



HAL
open science

Le micro à l'église

Éliane Daphy

► **To cite this version:**

Éliane Daphy. Le micro à l'église. Colette Pétonnet et Yves Delaporte. Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth réunis par Colette Pétonnet et Yves Delaporte, L'Harmattan, pp.57-74, 1993, Connaissance des hommes. halshs-00309119

HAL Id: halshs-00309119

<https://shs.hal.science/halshs-00309119>

Submitted on 5 Aug 2008

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.

LE MICRO A L'EGLISE

Eliane Daphy

« Il est mélancolique de danser sans orchestre...
Et vive la musique qui nous tombe du ciel ! »
Bizet, *Carmen*, II^e acte.

Dans les églises anciennes, il y a aujourd'hui des microphones sur les autels, des haut-parleurs et des câbles électriques accrochés çà et là sur les piliers. 85 % des 35 000 paroisses¹ de France sont équipées de systèmes de sonorisation : l'usage dans les cérémonies religieuses de l'amplification électro-acoustique est quasi systématique. Les prêtres chantent désormais la messe dans un micro ; pourtant, pendant des siècles, leurs voix avaient su porter la Parole jusqu'aux derniers bancs des églises sans l'assistance de la technique. Les églises, bâties en pierre, matériau aux propriétés réfléchissantes, possèdent une acoustique fortement réverbérante ; l'intelligibilité de la parole est accrue par l'utilisation des chaires.

Le micro est dans l'église : quoi de plus normal, puisqu'il est partout ? Dans les caves enfumées des *boîtes* parisiennes où swingent guitares électriques, batteries et saxophones ; dans les théâtres à l'italienne aux fastes rouges et dorés où un public provincial acclame debout des chanteurs d'opérettes usés par les tournées ; dans les cours de casernes où des orchestres amateurs font les bals des pompiers ; dans les salles des fêtes des villages de Bretagne où chanteurs et sonneurs animent les *festou-noz* ; dans la gigantesque salle polyvalente du *Palais omnisports de Paris-Bercy* (P.O.P.B.)

1. Source : Comité national d'art sacré (C.N.A.S.).

où sont donnés des opéras du répertoire classique (*Aïda, Turandot, Carmen, Faust...*) devant un public de 10 000 personnes : toujours, le micro est là.

Sonorisation : précisions techniques

Le principe de la sonorisation est la conversion des ondes sonores en énergie électrique. Cette énergie est transmise par câbles ou par ondes électro-magnétiques (radiodiffusion), puis transformée en sons. Au départ de la chaîne, la source sonore peut être directe (voix ou son d'instrument capté par des microphones), ou indirecte (pré-enregistrée sur bandes magnétiques et envoyée dans le circuit) ; le son transite par une console où est effectué le mixage, opération qui consiste à mélanger et à équilibrer les sources, et à apporter d'éventuelles corrections. De la console, le son est ensuite amplifié puis distribué dans les diffuseurs (haut-parleurs, enceintes).

Dans les années 20, les progrès techniques de la radio puis du cinéma parlant ont permis la mise au point des microphones, des amplificateurs, des haut-parleurs, instruments encore employés aujourd'hui. La sonorisation a ensuite rapidement conquis les lieux publics (gares, stades, meetings politiques). Dans l'après-guerre, elle s'est installée dans les salles de spectacle, et aujourd'hui seuls quelques rares théâtres lyriques et classiques résistent encore à l'usage du micro. Le micro symbolise à lui seul les mutations technologiques qui ont bouleversé en profondeur le rapport à la musique. Chaque fois que le micro s'introduit dans un nouveau lieu, les conditions de production de la musique se transforment, soit par la création de nouvelles manières de fabriquer et d'écouter la musique (radio, disque), soit par la modification des traditionnelles façons de faire et d'écouter. Ainsi au P.O.P.B., c'est l'amplification de l'orchestre symphonique et le port par les solistes et les choristes de micros sans fil² miniaturisés qui permet au public d'entendre une prestation musicale dans de bonnes conditions sonores. Avant l'arrivée du micro dans les noces bretonnes, « dans l'ancien temps », le chanteur était dans la chaîne, au milieu des autres danseurs ; l'usage du micro a séparé le chanteur des danseurs, l'a posté sur une scène « sous les feux des projecteurs ». Ces deux exemples illustrent également comment les modifications du système technique vont de pair avec les modifications du système économique ; l'histoire du micro retrace la construction du showbiz et l'entrée de la musique dans l'économie marchande. Le micro, ce petit objet tellement omniprésent qu'il en paraît invisible, tellement habituel qu'il en semble insignifiant, s'avère dès qu'on l'interroge riche d'enseignement. Que peut

2. Il s'agit de micros hautes fréquences ou « H. F. ».

nous apprendre l'introduction du micro à l'église, en comparaison avec d'autres lieux ? La question est d'autant plus stimulante que la sonorisation concerne la transmission de la voix, élément déterminant du sacré : parlée, psalmodiée ou chantée, la voix du prêtre ne transmet-elle pas aux hommes les messages divins, la « Bonne Parole » ?

Le micro inutile

La petite église de la station balnéaire connaît, ce 15 août, une affluence particulière ; touristes et autochtones sont venus en nombre assister à un événement qui rythme depuis longtemps la vie religieuse de la paroisse : le sermon va être prononcé par Frère Jean, le missionnaire. La personnalité de l'orateur est connue du public ; chacun va pouvoir vibrer aux récits héroïques des malheurs qui frappent « nos frères d'Afrique », et apprécier les consolations généreuses que le « Bon Dieu » leur apporte. Le missionnaire a tout d'un personnage de légende : grande barbe blanche, soutane immaculée, sandales de cuir sur des pieds nus, teint bronzé. Il s'approche de la nef pour prêcher – il n'y a pas de chaire dans cette église – et refusant d'un geste ample le micro que le curé lui présente, il clame d'une voix forte et bien timbrée, qui résonne dans toute l'église : « Je remercie le Créateur de m'avoir donné une voix assez puissante pour pouvoir célébrer ses louanges sans avoir besoin de l'assistance des inventions des hommes... ».

