sont en train de l'être. Il reste donc à espérer qu'un dialogue entre elles se fera dans la collaboration, et que les mesures, publiques, urbanistiques ou politiques impliquant des groupes humains montreront une plus grande écoute des enjeux anthropologiques.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alby, Jean-Marc, Sansoy, Patrick et Alès, Catherine  
1990 *L'esprit des voix : études de la fonction vocale*, La Pensée Sauvage (coll. Corps et Psychisme), Paris
- Alès, Catherine,  
1990 « Entre cris et chuchotements. Représentation de la voix chez les Yanomami », in Alès C., Alby, J-M., Sansoy, P., (dir.), *L'Esprit des voix. Etudes sur la fonction vocale*, La Pensée Sauvage, Grenoble, pp. 221-245.
- Alexander, David,  
2005 « Le piège mortel des barres d'immeubles, héritage de la mafia italienne », in le *Rapport mondial sur la corruption 2007*, [en ligne] sur le site [www.transparency.org](http://www.transparency.org), page consultée le 11/02/2006
- Alum, Percy et Marie-Pierette,  
1994 « Naples telle qu'en elle-même », in *Naples. Le paradis et les diables*, Éditions Autrement, Paris
- Amphoux, Pascal,  
1991 « La troisième voix », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 7 (1991), n°1, pp. 3-6  
1992 « À l'écoute du paysage », Lorenza Mondada, F. Panisi, Ola Söderström (dir.), in *Paysage et crise de la lisibilité*, Lausanne, Institut de Géographie, , p.185-204.  
1993 « Signatures, configurations et effets sonores », in *Architecture et Comportement*, Vol. 9, no. 3, p. 379 – 386  
1994 « Environnement, milieu et paysage sonore », in Michel Bassand et Jean-Philippe Leresche, *Les faces cachées de l'urbain*, Berlin : Peter Lang. p. 159-176

1996 « L'écoute paysagère - des représentations du paysage sonore »,  
Françoise Chenet (dir.), in *Le paysage et ses grilles*, Colloque de Cerisy,  
L'Harmattan, Paris, p. 109-122 (Collection Esthétiques)

Amphoux, Pascal (dir.)

1985 *Fragment d'écologie humaine*, Albeuve (Suisse), Castella, Bruxelles,  
Éditions de l'Université, 388 p.

1998 *La notion d'ambiance, une mutation de la pensée urbaine et de la pratique  
architecturale*, Paris : Plan Urbanisme Construction Architecture (PUCA),  
Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Collection  
Programmer et concevoir, pratiques de projet et ingénieries, 168 p.

Augé, Marc,

1992 *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil,  
Paris

1994a *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Paris

1994b *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Fayard, Paris

2006 « La planète comme territoire, un déficit pour les architectes », in De Biase,  
Alessia, et Rossi, Cristina, *Chez nous. Identités et territoires dans les  
mondes contemporains*, Éditions de la Villette, Paris

Augoyard, Jean-François,

1991 « Les qualités sonores de la territorialité humaine », in *Architecture et  
comportement / Architecture and behaviour*, volume 7 (1991), n° 1, pp. 13-  
24

Augoyard, Jean-François, Torgue, Henry,

1995 *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Éditions  
Parenthèses, Marseille

Austin, John Langshaw,

1970 *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris

Barbieri, Gionata,

2007 « La Sirena Partenope ed i nummi neapolitani », [en ligne] sur le site internet URL : [http://digilander.libero.it/storia\\_e\\_numismatica/art\\_disp.html](http://digilander.libero.it/storia_e_numismatica/art_disp.html) (page consultée le 30 mars 2008)

Bateson, Gregory,

1971 *La Cérémonie du naven*, Éditions de Minuit, Paris (réédition L.G.F. 1986)

1977 *Vers une écologie de l'esprit* (t. 1), Seuil, Paris

1980 *Vers une écologie de l'esprit* (t. 2), Seuil, Paris

Beaudet, Jean-Michel,

1996 « Rire. Un exemple d'Amazonie », in *L'Homme*, vol. 140, pp. 81-99.

Behan, Tom,

2004 *Enquête sur la Camorra : Naples et ses réseaux mafieux*, Autrement

Belmonte, Thomas,

1997 *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974-1983*, Meltemi

Benjamin, Walter,

2001 *Lumières pour enfants*, Christian Bourgeois, coll. "Détroits"

Berthet, Jean-Marc,

2002 "Lyon, la banlieue et leur centre", Programme interministériel de recherches « Cultures, villes et dynamiques sociales », Rapport final, N° de référence 691378 DO T 30 3544, [en ligne] sur le site du Centre Ressources Prospectives du Grand Lyon URL : <http://www.millenaire3.com/> (page consultée le 10/10/08)

Biagiola, Sandro,

1978 *Campania 1*, I Suoni (Disque 33 T.)



Blacking, John ,

1995 *Le sens musical*, Minuit Editions.

Bolle-Zemp, Sylvie,

1992 *Le réenchantement de la montagne, aspects du folklore musical en Haute Gruyère*, Georg Editeur S.A.

Bonanzinga, Sergio,

1992 *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane, Palermo

Bordreuil, Jean-Samuel,

2000 « Micro-sociabilité et mobilité dans la ville » in Bonnet, Michel, Desjeux Dominique (dir.), *Les territoires de la mobilité*, Presses Universitaires de France, pp 109-125.

Boucheron, Patrick,

2004 « Espace public et lieux publics : approches en histoire urbaine », Communication à la première journée du programme « L'espace public au Moyen Âge » (7 décembre 2004) [en ligne] sur le site du Laboratoire de Médiévisiologie Occidentale de Paris, <http://lamop.univ-paris1.fr/> (page consultée le 13/12 /2008)

Bourdieu , Pierre

1979 *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit

1980a *Le Sens pratique*, Minuit

1980b *Questions de sociologie*, Minuit

1982 « La mort du sociologue Erving Goffman. Le découvreur de l'infiniment petit », in *Le Monde* du 04/12/1982.

1982 *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.

