

## Espace du passé. Évocations nostalgiques et hétérotopie mémorielle à Viévola

Cyril Isnart  
*Université de Évora*

### Résumé

A partir de l'ethnographie d'un ancien hameau de migrants piémontais, cet article tente de décrire comment les façons de transmettre la mémoire de la migration et de négocier la place des descendants de migrants s'incarnent, le jour de la fête annuelle, dans le hameau devenu un dispositif nostalgique. Mobilisant les concepts de nostalgie structurelle, d'hétérotopie et d'espace, il s'agit d'énoncer les conditions de création, de transmission et d'efficacité de la nostalgie à travers la construction d'un espace du passé.

*Mots-clés* : Nostalgie. Italie. Migration. Espace. Fête.

Cyril Isnart  
CIDEHUS  
Universidade de Évora  
Palacio do Vimioso  
Apartado 94  
7000-504 Évora  
Portugal  
isnartc@gmail.com

Certains lieux, parce qu'ils ont été le cadre d'un événement ou parce qu'ils ont reçu la fonction de conserver les fragments du passé, entretiennent un rapport étroit avec le récit de l'histoire qu'un groupe se donne. Ce n'est jamais n'importe quel espace qui est ainsi mis en avant et le passé ne surgit pas nécessairement dans l'ensemble des espaces que l'humain traverse, la mémoire individuelle et collective effaçant, parfois accidentellement ou volontairement, pour un instant ou pour longtemps, ce qui a pu advenir ici ou là. Il faut bien des récits, des constructions, des plaques, des commémorations pour qu'un endroit banal devienne un « lieu de mémoire » [Nora, 1984-1992] ou, au contraire, une destruction, du silence ou du camouflage pour qu'on en oublie l'existence. Le musée, la bibliothèque, le monument ou le sanctuaire de pèlerinage sont des exemples typiques du premier processus. Le second phénomène, plus discret en raison de sa nature fuyante, voire son inexistence tangible, est moins facilement analysable et sa découverte est souvent une mise au jour de type archéologique et politique. Les deux processus évoqués ont cependant la caractéristique commune de s'inscrire dans des actions et des contextes

institutionnels ou institutionnalisés qui rendent peu compte de pratiques et de lieux dans lesquels le passé surgit de façon plus ordinaire, plus sourde et plus subtile. Car si le modèle du patrimoine culturel ou de la dévotion pèlerine pourraient bien représenter les formes les plus abouties, dans les sociétés occidentales, de la mise en exposition publique du récit d'origine collectif (au prix de quelques manipulations il est vrai), il existe des pratiques et des performances du passé qui ne font pas appel à ce genre de dispositifs et qui, jouant sur des registres plus intimes, domestiques ou locaux, participent de la construction de « hauts lieux ordinaires », selon l'expression de Martin de la Soudière [2011 : 138]. Parmi ceux-là, le cimetière de Minot [Zonabend, 1990] ou le haut fourneau d'Uckange [Tornatore, 2004] révèlent un savoir généalogique ou une narration locale du passé qui disputent leurs places auprès des grands récits nationaux. Parmi ceux-là encore, et au-delà de la simple évocation du passé, certains lieux sont de véritables scènes de l'expression de la nostalgie et participent d'un ensemble de dispositifs démonstratifs du regret du passé. Bien que la nostalgie puisse se montrer dans d'autres types de lieux et qu'il n'existe pas d'espace totalement pur, la fonction principalement mémorielle de ces espaces donne à voir et à représenter le passé comme un espace-temps perdu [Lowenthal, 1985] et, comme par contagion, façonne nostalgiquement le lieu et lui donne une certaine connotation émotive. Cette fonction mémorielle ne provient pas du lieu en soi, car elle est bien le fruit d'un travail symbolique et matériel sur l'espace. En ce sens, ces lieux se fabriquent comme des lieux autres, à la fois temporellement et spatialement, des hétérotopies au sens de Michel Foucault [2001], dont les spécificités résident dans les modes ordinaires et banals de mobilisation du passé.