Le micro inutile (bis)

C.N.R.S., colloque à la délégation. Le directeur du département est debout sur l'estrade ; il doit prononcer le discours de bienvenue. Un technicien s'approche et commence à régler le micro à la hauteur convenable. La manœuvre est laborieuse : le micro s'obstine à retomber de sa fixation, un *beuzze*³ souffle dans les haut-parleurs. L'orateur repousse le micro, s'avance sur le bord de l'estrade et proclame : « Permettez, chers collègues, à un ancien professeur qui s'est toujours fait entendre sans la béquille du micro de passer outre une technique défailante ».

Le micro inutile (ter)

Meeting électoral en province. Des élus nationaux sont venus soutenir le candidat local ; on attend le militant qui doit apporter la sono. Le principal intervenant, un vénérable sénateur parisien, commence à s'impatienter. A grands gestes amples, il crée le vide autour de lui, tousse pour éclaircir sa voix et démarre : « Quand j'ai commencé à militer il y a 45 ans, c'était comme aujourd'hui, dans un préau d'école, et alors les micros n'existaient pas. Cela

3. *Beuzze* (ou *ronflette*) adaptation française du terme anglais *buzz* (bourdonnement), désigne un ronflement parasite persistant.

ne m'a jamais empêché de défendre mes idées... ». Il parle ainsi dix minutes sans difficulté apparente, d'une voix forte et timbrée, avec une grande maîtrise des effets vocaux. A la fin de son discours, fort applaudi, il passe la parole au candidat local qui bafouille, d'une voix tremblante et inaudible. L'ancien l'interrompt en riant : « C'est le métier qui rentre, petit, aujourd'hui la jeunesse ne sait plus se passer de la technique, en politique comme ailleurs ».

La belle voix et le micro

Pour un orateur ou un chanteur – et ceci quel que soit son domaine – *avoir une belle voix* est un signe de compétence. Avant la sonorisation, une belle voix est avant tout une voix forte ; la maîtrise de la puissance et des effets (modulation, tonalité, timbre, souffle) est un savoir-faire qui exige un long apprentissage. Pourtant, la difficulté de ce travail est niée : une belle voix, dit-on, est « un don de Dieu », une *voix naturelle* (comme le disent les chanteurs d'opéra !). Ces représentations, en attribuant la responsabilité de la belle voix à l'intervention d'une puissance supérieure (Dieu, la nature) masque le travail d'acquisition du chanteur, tout en lui donnant le statut particulier d' élu.

La sono bouleverse en profondeur ces donnes séculaires : chanter avec un micro, « dans un micro », nécessite une puissance vocale bien moindre que chanter « tout nu » pour reprendre l'expression imagée des sonorisateurs. L'introduction du micro a toujours provoqué de violents débats. La résistance est d'ailleurs exprimée autant par le public que par les artistes traditionalistes, et le rejet et le sarcasme condamnent l'artiste novateur. Ainsi, selon la légende, la première utilisation en France d'un micro sur une scène de music-hall, en 1936, par le « fantaisiste » Jean Sablon déclencha un tel charivari que le directeur décida de faire évacuer la salle ; les chansonniers surnommèrent Jean Sablon, qui avait pourtant commencé sa carrière comme chanteur soliste d'opérette, « le chanteur sans voix⁴ ». Au P.O.P.B., la sonorisation de l'opéra a été réalisée dans le plus grand secret ; les producteurs du spectacle avaient exigé des concepteurs que le système soit « transparent » et « invisible » ; le terme *sonorisation*, absent des programmes, était remplacé par *assistance sonore*, plus ambigu. Malgré ces précautions, la présence de la sono, dès qu'elle fut connue, provoqua les critiques acerbes des journalistes (Daphy 1987 & 1988).

4. Par dérision avec « le chanteur sans nom », pseudonyme d'une « vedette des disques et de la radio » de l'époque.

L'introduction de la sono à l'église suit la même logique. Dès le début, la sonorisation suscite la méfiance ; elle paraît susceptible de modifier l'équilibre traditionnel : « le chant est un auxiliaire acoustique, dont les procédés actuels de sonorisation peuvent remettre en question la nécessité » écrit le R. P. Picard dans la revue *Etudes* en 1965. La date est significative : dans les années 60, la musique connaît une période de bouleversements rapides avec l'apparition de nouveaux produits (le disque microsillon, le 45 tours, le transistor, les instruments de musiques électriques), de nouvelles techniques d'enregistrement (le magnétophone multipiste). Pour convaincre, séduire ou faire peur, le prédicateur emploie des procédés vocaux empruntés à l'acteur. Le prêtre, dont une partie de la renommée dépend de sa technique vocale, est, comme le soliste d'opéra ou le chanteur populaire, concerné par les modifications apportées par le micro. Écoutons ces propos de Mgr Gaillot, dans le magazine *Elle* du 21 septembre 1989 : « Ma voix n'a pas toujours été très forte. C'était souvent un handicap », et prêtons en parallèle attention aux soupirs moins médiatiques d'un vieux curé de campagne confiant à l'ethnologue : « Avec le micro, maintenant on voit vraiment de tout. Moi, j'ai du coffre, je peux me passer du micro... A quoi ça me sert ? Quand je vois des évêques qui ont des voix tellement faibles, c'est quand même un peu... ». Il n'a pas achevé. On remarquera chez l'évêque l'usage de l'imparfait évoquant une époque aujourd'hui révolue : le micro, en faisant disparaître ce que certains ressentaient comme un handicap, rend dans le même temps inutile ce qui pour d'autres était une qualité. Les regrets et la nostalgie ne sont pas oubliés quand le micro a achevé sa conquête : « Ce qui fait le chanteur, aujourd'hui, ce n'est plus sa voix, c'est l'électricien » soupire une vedette d'avant-guerre. Et Serge Lama chante dans un micro, sur scène :