Caelen-Haumont, Geneviève,

2005 *Prosodie et sens : une approche expérimentale*, [en ligne] sur le site internet URL : <http://www.revue-texto.net/> (page consultée le 21 décembre 2007)

Caelen-Haumont, Geneviève, Auran, Cyril,

2004 « The phonology of Melodic prominence: the structure of melisms », in *Speech Prosody 2004* (2004 mars 23-26 : Nara, Japon), pp. 143-146

Caelen-Haumont, Geneviève, Bel, Bernard,

2000 « Le caractère spontané dans la parole et le chant improvisé : de la structure intonative au mélisme », in *Revue Parole*, N° 15-16, pp. 251-302

2001 « Subjectivité et émotion dans la prosodie de parole et du chant : espace, coordonnées et paramètres », in Colloque international *Emotions, Interactions & Développement*, Grenoble

Caisson, Max

1998 « La science du mauvais oeil (*malocchio*) », in *Terrain*, n°30/ mars 1998

Calvet, Louis-Jean,

1994 *Les voix de la ville*, Payot-Rivages, Paris

2001 *Linguistique et colonialisme*, Payot, Paris

Canévet, George,

1998 « La localisation auditive des sons dans l'espace », in Genevois, Hugues et Orlarey, Yann, *Le son et l'espace*, Aleas Editeur, Lyon

Canzio, Ricardo,

1992 « Le monde sonore des Bororo », in *Cahier Des Musiques Traditionnelles*, n°5

Caravaglios, Cesare,

1921 *Le origini della canzone napoletana*, Fratelli De Simone (Editori), Napoli

- 1925 « Gridi di venditori napoletani trascritti musicalmente », in *Il folklore Italiano*, 1, p. 87-115
- 1932 « Il contenuto poetico ed il contenuto musicale nei gridi dei venditori ambulanti napoletani », in *Atti della academia Pontania*, 62, p. 151-181
- 2004 *Voci e gridi di venditori in Napoli*, Istituto Grafico Editoriale Italiano (1ère édition Catania, 1931), Napoli

Cardine, Dom Eugène

- 1970 *Sémiologie grégorienne*, Extrait des Études Grégoriennes T. XI, Abbaye Saint-Pierre de Solesme, Sablé-dur-Sarthe

Castarède, Marie-France ,

- 2000 *La voix et ses sortilèges*, Belles lettres, collection Confluents psychanalytiques, Paris

Cauquelin, Anne,

- 1987 « Des mémoires demain », in *Métamorphoses de la ville*, p.125-135.

Certeau (de), Michel

- 1990 *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris.
- 1994 *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Gallimard, Paris

Chabaneix, Gilles (de), Cliff, Stafford

- 2005 *L'art de vivre à ciel ouvert*, Aubanel (éditions Minerva), Genève, Suisse

Challet-Haas, Jacqueline,

- 2001 *La Symbolisation du Mouvement Dansé*, Cnem.

Chateau, Noël, Maffiolo, Valérie, Ehrette, Thibaut, d'Alessandro, Christophe,

- 2002 « Modelling the emotional quality of speech in a telecommunication context », in *Proceedings of the 2002 International conference on Auditory Display*, Kyoto, Japon, July 2-5

Chelkoff, Grégoire

- 1991 « Le public et son espace: Comment s'entendent-ils? », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 7 (1991), n° 1, pp. 35-46

Chion, Michel,

- 1985 *Le son au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", Paris  
1993 *Le promeneur écoutant (essai d'acoulogie)*, Plume/Sacem, Paris  
2004 *Le son*, Armand Colin, Paris

Cicéron

- 1964 *L'orateur*, Belles lettres, Paris

Claveyrolas, Mathieu,

- 2003 *Quand le temple prend vie. Atmosphère et dévotion à Bénarès*, CNRS, Paris

Clouzot, Martine,

- 1994 « Souffrir en musique », in *Médiévales*, Volume 13, Numéro 27, p. 25 - 36

Cohen, Albert,

- 1955 *Delinquent Boys. The culture of the gang*, The Free Press of Glencoe, , Glencoe

Cojet, Jacques,

- 1990 *Sons et musiques autour de l'animal*, Musée du Rouergue, Guide des Mœurs et Coutumes n° 7.  
1994 « L'Homme, l'oiseau et le chien » ,in *L'Homme, l'animal et la musique*, coll. Modal, FRAMDT

Collectif,

- 1994 *L'Homme, l'animal et la musique*, coll. Modal, FRAMDT  
1996 *L'Homme, le végétal et la musique*, coll. Modal, FRAMDT

- 2000 *L'Homme, le minéral et la musique*, coll. Modal, FRAMDT
- Collectif,  
1999 *Du rire et des pleurs*, Actes des journées Initiales 1998, Nanterre, 1999,
- Collet, Serge,  
1993 *Uomini e pesce: La caccia al pesce spada tra Scilla e Cariddi*, Universitates Saggi, Giuseppe Maimone Editore. Collana diretta da Nino Recupero , Catania
- Corbin, Alain,  
1994 *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Albin Michel, collection Champs-Flammarion, Paris
- Cox, Rupert,  
2003 *The Zen Arts: an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*, Routledge-Curzon Press
- Croce, Benedetto,  
1924 *Storia del Regno di Napoli*, Laterz, Bari.  
1964 *Due città*, Adelphi, Milan  
2006 *Un paradiso abitato da diavoli*, (dir. Giuseppe Galasso), Adelphi, Milan
- Dahlhaus, Carl,  
1991 « Du simple, du beau et du purement beau », in *Inharmoniques*, n°8-9, IRCAM/Centre George Pompidou, Paris
- Danto, Arthur,  
1989 *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Seuil, «Poétique», Paris

- Dauby, Yannick,  
2004 *Paysages sonores partagés*, mémoire de D.E.A. en Art numériques,  
Université d'Angoulême, Angouleme
- Dauvois, Michel,  
2002 « Instruments sonores et musicaux préhistoriques », in *Préhistoire de la musique*, Musée de Préhistoire de Nemours
- Dauvois, Michel, Boutillon, Xavier, Fabre, Benoît, Verge, Marc-Pierre,  
1998 « Son et musique au Paléolithique », in *Pour la science*, n°253, pp. 52-58
- De biase, Alessia, et Rossi, Cristina,  
2006 *Chez nous. Identités et territoires dans les mondes contemporains*,  
Éditions de la Villette, Paris
- Desrosiers, Hugues,  
1990 « Lieu des origines et sociabilité publique: la Place Royale à Montréal », in  
*Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 6, n° 4,  
pp. 307-322
- Detrez, Christine,  
2002 *La construction sociale du corps*, Seuil
- Dieu, Lionel,  
1999 « Cors et trompes en terre au Moyen Âge », in *Archéologia* n°354, mars  
1999
- Douglas, Mary,  
1979 « Les structures du culinaire », in *Communications*, n°31, pp. 145-170
- Drouin, Jean-Marc,  
1993 *L'écologie et son histoire*, Flammarion, Paris

Dubois, Danièle,

1991 *Sémantique et cognition : catégories, concepts et typicalité*, CNRS, Paris

1995 « Catégories sémantiques “naturelles” et recherches cognitives », in G. Ludi et C. Zuber (Eds.) *Linguistique et modèles cognitifs*, Bâle, Arba.

Dubois, Danièle, Guastavino, Catherine et Raimbault, Manon,

2006 « A Cognitive Approach to soundscapes : using verbal data to access auditory categories », in *Acta Acustica & Acustica*, n°92, n°6, p. 865-874.

Dubois, Danièle, Rouby, Catherine

1997 « Une approche de l'olfaction : du linguistique au neuronal », in *Intellectica*, 1997/1, 24, pp. 9-20

Dumas, Alexandre,

2002 *Causeries*, Maisonneuve et Larose

Eleb, Monique, Depaule, Charles,

2005 *Paris société de cafés*, Les Éditions de l'Imprimeur, Paris

Elias, Nobert,

1989 *La civilisation des mœurs (1937, 1973)*, Pocket

Faillebin, Thomas,

2007 *Les espaces intermédiaires comme projet d'urbanité*, Rapport effectué pour la DPSA (Grand Lyon) dans le cadre d'un mémoire de stage de Master [en ligne] sur le site du Centre de ressources Prospectives du Grand Lyon <http://www.millenaire3.com> (page consultée le 03/12/2008)

Feld, Steven,

1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press.

- 1994 « From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest », in *The Soundscape Newsletter*, Number 08
- 1996 « Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea » ,in *Senses of Place*, S. Feld and K. H. Basso (eds.) Santa Fe, School of American Research Press, New Mexico

Féraud, Olivier,

- 2003 *Les voix du marché*, mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie de Paris X Nanterre, MAE René Ginouvès, Nanterre
- 2004 « Communautés d'écoute et valeurs culturelles dans la voix radiophonique », Article de DEA d'ethnomusicologie de Paris X Nanterre, MAE René Ginouvès, Nanterre
- 2006 « À la plage », in *Revue et Corrigé*, n°69
- 2009 « Le bruit et la lumière : une anthropologie sonore des pétards et des feux d'artifice à Naples », *Ethnographiques.org*, n° 19

Fergombe, Amos,

- 2000 “ Les figures du rire, ferment des rites ”, in *Du rire et des pleurs*, Actes des Journées Initiales du 4 au 14 décembre 1998, Université Paris X Nanterre, pp. 70-82

Ferrier, Jean-Paul,

- 2003 « Territoire », in Lévy, Jacques, Lussault, Michel (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, Paris, pp. 912-917

Floria, Monica,

- 2004 *Il Guappo. Nella storia, nell'arte, nel costume*, Kairòs, Napoli

Fonagy, Ivan

- 1983 *La vive voix*, Payot, Paris



- Fritz, Jean-Marie ,  
 2000 *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Champion, collection « Sciences, Techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières », Paris, 478 p
- Garnier, Maëva,  
 2007 *Communiquer en environnement bruyant : de l'adaptation jusqu'au forçage vocal*, thèse de doctorat de l'université Paris 6, Paris
- Giannattasio, Francesco,  
 2005 « Dal parlato al cantato », in *Enciclopedia della musica*, dir. J.-J. Nattiez, vol. *L'unità della musica*, Einaudi , Torino, pp. 1003-1036
- Geisler, Élise,  
 2008 « Vers une qualité sonore des espaces publics », [en ligne] sur le site internet *Projets de paysage*, URL : [http://www.projetsdepaysage.fr/fr/\\_publics](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/_publics) (page consultée le 23 mars 2009)
- Gerber, Philippe,  
 2000 *Gentrification et confort postmoderne. Éléments émergents de nouvelles centralités*, thèse de doctorat de Université Louis Pasteur – Strasbourg 1, [en ligne] , URL : <http://tel.ccsd.cnrs.fr/docs/00/04/73/35/PDF/tel-00007500.pdf> (Page consulté le 30 février 2008).
- Giret, Emilie,  
 2005 “Le repas en milieu isolé et confiné : entre réconfort et revendication identitaire”, in *Terrains et Travaux*, n° 9, pp.12-31
- Giudici, Paolo Lo  
 1994 *Madonna dell'Arco. Napoli, i pellegrini del dolore*, Peuples du Monde, Paris

Goffman, Erving,

1973 *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit, Paris

1974 *Les rites d'interaction*, Minuit, Paris

Grafmeyer, Yves,

1994 *Sociologie Urbaine*, Nathan (Collection Université), Paris

Greenberg, Ken,

1990 « The Would-be of Science and Occasional Art of Making Public Spaces », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 6 (1990), n° 4, pp. 323-338

Grosjean, Michèle

1991 « La voix dans l'espace urbain », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 7 (1991), n° 1, pp. 25-32

Guilly, Christophe,

2007 « La nouvelle géographie sociale à l'assaut de la carte électorale », [en ligne] Lettre électronique du Cevipof-Siencs-Po, URL : <http://www.cevipof.msh-paris.fr/bpf/analyses/geographiesociale.pdf> (page consultée le 15 août 2008).

Gumperz, John

1982 *Language and social identity*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney

1989 *Engager la conversation*, Minuit, Paris

Gumperz, John, Hymes,

1964 « The ethnography on communication », in numéro spécial de *American Anthropologist*, 66.6, part. 2, American Anthropological Association, Washington

- Gutton, Jean-Pierre,  
2000 *Bruits et sons dans notre histoire*, PUF, Paris
- Hall, Edward, T.,  
1963 « Proxemics : the study of man's spatial relations », in *Man's image in medicine and anthropology*, Gladstone, New York
- Habermas, Jürgen,  
1997 *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise (1963)*, Payot, Paris
- Haeringer, Philippe,  
1995 « La diversité citadine », contribution de l'auteur à la *Déclaration des chercheurs français sur les villes du sud*, Sommet des villes, Istanbul, 1996
- Hersant, Yves,  
1988 *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Robert Lafont, Paris
- Herzfeld, Michael,  
1991 *A place in history. Social and monumental time in a Cretan town*, Princeton, Princeton University Press
- Hymes, Dell Hathaway,  
1972 « Models of the interaction of language and social life », In J.J. Gumperz & D.H. Hymes, *Directions in Sociolinguistics*, Reinhart & Winston, New York pp. 35-71
- Hoggart, Richard,  
1970 *La culture du pauvre (1957)*, Minuit, Paris

Homo-Lechner, Catherine,

1996 *Sons et instruments de musique au moyen âge*, Errance

Hoppin, Richard,

1991 *La musique au moyen âge*, Mardaga, Liège

Ingold, Tim,

2000 « The perception of the environment. Essays in *livelihood, dwelling and skill*, Routledge, London & New York

2005 « The eye of the storm: visual perception and the weather », in *Visual Studies*, vol. 20, n°2, pp. 97-104

2008 « Against Soundscape », [en ligne] sur le site internet de la St Andrew University, URL : <http://www.st-andrews.ac.uk/soundanth/work/ingold/> (page consultée le 18 janvier 2009)

Jakobson, Roman,

1981 *Essai de linguistique générale*, Minuit, Paris

Jamin, Jean,

2004 « Voix sans issue », in *L'Homme*, n°170, pp. 199-230

Jeuland-Meynaud, Maryse,

2000 *La ville de Naples après l'annexion, 1860-1915*, PUF de Provence

Jolly, Éric,

1999 « Des pleurs et des rires en pays dogon (Mali) : des lamentations pitoyables pour les morts à l'hilarité complice entre les vivants », in *Du rire et des pleurs*, Actes des journées Initiales 1998, Nanterre, pp. 91-102