« C'était le temps, le temps béni de la rengaine
C'était le temps où les chanteurs avaient de la voix
[...] On savait faire de la musique en ces temps-là. »

A l'église, l'arrivée du micro a posé les problèmes habituels de l'introduction d'une nouvelle technique : remise en cause des compétences et des savoir-faire traditionnels, résistances, rejets. Ces réactions négatives, occultées par le discours dominant qui perpétue l'image d'un progrès technique dispensateur de bienfaits, ont souvent des difficultés à parvenir au stade de l'expression élaborée ; il suffit pourtant d'être attentif pour percevoir dans les silences et les dénis ce que les mots ne peuvent dire.

le savoir testé la réverbération⁵ et l'écho, ces « signatures acoustiques typiques des lieux de culte » (Fortier 1990 : 53).

Depuis, j'ai vu maintes fois des sonorisateurs faire de même. En tournée, à peine arrivés sur les lieux du concert, ils vont *essayer la salle*, pour évaluer ses caractéristiques acoustiques. Parcourant lentement l'espace vide de long en large, ils le remplissent de leur voix, frappant des mains, émettant des hululements, des claquements de langue, des sifflements, des bruits divers... Au-delà d'une fonction technique, le *salut à la salle* a aussi une dimension rituelle de prise de possession d'un nouveau lieu. Il énonce un pouvoir : « Bonjour, ô salle ! voilà ton dompteur, le grand maître des échos et des *larsens*⁶ ! ».

La chanteuse jalouse

P.O.P.B., répétition de *Carmen*, premier tableau du troisième acte.

Sur scène, l'interprète du rôle de Carmen, une chanteuse débutante, entame *le grand air de la mort* ; sa voix s'élève, puissante et généreuse : « Encor ! Encor ! Toujours la mort ! ». L'ingénieur du son sourit : le micro H.F. est bien installé, le mixage équilibré, le son parfait. Une chanteuse soliste⁷, diva internationale, s'approche de la régie et interpelle l'ingénieur du son :

« Chéri, mais quel miracle as-tu fait ? Je n'en crois pas mes oreilles ! D'habitude, cette petite a une file de voix minable, ridicule, sa voix ne passe pas... Et aujourd'hui, elle a une force incroyable ; tu es un vrai sorcier ! »

Partout où la sono est présente, le micro génère des fantômes. Attribut magique, il est capable de donner de la voix aux chanteurs qui en sont dépourvus et offre à tous la même possibilité de se faire entendre : « il suffit de pousser sur le bouton volume pour en prendre plein les oreilles » ; la sono, création des hommes, rétablit une égalité que la nature (ou Dieu) refuse aux hommes. On voit s'exprimer, dans la considération d'une belle voix comme un « don », une facette du mythe fondateur de la technique et du contrôle de la nature, enjeu d'une éternelle rivalité entre les hommes et les dieux.

On admettra que le sonorisateur dont le rôle est de manipuler une technique aux pouvoirs si grands qu'elle se mesure à Dieu puisse être un personnage puissant... Ce qui explique que les réactions le concernant sont

-
5. La réverbération est un phénomène de persistance du son, dû à des réflexions successives. Le temps de réverbération d'une cathédrale ou d'une église est souvent supérieur à 8 s, alors que celui d'une pièce d'habitation meublée est de l'ordre de 0,5 s et celui d'une salle de conférence de 2 s (Mercier 1987 : 41).
6. *Larsen*, pour effet larsen : bouclage électroacoustique caractérisé par un sifflement.
7. C'est une coutume dans les opéras ayant plusieurs distributions que les solistes assistent aux répétitions de leurs collègues.

extrêmes et ambivalentes, entre l'admiration et le mépris : le technicien du son, « magicien », « sorcier », « grand maître », voire même « grand prêtre de la technique », est aussi « trafiquant », « bidouilleur », « tricheur », « manipulateur ». Sonoriser n'est jamais une intervention neutre. Pour la religion, la musique est chant des anges ou parole de dieu ; la voix est capable d'envoûter, de charmer, de donner la mort ou la vie (Poizat 1986 et 1991). En mettant en perspective les représentations de la sono avec la place particulière de la voix dans la sphère du sacré, on se demande si la sonorisation puise une partie de sa puissance dans le contenu symbolique de la « matière » qu'elle transporte, travaille, et modifie.

Une messe d'enterrement

Cérémonie funèbre dans l'église d'une ville de banlieue : une famille de musiciens professionnels est réunie pour l'enterrement de la grand-mère. La famille a choisi parmi différentes formules : ni « service simple », ni « cérémonie de luxe », ce sera une « messe musicale ». Dans l'église, sans choriste ni instrumentiste, un enfant de chœur en aube blanche est assis en retrait de l'autel, devant une petite table où sont installés un magnétophone et une petite console de mixage à 4 voies. Avant les passages prévus pour être chantés (*kyrie, sanctus...*), l'officiant fait un discret signe de la main à l'enfant de chœur, qui lance le magnétophone. L'assemblée se retrouve alors plongée dans l'ambiance grandiose d'une messe solennelle, grandes orgues et chœurs. Le prêtre chante simultanément dans le micro posé devant lui, et sa voix se superpose aux voix enregistrées, diffusées par les haut-parleurs : « Le curé chante en play-back⁸ », murmure mon voisin (musicien et fils de la défunte), « il faudrait le dénoncer au syndicat⁹. En plus, il n'est même pas en place... ». En effet, le prêtre semble avoir des difficultés à maîtriser le procédé. Il détone, change de tempo et de tonalité, décale sans arrêt par rapport à la bande enregistrée. L'enfant de chœur, dans sa fonction d'assistant du son, accumule les bévues : il *envoie* les morceaux de musique trop tôt, ou trop tard ; il essaie sans succès de régler le volume de la sono ; et, se trompant dans le repérage de la bande enregistrée, il *balance* en finale les premières mesures de la *Marche nuptiale* de Mendelson... Lors du repas funéraire, les malheurs de la

8. Le play-back (anglais : *jouer derrière*) désigne deux procédés différents : le chanteur est accompagné d'une « bande orchestre » pré-enregistrée ou le chanteur mime un enregistrement antérieur (*play-back complet* ou *total*).

9. Allusion au combat anti play-back à la télévision mené par le Syndicat national des musiciens (S.N.A.M.) dans les années 60. La revendication était double : empêcher le port du micro par les « chanteurs-mimes en play-back complet » afin d'éviter au public d'être « victime de la supercherie » et obtenir le paiement d'une indemnité compensatoire pour les musiciens qui avaient enregistré le disque et dont le travail était ré-utilisé en public sans rémunération.

technique fournissent l'occasion de maintes blagues, anecdotes et plaisanteries : « encore un mauvais concert à cause de la technique », « le chanteur manquait de répétitions », « chanter en play-back, c'est un métier ; c'est pas le même que curé ».

Les changements : réalités et potentialités

Avant l'introduction de la sono à l'église, le chant de la cérémonie religieuse était une production collective, fusion des voix de tous : officiant(s), fidèles et choristes éventuels. L'interprétation des cantiques mettait les participants sur un pied d'égalité. Quelle que fût en effet la puissance vocale du prêtre soliste, elle se mesurait à la force conjuguée des voix des répondants. La sono a introduit un décalage. Désormais, les voix de l'assemblée, non « reprises » par un micro, ne peuvent plus rivaliser en volume avec la voix amplifiée du célébrant. La différence est manifeste lorsque tous chantent ensemble : les fidèles ne s'entendent pas chanter à cause des haut-parleurs ; leurs voix semblent plus faibles. Car la perception de sa propre voix, au-delà de toute gratification narcissique, est pour un chanteur la condition nécessaire d'une prestation de qualité (puissance, justesse, mise en place).

Les chanteurs populaires connaissent bien cet effet de la sono qui *écrase* la voix du public : lorsqu'ils veulent faire chanter la foule, ils se déplacent vers l'avant-scène, en tendant leur micro vers le public, geste dont l'efficacité est symbolique autant que technique. Par contre, ce qui est efficace pour que le public s'entende et chante à pleins poumons, c'est la baisse du volume sonore qui est alors simultanément appliquée à tous les niveaux de la chaîne, des choristes qui murmurent aux instrumentistes qui jouent en sourdine en passant par le sonorisateur qui règle au minimum le niveau de sortie de sa console de mixage...

A l'église comme au music-hall, la sono renforce une séparation déjà existante entre les rôles (célébrant / fidèles, artiste / public). La preuve en est l'attribution à la chorale ou au maître des chœurs des éventuels micros supplémentaires qui confirme la séparation entre les exécutants (célébrant, choristes) et les auditeurs (fidèles).

Œuvre collective, la musique à la messe était aussi « *live*¹⁰ », c'est-à-dire interprétée et écoutée, produite et consommée simultanément dans le temps et l'espace. Les modifications autorisées par le magnétophone, nouvel élément du système technique, loin d'être négligeables, ont des effets contradictoires. En diffusant un enregistrement réalisé en d'autres temps et d'autres lieux, le

10. « *Live* » (anglais : vivant), ou « en direct » s'oppose à « enregistrée » ou « en boîte ».

magnétophone permet de pallier l'absence ou le manque de motivation des participants. Peut-on voir là une réponse à la crise contemporaine de fréquentation des églises, un artifice pour remplir l'espace sonore laissé vacant par la désertion des fidèles ? Par ailleurs, le magnétophone offre aussi la possibilité de substituer aux voix des fidèles présents (chanteurs potentiels) celles de chanteurs absents.

Il est des messes dominicales où une assemblée muette écoute avec recueillement des haut-parleurs à l'excellente qualité sonore. Le magnétophone propose une alternative entre le chant enregistré et le chant des fidèles. Deux modèles s'opposent : d'un côté, celui du showbiz, où priment les qualités esthétiques et techniques, garanties par des procédés de fabrication reposant sur le savoir-faire d'interprètes qualifiés, spécialisés, rémunérés ; de l'autre, le modèle religieux, qui repose sur les idées de communauté, d'égalité, de participation, de ferveur... On voit ici comment un transfert de technique, en s'accompagnant d'un nouveau système de représentations, est susceptible de bouleverser en profondeur le milieu qui l'accueille.