Junzo, Kawada,

- 1998            *La voix*, Éditions de l'EHESS, Paris
- Kaufmann, Jean-Claude,  
1996            *L'entretien compréhensif*, Nathan, Paris
- Kerleroux, Françoise,  
1981            « Le marché, une routine commerciale transformée par le jeu », in  
*Langage et Société*, n°15
- Korosec-Serfaty, Perla,  
1990            « Vie publique, lieux partagés: Introduction », in *Architecture et  
comportement / Architecture and behaviour*, volume 6 (1990), n° 4, pp.  
287-292
- Lamberti, Amato,  
2006            *Lazzaroni. Napoli sono anche loro*, Grauseditore, Napoli
- Laplantine, François,  
2005            *Le sensible et le social*, Téraèdre, Paris
- Lefebvre , Henri,  
2000            *La production de l'espace*, Economica (4<sup>ème</sup> édition), Paris
- Le Goff, Jacques,  
1997            « Une enquête sur le rire », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 52  
N°3, pp. 449-455
- Leiris, Michel,  
1969            *Cinq études d'ethnologie*, Denoël/Gonthier, Paris
- Lefebvre, Henri,  
2000            *La production de l'espace* (1974), Economica

- Leroy, Yveline,  
1979 *L'univers sonore animal*, Bordas, Paris
- Lindenfeld, Jacqueline,  
1984 « De l'ethnographie de la communication à la sociolinguistique interactionnelle », in *L'Homme*, Année 1984, Volume 24, Numéro 3-4, pp. 131-135  
1985 « Le marché dans la ville : un lieu de sociabilité à travers la parole », in *Langage et société*, n°33, pp. 7-31
- Lismonde, Pascale,  
2003 *Le goût de Naples*, Mercure de France
- Lombroso, Cesare,  
1895 *L'homme criminel. Étude anthropologique et psychiatrique. [Criminel-né - fou moral. Épileptique - criminel fou - criminel d'occasion. Criminel par passion.] Tome premier avec figures dans le texte.* Deuxième édition française traduite sur la cinquième édition italienne, ancienne Librairie Germer Baillière et Cie, Félix Alcan, Éditeur, 567 pp., Paris  
[en ligne] sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi , [http://classiques.uqac.ca/classiques/lombroso\\_cesare/homme\\_criminel\\_1895/homme\\_criminel\\_1895.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/lombroso_cesare/homme_criminel_1895/homme_criminel_1895.html)  
(page consultée le 16 mai 2008)
- Lortat-Jacob, Bernard,  
1992 « Prononcer en chantant », in *L'Homme* n° 146, p. 87-112.  
2002 « Musique et muséographie : les murs ont des oreilles », in *Cahiers des musiques traditionnelles*, N° 16.  
2004 « L'oreille Jazz : étude d'ethnomusicologie », in *Circuit*, vol. 14 n°1, Presses de l'Université de Montréal
- Lupo, Salvatore,

- 2001 *Histoire de la mafia*, Champs/Flammarion, Paris
- Maffesoli, Michel,  
 1985 *La Connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive*, Librairie des Méridiens, Paris
- Maffiolo, Valérie,  
 1999 *De la caractérisation sémantique et acoustique de la qualité sonore de l'environnement urbain*, thèse de doctorat de l'Université du Maine
- Maguet, Frédéric,  
 1999 « A 'corps' et à cris : Une phénoménologie des cris de marché », in *Ethnologie française*, vol. 29, n°1, pp. 57-65
- Manganelli, Giorgio,  
 1994 *Bruits ou voix*, Christian Bourgeois
- Martin, Denis-Constant,  
 2000 « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », in *Critique internationale*, n°7 - avril 2000
- Maturi, Pietro,  
 1988 « L'intonazione delle frasi dichiarative ed interrogative nella varietà napoletana dell'italiano », in *Rivista Italiana di Acustica*, vol. 12, n°1, mars  
 1992 « Analisi spettroacustica di parlato naturale : l'acquisizione dei segnali e la scelta dei parametri », in Giovanni Ruffino (dir.), *Atlanti linguistici italiani e romanzi. Esperienze a confronto*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo
- Masson, Damien,  
 2008 « Musiciens en mouvement. Pratiques sonores en métro », In Cheyronnaud Jaques, Pecqueux Anthony, *Musique / Patrimoine: des*

*expériences culturelles urbaines*, Actes de la Journée d'Etude du 8 octobre 2007, Marseille, Ehess / Cnrs, [en ligne] sur le site internet URL : <http://shadyc.ehess.fr/document.php?id=557> (consulté le 10.03.2008)

Matthey, Laurent,

2005 « Le quotidien des systèmes territoriaux », in *Articulo.*, n° 1, [ en ligne] , sur le site internet URL : <http://articulo.revues.org> (page consultée le : 12 mars 2008)

Mauss, Marcel,

1995 *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris

Mayol, Pierre,

1994 « Habiter », in De Certeau (Michel), Giard (Luce), Mayol (Pierre), *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Gallimard, Paris, pp. 15-185

Merleau-Ponty, Maurice,

1976 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, collection « Tel », Paris

Merloni, Francesco,

2002 « Du centralisme de l'Etat à la République des autonomies territoriales », in *La décentralisation dans les Etats de l'Union européenne, sous la direction d'Alain Delcamp et John Loughin*, La Documentation Française, Paris, p 213 et s.

Merriam, Alan,

1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press

Moncomble, Françoise,

2007 « Jeunes des cités : cultures de territoire et rupture de l'identité politique », in *L'homme et la société*, n°165-166, juillet-décembre 2007, L'Harmattan, p. 103 à 116



- Morton, David L. Jr.,  
2004 *Sound recording*, Greenwood Press.
- Mus, Paul,  
1952 *Viêt Nam, sociologie d'une guerre*, Seuil, Paris
- Mzali, Myriam,  
2002 *Perception de l'ambiance sonore et évaluation du confort acoustique dans les trains*, thèse de doctorat de École doctorale de l'Université Paris 6, Paris
- Neveu, Catherine,  
2004 « Une petite fabrique de territoire : quartiers et citoyenneté à Roubaix », in *Ethnologie française*, vol. 34, n°1, pp. 59-66
- Niola, Marino,  
2006 « sans titre » , [en ligne] sur le site internet [www.cythere-critique.com](http://www.cythere-critique.com)  
(page consultée le 11 avril 2007)
- Oba, Teruyo,  
1995 « What is the natural sound diversity? A consideration for the local natural amenity », in *Proceedings of the International Symposium on Natural History of the Izu-Ogasawara-Mariana Arc, Natural History Research*, vol.3, n°2 (March 1995), Natural History Museum and Institute, Chiba, Japon  
2006 « The sound environmental education aided by automated bioacoustic identification in view of soundscape recognition », in *Journal of the Acoustical Society of America*, volu 120, Issue 5 (November 2006), pp. 3239-3239
- Ohala, John J.,  
1994 « The frequency codes underlies the sound symbolic use of voice pitch »,

In L. Hinton, J. Nichols, & J. J. Ohala (eds.), *Sound symbolism*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 325-347.