L'utilisation du magnétophone a également donné naissance à une formule originale : le prêtre mêle – en play-back – sa voix amplifiée par la sono aux chœurs enregistrés, et les fidèles se joignent à ce chant. Le résultat est un curieux mélange de trois sources sonores : acoustique (fidèles), amplifiée (prêtre / micro) et enregistrée (artistes / magnétophone). Dans ce cas, la musique enregistrée ne se substitue pas à la production collective en direct, elle s'y superpose, occupant l'ancienne place de la chorale ; le magnétophone apporte un élément supplémentaire, qui vient s'intégrer à l'ancien système. Cet exemple montre comment les nouveautés techniques ouvrent la voie à de nouvelles pratiques. Comparée aux églises évangéliques américaines¹¹, l'église catholique française semble bien timide dans son expérimentation des possibilités offertes par les « nouvelles technologies de la communication ».

Car rien n'a changé depuis quatorze siècles

« Pèlerinage à Saint-Sauveur »

Chaque année, le 6 août, a lieu un pèlerinage à la Chapelle Saint-Sauveur de La Noue. La chapelle a été édifée en ex-voto en l'an de grâce 596 sur les rivages de la Noue, suite à un naufrage de tout un équipage espagnol. Seule une femme fut sauvée et en reconnaissance à son "Saint Sauveur", fit construire une chapelle sur les lieux mêmes de ce sinistre. Depuis, elle a été rebâtie plusieurs fois, mais la coutume reste bien ancrée.

Dimanche dernier, la petite chapelle avait pris "son habit de fête" : nombreux bouquets de fleurs de saison, sonorisation, etc.

¹¹. Pour une analyse de la capacité à créer de nouveaux modèles et la stratégie d'appropriation des « églises électroniques », voir Gutwirth 1991 et 1993.

Des bancs et des chaises avaient été disposés à l'extérieur, mais malgré cela, il n'y eut pas assez de place pour les fidèles venus de toutes les régions de France et bien entendu de l'île de Ré. Outre M. Chaigne, Maire de Sainte-Marie, on a pu voir de nombreuses personnalités de l'île. Il y avait également une délégation d'officiers de la marine. Dès 10 h, la petite cloche de la chapelle s'est mise à tinter pour annoncer le début de la messe. Puis après cette messe, les prêtres qui officiaient sous la conduite de l'abbé Morin de la Flotte, ainsi que les fidèles, se sont rendus sur le bord de l'océan afin de bénir la mer à l'endroit où a eu lieu le naufrage de ce bateau espagnol. C'est fort regrettable que ce pèlerinage n'ait lieu qu'une fois par an car c'est une bien jolie façon de regrouper le plus de fidèles possibles. »¹²

Cette description d'un monde immobile, où un rituel venu du fond des âges se répète immuablement, où la sono, au milieu des fleurs, comme un élément naturel, est le seul élément notable de modernité et de changement, semble parfaitement illustrer les mécanismes de l'innovation et de l'emprunt. Pour Leroi-Gourhan (1971 : 363), c'est une « loi générale de l'évolution technique » que « l'emprunt s'incorpore au milieu technique sans l'altérer sensiblement : il enrichit ce milieu sans donner l'impression d'une transformation ».

La sono niée

Messe du dimanche dans une église moderne parisienne, en présence d'une centaine de personnes. Un micro sur l'autel, un micro devant l'auditoire : le système technique est succinct ; malgré cela, sa présence perturbe la cérémonie. Avant chaque changement de registre – de la parole au chant et vice versa –, l'officiant fait quelques pas vers le fond de la nef ; là, le dos tourné à l'assemblée, dans la pénombre, il effectue discrètement des réglages sur sa console de mixage. Manipulations mystérieuses car invisibles, silencieuses et incompréhensibles, qui rappellent celles qui changent le vin de messe en « sang du Christ »... Tout au long de l'office, la voix de l'officiant, tantôt faible et inaudible, tantôt énorme et saturée, accuse d'importantes sautes de volume ; ces variations, sans signification dans la dramaturgie du rituel, trouvent leurs explications dans l'utilisation du système technique. Chaque déplacement du prêtre interrompt brutalement la continuité sonore du rituel. Lorsque le prêtre se dirige d'un micro à l'autre, il sort de la *zone de captage* du premier micro, d'où une chute de niveau du volume sonore ; il force alors sa voix pour compenser cette baisse, ce qui a pour résultat de provoquer un son démesuré dès qu'il arrive à proximité du second micro. Pourtant, les fidèles sont concentrés, attentifs, indifférents à la qualité sonore : les sifflements stridents des *larsens* qui ont douloureusement vrillé mes oreilles n'ont provoqué chez eux aucune réaction apparente de mécontentement... A la sortie de l'église, ils semblent trouver complètement saugrenues mes questions

12. J. Morillon, dans *Le canard rhétais* du 11 août 1989.

sur le son et la sono : « La sono ? quelle sono ? » ; « La sono ? Il n'y a rien à dire » ; « La sono ? Cela ne me gêne pas... ».

La technique et ses représentations

Lorsqu'on leur demande une explication sur la mauvaise qualité du son, les membres du clergé évoquent plusieurs faits. En particulier, ils soulignent l'absence de personnel technique qualifié qui oblige le prêtre à se transformer en technicien du son : pendant la cérémonie, le prêtre doit cumuler deux fonctions, officiant et sonorisateur. Il n'en demeure pas moins absurde d'attendre du prêtre les performances techniques d'un sonorisateur, les connaissances techniques ne faisant pas partie de ses compétences : « Vous comprenez que pendant la cérémonie, un prêtre a autre chose à penser qu'à trouver l'origine de bruits parasites ou à régler des machines... », « Être un bon technicien du son, c'est une qualité qui n'est nécessaire ni pour l'exercice de la dignité de prêtrise, ni pour la vocation... ».