Orange, Donna M. , Atwood, George E. et Stolorow, Robert D.,

1997 *Working Intersubjectively: Contextualism in Psychoanalytic Practice*, The Analytic Press, Hillsdale

Ortese, Anna Maria,

1993 « L'or de Forcella », in *La mer ne baigne pas Naples*, Gallimard

Passeron, Jean-Claude,

1985 « Symbolisme dominant et symbolisme dominé », in *Enquête, À propos des cultures populaires*, 1985, [En ligne] sur le site internet URL : <http://enquete.revues.org/document38.html>. (page consultée le 15 septembre 2008).

Pastinelli, Madeleine,

2004 « Les limites floues de l'ethnologie du contemporain : Quelques réflexions autour d'une enquête sur la sociabilité électronique », in *Ethnologies*, vol. 26, n° 2, 2004, p. 221-255

Pierret, Maud,

2006 *Bonnet de bain obligatoire, Une ethnologie des piscines municipales parisiennes*, thèse de doctorat, école doctorale de l'Université Paris 7 – Denis Diderot, Paris

Piette, Albert,

1992 *Le mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain, Peeters.

1996 *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Métailié, Paris.

1997 « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains », in *Terrain* n°29 septembre 1997

2002 « Entre l'homme et le chien », in *Socio-Anthropologie*, n°11, Attirances [En ligne] URL : <http://socioanthropologie.revues.org/document141.html> (page consultée le 26 juillet 2008).

Poizat, Michel,

1996 *La voix sourde. La société face à la surdité*, Métailié

2001 *Vox populi, vox dei. Voix et pouvoir*, Métailié,

2004 « 'L'inquiétante étrangeté' de la voix ou : la voix du loup », in Elisabeth Blanc et Jean-Michel Vives (dir.), *L'opéra et le désir. Passe et impasse de la voix*, L'Harmattan, pp. 177-188

Pratella, Fransico Basilla,

1919 *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, A. Buongiovanni (Editore), Bologna

Raulin, Anne,

2007 *Anthropologie urbaine*, Armand Colin

Revel, Nicole et Rey-Hulman, Diana (dir.)

1993 *Pour une anthropologie de la voix*, L'Harmattan, Paris

Rey-Hulman, Diana et Daphy, Eliane (eds.),

1999 *Paroles à rire*, Colloques Langues O', INALCO, Paris

Reznikoff, Igor,

2002 « Prehistoric Paintings, Sound and Rocks », in *Studien zur Musikarchäologie III* (Colloque international, Michaelstein, sept.2000), E.Hickmann et Al., Rahden (Westf.), Allemagne, pp.39-56

2005 « The evidence of the use of sound resonance from Palaeolithic to Medieval times, Acoustics, Space and Intentionality. Identifying intention in the ancient use of acoustic space and structure », Proceedings of a

conference held in Cambridge, 27-29 June 2003, Lawson, G. and Scarre, C. eds., McDonald Institute for Archaeological Research, Monographs, Cambridge

2006 « Étude sonore de la grotte de Labastide (Pyrénées) », in *Bulletin de la Société Préhistorique Française*

Rice, Tim,

2003 « Soundselves: An Acoustemology of Sound and Self within the Edinburgh Royal Infirmary », in *Anthropology Today*, vol. 19, n°4, pp. 4-9

2008 « stethoscapes: Acoustemologies of the Body in a London Hospital », [en ligne] sur le site de l'University of St Andrews, URL : <http://www.st-andrews.ac.uk/~soundanth/programme.php> (page consultée le 10 janvier 2009)

Rogel, Thierry,

1997 « La stigmatisation » in *DEES*, n° 107, mars, pp. 53-60

Roulier, Frédéric

1999 « Pour une géographie des milieux sonores », in *Cybergeog. European Journal of Geography*, [En ligne], sur le site internet URL : <http://www.cybergeog.eu/index5034.html> (page consultée le 23 juin 2005)

Sabatier, Bruno,

2004 « De l'espace du domaine public à la publicisation des espaces privés », in Capron G., Haschar-Noé N. (dir.), *L'espace public en débat : les processus de construction, Études & Travaux de l'école doctorale TESC*, n° 4, Toulouse, pp. 17-23

Salins, Geneviève-Dominique de,

1993 *Une introduction à l'ethnographie de la communication. Pour la formation à l'enseignement du français langue étrangère*, Les Éditions Didier

Sampson, Barry W.,

1990 « Ah Montréal! Reflections on Differing Views of Public Space, Past and Present », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 6, n° 4, pp. 293-306

Sauer, Louis,

1990 « Streetscapes in an American City », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 6, n° 4, pp. 357-372

Saviano, Roberto,

2006 *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Italia

Schaeffer, Pierre,

1952 *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris

1976 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris

Schafer, Raymond Murray,

1979 *Le Paysage sonore*, Fondation de France, Éditions Jean-Claude Lattès, Poitiers, 388 p.

Schutz, Alfred,

1999 *Le chercheur et le quotidien*, Méridiens-Klincksieck, Paris

Simone, Roberto de,

1999 *Napoli 1799*, Franco Di Mauro, Sorrento, Napoli, Italia

2003 *Le Guarattelle fra Pulcinella, Teresina e la Morte*, F. Di Mauro, Sorrento, Napoli, Italia

2004 *Disordinata storia della canzone napoletana*, Valentino, Ischia, Napoli, Italia

Söderströms, Ola,

1991 « Vers une géographie de l'espace public », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 7, n° 1, pp. 47-60

Sokoloff, Béatrice,

1990 « Public Spaces and the Reconstruction of the City: Learning from Barcelona and Berlin », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 6, n° 4, pp. 339-356

Stein , Véronique,

2003 *La reconquête du centre-ville : du patrimoine à l'espace public*, Thèse de doctorat, Faculté des sciences économiques et sociales de l'Université de Genève, thèse n°541, Genève

Sterling, Isaac,

2001 « *What is Phonography ?* », [en ligne] sur le site internet URL : [www.phonography.org](http://www.phonography.org) (page consultée le 10 mars 2009)

Thibaud, Jean-Paul

1991 « Temporalités sonores et interaction sociale », in *Architecture et comportement / Architecture and behaviour*, volume 7, n° 1, pp. 63

Thiery, Olivier,

2004 « La fabrication de l'atmosphère de la ville et du métro », *ethnographiques.org*, n° 6, novembre 2004, [en ligne], sur le site internet URL : <http://www.ethnographiques.org/2004/Thiery02.html> (page consulté le 08 juin 2008).

Tomatis, Alfred,

1963 *L'Oreille et le Langage*, Editions du Seuil, Paris

Topalov, Christian,

2002 *Les divisions de la ville*, MOST, Unesco, Éditions MSH, 469 pages

Trevarthen, Colwyn

1999 « Musicality and the intrinsic motive pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication », in *Musicae Scientiae* (Special Issue 1999–2000): Rhythms, musical narrative, and the origins of human communication, 155-215.

2002 « Origins of musical identity: evidence from infancy for musical social awareness », In RAR MacDonald, DJ Hargreaves and D Miell (Hrsg.), *Musical Identities*, Oxford, University Press, Oxford, pp. 21-38

Vallat, Colette

2004 *Naples : Le Paradis et les Diables*, Autrement

2006 « Métropoles sans mots et survivance d'un vocabulaire rural. Le cas de Rome et de Naples aujourd'hui », in *Histoire urbaine*, vol. 17, n°3, pp. 147-160

1998 *Naples - Démythifier La Ville*, L'harmattan, Paris

2004 *Autres vues d'Italie. Lectures géographiques d'un territoire*, L'harmattan, Paris

Vernant, Denis,

2005 « Le paradigme actionnel en philosophie du langage », in *Entre connaissance et organisation : l'activité collective*, Teulier R., Lorino, P. (dir), La Découverte, Paris

Winkin, Yves,

2000 *La Nouvelle Communication*, Seuil, coll. « Points Essais », Paris

Zuckerandl, Victor,

1956 *Sound and symbol: music and the external world*, trad. W. R. Trask. Bollingen Series XLIV. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

## TABLE DES DOCUMENTS

### Illustrations

Toutes les photographies ont été réalisées par l'auteur.

#### Chapitre 1 :

- Fig.1.1.** Vue satellite de Naples (source : Google eath) ..... p. 59
- Fig. 1.2.** Subdivision des circonscriptions civiles en quartiers de Naples. (Source : site internet « Napoli on line - de Daniele Pizzo » ) p. 68
- Fig. 1.3.** Les Quartiers Espagnols vus des jardins de San Martino. .... P.71
- Fig. 1.4.** Carte de Montecalvario (Luigi Marchese, regio ingegnere camerale, 1813, source : Archives communales de Naples) ..... p. 72
- Fig. 1.5.** Délimitation des Quartiers Espagnols (tracé O. Féraud selon les témoignages, source de la carte : Google map) ..... p. 73
- Fig. 1.6.** Carte topographique des Quartiers Espagnols (source : archives municipales) ..... p. 74
- Fig. 1.7.** Tracé approximatif des zones dites les plus « populaires ». (Sources : carte : googlemap, tracé : selon les témoignages recueillis) ..... p. 84
- Fig. 1.8.** Collecte de ferraille devant le « basso » de Giovanni ..... p. 90

#### Chapitre 2 :

- Fig. 2.1.** Scène de jeu de ballon dans sur une place des Quartiers Espagnols p. 104
- Fig. 2.2.** Une mère et ses deux filles sur le seuil de leur « basso » ..... p. 105
- Fig. 2.4.** Jeunes filles discutant à propos d'une mini moto dans les Quartiers Espagnols ..... p. 106



<b>Fig. 2.5.</b> Giovanni et des voisins bavardant dans la rue .....	p. 108
<b>Fig. 2.6.</b> Les Quartiers Espagnols (source modifiée : Googlemap) .....	p. 111
<b>Fig. 2.7.</b> Modèle de circulation des personnes à la limite de la Via Toledo .....	p.112
<b>Fig. 2.8.</b> Modèle théorique de 2 degrés de « lissage » du tracé urbain (schéma de l'auteur) .....	p. 116
<b>Fig. 2.9.</b> Homme debout à un angle de rue .....	p. 119
<b>Fig. 2.10.</b> Homme debout à un carrefour .....	p. 121
<b>Fig. 2.11.</b> Homme debout contre une voiture en stationnement .....	p. 121
<b>Fig. 2.12.</b> Femme et homme assis sur des marches .....	p. 122
<b>Fig. 2.13.</b> Plan de la section de la rue S. Lucia al Monte (source : archives municipales) .....	p. 123
<b>Fig. 2.14.</b> Jeune femme assise sur son scooter .....	p. 124
<b>Fig. 2.15.</b> Intérieur de l'ancien « basso » familiale de la femme de Giovanni ...	p. 125
<b>Fig. 2.16.</b> Plan d'un « basso » ordinaire napolitain (schéma de l'auteur) .....	p. 127
<b>Fig. 2.17.</b> Schéma d'un « basso » ordinaire (croquis de l'auteur) .....	p. 127
<b>Fig. 2.18.</b> Giovanni installé à la fenêtre de son « basso » .....	p. 128
<b>Fig. 2.19.</b> Grand-mère, mère et fille installées devant leur « basso » .....	p. 129
<b>Fig. 2.20.</b> Giovanni, sa femme, deux de ses enfants et une amie de la famille rassemblés sur les marches du « basso » .....	p. 130
<b>Fig. 2.21.</b> Femme assise avec ses jeunes enfants devant son « basso » .....	p. 131
<b>Fig. 2.22.</b> Regroupement de voisins devant un « basso » lors de la fête de la république .....	p.132
<b>Fig. 2.24.</b> Étendoir à linge attaché à un plot .....	p. 134
<b>Fig. 2.25.</b> Fil à linge scellé dans le mur faisant face à un « basso » .....	p. 134
<b>Fig. 2.26.</b> Étendoir à linge rangé contre le mur en surélévation .....	p. 134
<b>Fig. 2.27.</b> Habitants nettoyant la portion de rue située devant leur « basso » ...	p. 135
<b>Fig. 2.28.</b> Le bâtiment moderne situé contre le « palazzo » baroque montre très nettement son caractère « abusiviste » .....	p. 137
<b>Fig. 2.29.</b> Rue empiétée par les vérandas .....	p. 138
<b>Fig. 2.30.</b> Véranda métallique et plots de démarcation .....	p. 138
<b>Fig. 2.31.</b> Conversation devant la terrasse maçonnée d'un « basso » .....	p. 138
<b>Fig. 2.32.</b> Jeune femme en tenue de ménage penchée à son balcon .....	p. 141

<b>Fig. 2.34.</b> Femme fumant à la fenêtre .....	p. 142
<b>Fig. 2.35.</b> Homme fumant à la fenêtre .....	p. 142
<b>Fig. 2.35.</b> Terrasse bâchée pour se préserver de regards .....	p. 145
<b>Fig. 2.36.</b> Terrasse surplombant les Quartiers Espagnols .....	p. 146
<b>Fig. 2.37.</b> Affichettes de plaintes contre les dépôts abusifs d'ordures .....	p. 154
<b>Fig. 2.38.</b> Feu d'ordures dans une rue des Quartier Espagnols .....	p. 155
<b>Fig. 2.39.</b> Tas d'ordures dans la via Toledo (ex-via Roma) .....	p. 155
<b>Fig. 2.40.</b> La co-présence des habitants dans le vicco Trucco (dessin de l'auteur) .....	p. 163
<b>Fig. 2.41.</b> Propagation de l'espace habité depuis le « basso » jusqu'à la rue (modèle). (Dessin de l'auteur) .....	p. 182
<b>Fig. 2.42.</b> Infiltration de l'espace de la rue dans l'espace habitatif des « bassi » (modèle). (Dessin de l'auteur) .....	p. 183
<b>Fig. 2.43.</b> Perceptions visuelles et/ou sonores des différents groupes entre eux (modèle). (Dessin de l'auteur) .....	p. 184