L'usage du micro, comme n'importe quel outil, nécessite un apprentissage : entre autres aspects, l'utilisateur doit apprendre à bien diriger sa voix dans la direction du micro, et donc à contrôler ces mouvements de tête qui accompagnent spontanément la parole. Il doit également apprendre à contrôler le volume de sa voix, et la prononciation de certaines sonorités (les consonnes labiales – p, b – sont particulièrement *dangereuses*). Or, le séminaire, qui propose une formation au chant et à la diction, n'offre aucun enseignement sur l'usage du micro. Par ailleurs, tous les chanteurs, qu'il s'agisse de variétés ou d'art lyrique, procèdent eux aussi par autodidaxie pour acquérir cette compétence. C'est une constante : le chant avec micro n'est enseigné nulle part. Pourtant, les professeurs de chant ne s'opposent pas à une transmission formalisée de cette technique considérée par les chanteurs comme particulière. Mais force est de constater qu'elle n'a pas lieu. Tout se passe comme si la maîtrise du micro sur la scène comme à l'église se devait d'être non pas acquise mais innée.

C'est à cause de Vatican II

Dans les années 60, une prolifique littérature moraliste a traité de la chanson et de la musique populaire (voir par exemple Halimi 1959). Les auteurs y condamnent sans relâche « l'invasion » du micro dans les spectacles, désignant un grand coupable : le disque qui a « modifié l'oreille du public ». Selon eux, la demande du public de retrouver sur scène un son comparable à celui du disque ou de la radio, jointe à l'avidité d'hommes d'affaires plus soucieux de

faire des bénéfices que de promouvoir l'art, a entraîné l'usage de la sonorisation.

Les religieux proposent une analyse fort différente de l'entrée de la sono à l'église, et les explications dépassent parfois les tautologiques « usages naturels » et autres « on se sert de la sono parce qu'elle existe ».

Les récits recueillis¹³ réfèrent tous au concile Vatican II (1962-1965), véritable acte fondateur de l'entrée de l'Eglise dans la modernité. Résumons leur contenu. Les modifications du rituel cérémoniel apportées par le concile ont imposé le remplacement du latin par la « langue vernaculaire » et la célébration de l'office face aux fidèles, et cette réforme liturgique a rendu l'usage du micro inévitable. Le latin – dit-on – pouvait être psalmodié par le prêtre, cela donnait « un son mystérieux qui berçait les fidèles » ; par contre l'usage de la langue vernaculaire exige une intelligibilité parfaite de la parole.

« Le passage du latin au français a engendré un nouveau rapport du célébrant à l'assemblée. Le latin – même mal entendu – créait un espace sonore sacré. Une mauvaise audition ne tuait pas la prière personnelle. De toutes façons, il ne s'agissait pas de comprendre les mots, puisque par définition, hormis quelques exceptions, le latin n'était pas compris. »

Le micro apparaît comme le servent de l'audibilité, capable de répondre à un nouveau besoin, celui de compréhension des textes :

« La non-compréhension des mots engendre une perturbation chez le fidèle. La mauvaise audition crée une rupture mortelle pour la prière individuelle ou collective ».

Les récits comportent parfois un autre élément : le déplacement de l'autel vers le milieu de la nef, exigé par Vatican II dans le but de rapprocher le célébrant des fidèles, ne correspondrait plus aux déplacements initialement prévus par les architectes et transformerait « la circulation acoustique du son » dans l'église. Une telle rationalisation est fantaisiste pour un acousticien. On retrouve ici un mécanisme analysé par ailleurs (Daphy 1985) : dans une situation de décalage entre les représentations et la pratique de l'utilisateur, il arrive souvent que des rationalisations d'ordre technologique ou scientifique viennent remplir les vides du savoir et soient opposées en écran aux interrogations gênantes.

Pour emprunter, un milieu technique doit être favorable à l'emprunt (Leroi-Gourhan 1971). Vatican II a créé les conditions de l'innovation, transformant l'église en « groupe récepteur », en apportant l'idée de modernité, qui dès lors menait à l'usage du micro symbole de modernisme.

13. La ressemblance entre les différents récits (dont un est publié dans la revue *Chroniques d'art sacré*) incite à penser qu'il s'agit d'une sorte de version officielle des faits.

Le dur parcours de l'innovation

Comment font les prêtres quand ils décident d'équiper leur église ? Après avoir précédemment étudié l'automatisation des P.M.I. (Daphy & Raveyre 1987), il était tentant de suivre une perspective comparatiste.

Étudions le cas d'un curé d'une petite paroisse, qui a « passé le cap » il y a une dizaine d'années, et qui aujourd'hui affirme être « plutôt content du résultat ». « Ma décision a été prise en toute autonomie, précise-t-il, sans intervention de la hiérarchie ». Il parle de « l'entrée de la sono » dans son église comme d'une « grande aventure », d'une « expédition en solitaire », d'un « véritable parcours du combattant »... Il évoque le fait que personne ne l'a aidé, ni à décider du choix du matériel, ni à constituer le cahier des charges, et insiste sur l'absence d'informations disponibles : « C'était impossible d'obtenir des renseignements ; j'ai été renvoyé de service en service, de Commission en Centre national en passant par des Comités et Départements chargés de spécialités diverses et variées. Partout, j'ai obtenu la même réponse : "Rien ; pas chez nous ; allez voir ailleurs" ». C'est par le « bouche à oreille », « au hasard des rencontres », qu'il a réussi à « obtenir des noms » et a pris contact avec « des personnes qui s'y connaissent », « qui se débrouillent ». Il a choisi son système et son installateur en suivant cette logique de réseau (Hannerz 1983 ; Daphy & Raveyre 1987) : « J'ai demandé à un paroissien qui est commerçant et s'occupe de la quinzaine commerciale, il m'a parlé de son cousin qui tient un magasin de musique et qui s'était chargé de l'équipement de la nouvelle boîte de nuit ».

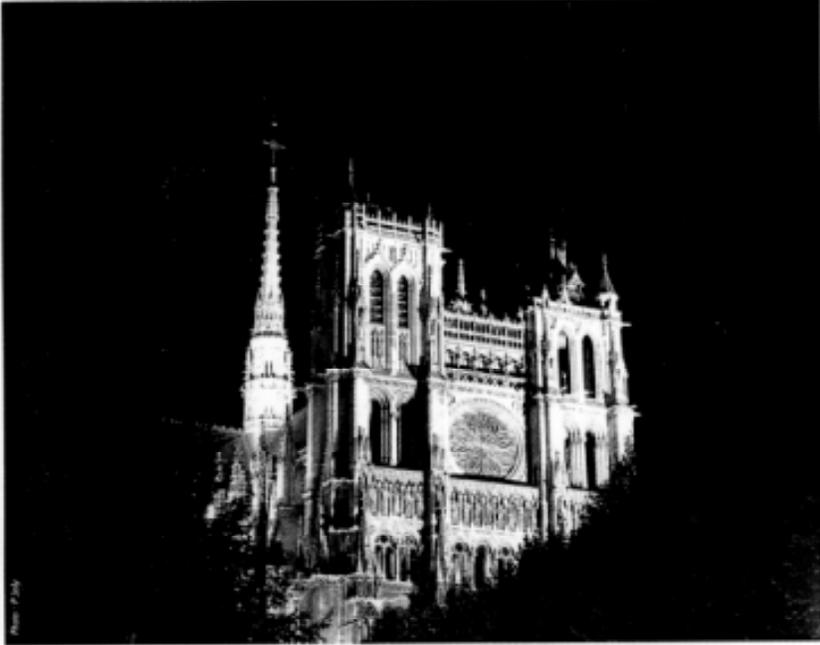
Le récit du prêtre suit la structure narrative type « des récits d'aventure de l'innovation ». S'y succèdent dans un ordre immuable différentes séquences : la décision, la quête, la rencontre, la résolution. Après moult péripéties plus ou moins infructueuses, la quête se résout par la rencontre – toujours présentée comme aléatoire – de la « personne-ressource » capable de parrainer le novice et de l'intégrer dans son nouveau groupe des utilisateurs de ...ique,ion (selon la technologie concernée)... On retrouve le modèle de la quête initiatique et du rite de passage (Van Gennep 1909) : ne parle-t-on pas d'« initiés » pour définir ceux qui maîtrisent une technique ? Revenons rapidement sur le regret du manque d'information. Il s'agit là d'un trait constitutif des récits, sans rapport avec la réalité de l'information disponible et des institutions spécialisées. Concernant la sonorisation des églises, l'information paraît cependant d'accès difficile : seul un article de quatre pages paru à l'automne 1989 dans la revue *Chroniques d'art sacré* fournit quelques indications sur la question et présente en quatrième de couverture la publicité d'une société de sonorisation : « Nous distribuons des matériels performants conçus pour améliorer l'intelligibilité de la parole. Plus

de 200 églises utilisent notre système ». On se demande si la résolution des problèmes posée par l'innovation suit toujours un modèle identique ; le prêtre suit le même parcours que les responsables de P.M.E. : la paroisse face à la sonorisation, comme *Les P.M.E. face à l'automatisation*¹⁴ ? Pourtant, pour les prêtres, l'église n'est pas une entreprise, le prêtre n'est pas un « manager », le micro n'est pas un outil, l'utilisation de la sono pas une innovation : ce jeu d'oppositions éclaire pourquoi l'adoption de la sonorisation par le clergé ne peut pas (ne doit pas ?) procéder selon la logique industrielle... Par contre, si on se place dans une perspective industrielle, où existe une multitude d'organismes officiels et d'experts dont la seule « mission » est de faciliter l'intégration des nouvelles technologies dans les petites entreprises, il convient de remarquer que la sono fonctionne comme un marché mal structuré. Les modalités de décision, d'apprentissage échappent totalement au modèle de marché économique construit, alors même que l'achat d'une sono s'inscrit dans un schéma économique de marché et de relations client / fournisseur. Rappelons que le nombre de clients – 35 000 – est loin d'être négligeable.

Le religieux n'est pas absent de l'*audio-pro* ; pour les professionnels, « c'est un marché comme un autre » (fig. 1). Le catalogue du leader mondial des fabricants de microphones fait plusieurs fois allusion à des usages religieux. Et une société de prestations de services en sonorisation qui, présentant ses références dans un bottin professionnel, met sur le même

14. Titre d'un colloque organisé au Ministère de la recherche en 1987.

BOSE. FOURNISSEUR OFFICIEL DE DIEU.



Qui vous a dit que les voies du Seigneur étaient impénétrables!
Pour vous en dissuader, rendez-vous à Amiens et à Reims, dans ces deux merveilleuses cathédrales, bijoux de l'Art Gothique. Là, vous y découvrirez que les enceintes Bose donnent aux sermons ô combien plus de profondeur et aux chœurs ô combien plus de cœur !
Bien sûr, Bose s'adapte à tous les types de sonorisation. Qu'il s'agisse du renforcement sonore d'une conférence de presse, de sonoriser votre appartement, une petite salle des sports, ou un stade géant (les J.O. d'Albertville et de Barcelone en sont les meilleurs exemples), la solution Bose sera toujours la plus discrète, la plus évolutive, et la plus fidèle.
A coup sûr, Bose sera votre prochain Fournisseur Officiel !