#### Chapitre 4 :

<b>Fig. 4.1.</b> Modèle d'interaction 1 .....	p. 280
<b>Fig. 4.2.</b> Modèle d'interaction 2 .....	p. 280
<b>Fig. 4.3.</b> Modèle d'interaction 3 .....	p. 281
<b>Fig. 4.4.</b> Modèle d'interaction 4 .....	p. 282
<b>Fig. 4.5.</b> Modèle d'interaction 5 .....	p. 283
<b>Fig. 4.6.</b> Homme et femme en conversation devant un « basso » .....	p. 284
<b>Fig. 4.7.</b> Modèle d'interaction 6 .....	p. 285
<b>Fig. 4.8.</b> Visiteurs devant le « basso » de Giovanni .....	p. 286
<b>Fig. 4.9.</b> Modèle d'interaction 7 .....	p. 287
<b>Fig. 4.10.</b> femmes en conversation devant un « basso » .....	p. 288
<b>Fig. 4.11.</b> Modèle d'interaction 8 .....	p. 289
<b>Fig. 4.12.</b> Femme et garçon parlant avec une personne postée à une fenêtre	p. 290
<b>Fig. 4.13.</b> Modèle d'interaction 9 .....	p. 291

<b>Fig. 4.14.</b> Homme lançant une botte de persil au « basso » situé au-dessous de chez lui .....	p. 292
<b>Fig. 4.15.</b> Modèle d'interaction 10 .....	p. 293
<b>Fig. 4.16.</b> Une rue des Quartiers Espagnols .....	p. 294
<b>Fig. 4.17.</b> Femmes discutant depuis leur fenêtre .....	p. 295
<b>Fig. 4.18.</b> Modèle d'interaction 11 .....	p. 296
<b>Fig. 4.19.</b> Membres de la famille de Giovanni discutant avec un habitant de son immeuble .....	p. 297
<b>Fig. 4.20.</b> Modèle d'interaction 12 .....	p. 298
<b>Fig. 4.21.</b> Marché de la Porta Nolana (quartier de la gare Napoli Centrale) .....	p. 300
<b>Fig. 4.22.</b> Marché de la Porta Capuana .....	p. 301
<b>Fig. 4.23.</b> Marchand fixe des Quartiers Espagnols .....	p. 303
<b>Fig. 4.24.</b> Enfants vendant des pétards « à la sauvette » pendant la période du nouvel an .....	p. 304
<b>Fig. 4.25.</b> Étal-valise d'un vendeur de dvd de contrebande dans la rue Pignasecca .....	p. 304
<b>Fig. 4.26.</b> « Ombrelaio » sri lankais sur la Piazza del Gesù .....	p. 305
<b>Fig. 4.27.</b> Panier de « fiscchi pulcinella » vendus dans une boutique .....	p. 305
<b>Fig. 4.28.</b> Vendeur de « fiscchi pulcinella » devant le Duomo lors de la fête de San Gennaro .....	p. 306
<b>Fig. 4.29.</b> « Friggitrice » de la rue San Gregorio Armeno .....	p. 308
<b>Fig. 4.30.</b> « Castagnaro » de la rue San Baggio dei librai .....	p. 308
<b>Fig. 4.31.</b> Vendeur de jouets lumineux devant le Duomo le soir de la fête de San Gennaro.....	p. 309
<b>Fig. 4.32.</b> Marchand de poisson en posture de cri dans la rue Pignasecca .....	p. 311
<b>Fig. 4.33.</b> Contour intonational de la première séquence de la harangue de Pino .....	p. 316
<b>Fig. 4.34.</b> Contour intonational de la deuxième séquence de la harangue de Pino .....	p. 316
<b>Fig. 4.35.</b> Modèle de phonosphère en situation de marché .....	p. 320
<b>Fig. 4.36.</b> Deux marchands ambulants au travail dans les Quartiers Espagnols .....	p. 323
<b>Fig. 4.37.</b> Vendeur ambulant de d'épis de maïs cuit .....	p. 325

<b>Fig. 4.38.</b> L'étal du « pescevendolo » de la via De Deo pendant la période de Noël, agrandi pour l'occasion .....	p. 326
<b>Fig. 4.39.</b> Chanteur et « tammorraro » exécutant une tammuriata lors de la fête de la Madona dell'Arco (2007) .....	p. 330
<b>Fig. 4.40.</b> Une « paranza » en attente d'entrer dans le sanctuaire de Sant'Anastasia lors du pèlerinage de la Madona dell'Arco .....	p. 332
<b>Fig. 4.41.</b> Femme en pleurs lors du miracle de San Gennaro .....	p. 334
<b>Fig. 4.42.</b> Contour mélodique de la première strophe de la harangue du marchand Mario .....	p. 335
<b>Fig. 4.43.</b> Madame L. lançant son appel lors de son passage dans la rue Santa Chiara .....	p. 339
<b>Fig. 4.44.</b> Contour mélodique d'un des cris aux « gamberoni » d'Enzo .....	p. 341
<b>Fig. 4.45.</b> Juxtaposition d'un des premiers cris de la séquence avec l'un des derniers, dont on peut observer nettement le vibrato vers le milieu de la ligne plane de l'allongement de la syllabe .....	p. 343
<b>Fig. 4.46.</b> Le marchand de « granti à limone » devant la gare de Pignasecca .....	p. 344
<b>Fig. 4.47.</b> Contour mélodique du premier appel de la première session d'appels du marchand de « granità limone » .....	p. 346
<b>Fig. 4.48.</b> Contour mélodique du deuxième appel de la première session d'appels du marchand de « granità limone » .....	p. 347
<b>Fig. 4.49.</b> Phonosphère du marchand ambulancier .....	p. 350
<b>Fig. 4.50.</b> Crieuse de loterie au moment de la criée du numéro gagnant .....	p. 352
<b>Fig. 4.51.</b> Contour mélodique du second appel d'Anna .....	p. 359
<b>Fig. 4.52.</b> Juxtaposition des deux appels: le premier se produit pendant le passage d'un scooter, le second quelques secondes plus tard ...	p. 360
<b>Fig. 4.53.</b> Phonosphère des deux interlocutrices générée lors de la conversation .....	p. 369
<b>Fig. 4.54.</b> Comparatif des contours mélodiques .....	p. 370
<b>Fig. 4.55.</b> Communication à distance entre deux jeunes filles (schéma de l'auteur) .....	p. 372
<b>Fig. 4.56.</b> Espace généré par l'interaction verbale entre marchand	