Bose France - 6, rue St-Victor - 75100 Paris Cedex 02 - Tél. 30 61 04 61.

BOSE
Better sound through research.

Fig. 1. « Pour les professionnels c'est un marché comme un autre... »

Publicité parue dans la presse professionnelle. Reproduit avec l'aimable autorisation de Patrick Jamgotchian (agence *Pole Position*).

plan « Barbara, Jean-Jacques Goldman, Claude Nougaro, Jean-Michel Jarre à Lyon, le Pape à Lyon, Opéra Turandot à Bercy... ».

Écoutons ce chef d'entreprise expliquer pourquoi il a créé deux sociétés aux noms différents pour équiper tantôt les églises, tantôt les salles de concerts :

« Pourquoi Stentor et pas Bouyer ? Parce qu'au cours des années 50, notre réputation de sonoriseurs s'était surtout établie grâce à l'équipement des églises. Déjà, à cette époque nous ne faisons pas que cela. Heureusement d'ailleurs ! Et nous avons bien d'autres clients dans le domaine du "Public Adress" et de la sonorisation générale. Mais l'image attachée à cette spécialité très particulière nous a suivis dans le temps. Pour ceux qui n'ont qu'une idée floue de ce que nous réalisons [...] l'association de Bouyer "sonorisateur du clergé" avec Bouyer "sonorisateur de discothèques et de concerts rock" aurait été curieuse, et par là même peu favorable¹⁵ »

Pour mieux convaincre l'une et l'autre de ses clientèles, l'audio-pro s'adresse différemment à chacune d'elle, créant des « labels » distincts alors que les capitaux, les matériels, les procédés techniques et les techniciens sont les mêmes.

L'observation comparée de l'usage du micro dans des lieux aussi profanes et aussi sacrés que la scène de music-hall et le sanctuaire permet de constater qu'il est beaucoup plus chargé de significations que ne le laisserait supposer son simple rôle d'outil amplificateur. En restituant aux voix fluettes la puissance que d'autres avaient reçue à la naissance, il égalise les chances de porter au loin la musique ou le message. La maîtrise du micro s'apparente toujours à un cap franchi, elle est un état et non une construction. En somme, elle est de l'ordre du don. Interprétation d'autant plus vraisemblable que si le micro « donne de la voix à ceux qui n'en ont pas », il castre les « voix d'or ».

Et tandis que le son tend à devenir parfait sur la scène profane, à l'église il semble condamné à la médiocrité, ce que le clergé explique par des causes techniques ou financières externes au religieux. Mais ne pourrait-on pas plutôt entendre dans les habituels *beuzzes* et larsens des sonos d'église la revendication de l'irréductible différence qui sépare le monde du spectacle et le monde du religieux ?

E. D., Laboratoire d'Anthropologie Urbaine

15. Extrait d'un article intitulé « Stentor : la sonorisation de forte puissance », publié dans la rubrique *Entreprise* du magazine *Sono, Light-Show Orchestres Discothèques* de décembre 1986. Le terme anglais *public adress* (diminutif P.A.) est employé dans l'*audio-pro* pour désigner la sonorisation de spectacle.

Références bibliographiques

DAPHY E. :

1985, « Les caractéristiques du terrain rock », *Rock ou micro-informatique ? Enquête sur des adolescents du XIII^e arrondissement de Paris*, Paris, I.N.R.P. : 49-75.

1987, « La technologie nouvelle est arrivée : l'exemple de l'opéra au P.O.P.B. », *Actualité de la scénographie* 35 : 20-8.

1988, « Sonoriser l'Opéra : la technique invisible », *Vibrations* 5 : 145-62.

1991, « Le P.O.P.B. : techniques du spectacle, spectacle de la technique », A.-M. GOURDON (ed.), *Publics de masse et salles polyvalentes*, Paris, C.N.R.S. : 119-35.

DAPHY E. & RAVEYRE M.-F. :

1987, « Affaires de réseaux », *Les P.M.I. face à l'automatisation*, Paris, Ministère de la recherche : 87-90.

FORTIER D. :

1990, *La sonorisation*, Paris, S.C.V. Audio / Techno-Nathan.

GUTWIRTH J. :

1988, « Les églises électroniques », *A.S.S.R.* 66 : 201-14.

1993, « Religion télévisée et affaires audiovisuelles », *A.S.S.R.* (sous presse).

HALIMI A. :

1959, *On connaît la chanson*, Paris, Table ronde.

HANNERZ U. :

1983, *Explorer la ville*, Paris, Minuit.

LEROI-GOURHAN A. :

1971, *Evolution et techniques (T. 2 Milieu et techniques)*, Paris, Albin Michel.

MERCIER D. (ed.)

1987, *Le livre des techniques du son*, Paris, Fréquences.

MOINEAU R. (ed.)

1989, « La sonorisation des églises », *Chroniques d'art sacré* 19 : 12-5.

PICARD F. :

1965, « Problèmes et perspectives de la musique sacrée », *Etudes* : 255-64.

POIZAT M. :

1986, *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, A.-M. Métailié.

1991, *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, A.-M. Métailié.

SABLON J. :

1979, *De France ou bien d'ailleurs*, Paris, Robert Laffont.

VAN GENNEP A. :

1981, *Les rites de passage*, Paris, Picard (rééd. de 1909).