ambulant et habitant .....	p. 373
<b>Fig. 4.57.</b> Espace généré par l'interaction verbale entre habitants .....	p. 374
<b>Fig. 4.58.</b> Deux pétards de fabrication italienne .....	p. 379
<b>Fig. 4.59.</b> Éclairs festifs dans le ciel de Naples (2007) .....	p. 382
<b>Fig. 4.60.</b> Brouillard sulfureux dans la nuit du nouvel an, Quartiers Espagnols	p. 384
<b>Fig. 4.61.</b> Spectateurs devant le feu d'artifice municipal du nouvel an devant le Castel dell'Ovo .....	p.386
<b>Fig. 4.62.</b> Filles utilisant des torches dites « candele romane » .....	p. 387
<b>Fig. 4.63.</b> Fumée de pétards envahissant la procession de la Sant'Anna (Salità di Capodimonte, 2005) .....	p. 391
<b>Fig. 4.64.</b> Étal familial de vendeurs de pétards et de feux d'artifice près des Quartiers Espagnols.....	p. 399
<b>Fig. 4.65.</b> Tapis de carton rouge laissé après l'explosion d'une « batterie » la nuit du nouvel an (Quartiers Espagnols, 2007) .....	p. 403
<b>Fig. 4.66.</b> Fillette se couvrant les oreilles lors de la détonation du pétard qu'elle vient de lancer (Quartiers Espagnols, 2007) .....	p. 405
<b>Fig. 4.67.</b> Panache de feu dans une rue des Quartiers Espagnols (2007) .....	p. 408
<b>Fig. 4.68.</b> Feu d'ordure dans les Quartiers Espagnols la nuit du nouvel an .....	p. 412
<b>Fig. 4.69.</b> Atmosphère sulfureuse après la tempête de minuit .....	p. 416

## Séquences sonores

Tous les enregistrements ont été réalisés par l'auteur.

### Chapitre 4 :

<b>seq. 4.1.</b> Appel aux figues et au raisin par Mario .....	p. 303, 335, 336
<b>seq. 4.2.</b> Marchand de parapluies sur la Piazza del Gesù (mars 2008) .....	p. 305

<b>seq. 4.3.</b>	Montage phonographique : achat d'un sifflet « pulcinella » et jeux de siffleurs sur le parvis du Duomo le jour de la San Gennaro (19/09/2005) .....	p. 306
<b>seq. 4.4.</b>	Appel d'un vendeur de châtaignes, nommé en italien « castagnaro », situé au bas de la rue San Gregorio Armeno, où sont rassemblées toutes les boutiques d'accessoires pour crèches (it. « presepe ») (enregistré le 22/12/2005) .....	p. 307
<b>seq. 4.5.</b>	Montage phonographique: parcours au marché aux poissons de la Porta Nolana, quartier de la gare Napoli Centrale (avril 2006) .....	p. 312
<b>seq. 4.6.</b>	Cri à la sèche par Pino .....	p. 315
<b>seq. 4.7.</b>	Série de cris de marchand en dialecte de Puozzoli réalisés par Pino .....	p. 312
<b>seq. 4.8.</b>	Tammurriata de Monte Somma exécutée par « 'a parenz' d'Auniundo », enregistrée pendant la fête de Monte Somma le 29/03/08 .....	p. 331
<b>seq. 4.9.</b>	Giovanni chante la « voce d'a cerca » (chant de quête de la Madonna dell'Arco) (enregistré le 08/04/2008) .....	p. 332
<b>seq. 4.10.</b>	Appel au citron par Mario (quartier Petraio, 2008) .....	p. 336
<b>seq. 4.11.</b>	Appel aux tomates par Mario (quartier Petraio, 2008) .....	p. 336
<b>seq. 4.12.</b>	Appel aux fruits de mer par Mario (quartier Petraio, 2008) .....	p. 336
<b>seq. 4.13.</b>	Rencontre avec Mme L., vendeuse ambulante de « panutiell' », en compagnie de Giovanni P. (enregistrée le 31/05/07) .....	p. 338
<b>seq. 4.14.</b>	Passage du marchand ambulant Enzo (décembre 2005) .....	p. 341
<b>seq. 4.15.</b>	Appel du marchand Enzo « a roba fresc' ! 'o capiton' ! » .....	p. 341
<b>seq. 4.16.</b>	Rencontre avec Ciro, vendeur de « granità lemone », en compagnie de Giovanni P., rue Pignasecca (enregistrée en avril 2005 vers 13h) .....	p. 345
<b>seq. 4.17.</b>	Crieuse de tombola (quartier Sanità, le 31/12/07) .....	p. 352
<b>seq. 4.18.</b>	Scène de l'appel d'Ornella par Anna (26/12/06) .....	p. 358
<b>seq. 4.19.</b>	Scène de la commande de croissants (02/01/08) .....	p. 364
<b>seq. 4.20.</b>	Montage phonographique : parcours dans les Quartiers Espagnols de 00h00 à 1h la nuit du nouvel an .....	p. 383

## **Chapitre 5 :**

- seq. 5.1.** Passage d'un marchand ambulant utilisant un mégaphone  
(enregistré le 01/04/08 vers 12h) ..... p. 424
- seq. 5.2.** Séquence phonographique : lors de son passage, un  
marchand ambulant se voit discuter le prix des bananes  
par une de ses clientes (enregistré le 01/04/08) ..... p. 425

## **Conclusion :**

- Seq. c.1.** Séquence phonographique : alors qu'ils chahutent au  
carrefour d'une ruelle en escalier, exaspérée, une femme  
habitant le premier étage jette un saut d'eau sur un groupe  
d'enfants (printemps 2008) ..... p. 452

## **Séquences vidéos**

Toutes les séquences vidéo ont été réalisées par l'auteur.

## **Chapitre 2 :**

- Vidéo 2.1.** Fréquentation de la rue E. de Deo (Quartiers Espagnols)  
vers 19h30 (filmé avec un appareil photo numérique, d'où  
la qualité médiocre) ..... p. 108

## **Chapitre 4 :**

- Vidéo 4.1.** F. faisant la démonstration de la vente de marrons chauds (filmé avec un appareil photo numérique, d'où la qualité médiocre) (juin 2008) ..... p. 307
- Vidéo 4.2.** Diaporama : parcours au marché aux poissons de la Porta Nolana, quartier de la gare Napoli Centrale (avril 2006) ..... p. 312
- Vidéo 4.3.** Diaporama : une après-midi à la fête de Monte Coppola, le mardi « i albis », le lendemain du lundi de Pâques (film réalisé par Olivier Féraud, avril 2007) ..... p. 331
- Vidéo 4.4.** Diaporama : *Capodano*, réalisée en janvier 2007 par Olivier Féraud. Le film présente un parcours effectué la nuit du nouvel an, partant de la piazza Carità à 19h, explorant les Quartiers Espagnols jusqu'à 1h30 puis les quittant pour se rendre au Castel dell'Ovo à 03h (version italienne diffusée à Naples le 25 février 2007) ..... p. 383
- vidéo 4.5.** Démonstration de la chaîne opératoire pour la confection d'une « botta » par Agostino (film réalisé par Olivier Féraud, 2008) ..... p. 400