Ce type d'espace est lié à la conscience du passage du temps, des changements dont les acteurs sont les témoins ou à la distance que la mobilité migratoire a imposé entre l'espace-temps d'origine et le lieu de vie du présent. Le pays perdu est alors l'objet d'une reconstruction d'un lieu et d'un temps perdus qui réapparaissent ponctuellement au prix d'une évocation musicale et poétique subtile ou d'une activité collective parfois gigantesque.

Quelles sont les opérations à mener pour créer ces espaces du passé ? Quels types de nostalgie produisent-ils et quelle est leur influence sur les performances des acteurs qui en sont les promoteurs ? À quelles conditions de tels espaces peuvent-ils surgir et survivre au passage du temps lui-même ? Pour tenter de répondre à ces questions, je reviendrai dans ce texte sur le cas d'un hameau situé sur la frontière franco-italienne dont j'ai déjà évoqué les rapports ambivalents qu'il entretient avec le territoire qui

l'entoure. Pensé comme un lieu aux marges du territoire communal, peuplé d'anciens migrants stigmatisés, et déserté la plus part de l'année, le hameau de Viévola représente pourtant, pour les porteurs des pratiques musicales « traditionnelles » du village de Tende, le lieu des origines de la culture locale [Isnart, 2009] et fonctionne, pour les élus communaux, comme un modèle culturel de ce que devrait être une communauté soudée, enracinée dans le passé et respectueuse de la tradition [Isnart, 2012]. Si l'histoire migratoire locale, la situation géographique de la commune, les habitus politiques méridionaux et les dynamiques socio-culturelles des espaces ruraux européens expliquent en partie cet usage du lieu, il reste que la dimension symbolique que revêt Viévola aux yeux des habitants de la commune s'appuie sur un usage du passé spécifique et contribue à la fabrication d'un espace singulier.

À travers la description ethnographique de ce lieu, que j'ai pu observer entre 2006 et 2009, ce texte tentera de rendre compte des liens qui se nouent entre les évocations nostalgiques, essentiellement chorégraphiques et musicales, et le lieu qui leur est réservé. On montrera comment le hameau est construit, le temps d'une fête annuelle, comme un espace différent du temps ordinaire, comme espace autre, car il est le symbole matérialisé et l'image même du temps d'avant. Pourtant, la matérialisation spatiale de la nostalgie ne devient efficace qu'au prix d'un passage par le corps et les émotions des acteurs de la fête et de la mise en pratique d'une théorie locale de la musique fondée sur le respect du passé. En discutant les concepts de nostalgie structurelle [Herzfeld, 2007], d'hétérotopie [Foucault, 2001], d'espace et de lieu [Certeau, 1990], nous montrerons finalement comment ce hameau semble produire des figurations du passé et entretenir le sentiment de regret dans la performance même de sa mise en forme.

### **Une hétérotopie de migrants**

Viévola est un hameau français des Alpes-Maritimes, situé à quelques kilomètres de la frontière italienne à près de 1.000 mètres d'altitude et dépend de la commune de Tende. Le petit millier d'habitants de la commune sont des petits retraités ou des résidants secondaires et la population active occupe principalement des emplois de service et de tourisme de montagne. En dehors du bourg central de Tende, plusieurs hameaux à l'habitat plus ou moins dispersé, comme Viévola, constituent le cadre d'anciennes exploitations d'élevage ou d'artisanat modeste, activités en majorité abandonnées aujourd'hui. La commune a été rattachée en 1947 au territoire français,

après avoir appartenu à la République italienne naissante. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Tende a accueilli de nombreux migrants piémontais des villages de Limone, Vernante ou Roccavione, ou d'Italie méridionale, qui profitaient de l'embauche saisonnière du bûcheronnage, des scieries ou des travaux publics. À l'extrémité méridionale des Alpes françaises, à quelques kilomètres d'un col permettant de passer du Piémont à la Provence, Tende était également placé sur une ancienne route de migration pendulaire alpine qui suivait le cours de la vallée de la Roya, liée à la transhumance et au travail saisonnier touristique. Viévola est peu à peu devenu un îlot de stabilisation d'une population piémontaise historiquement mobile, qui s'est installée sur des terres bon marché à la périphérie de la commune, et qui s'est retrouvée, subitement en 1947, en territoire français. Le hameau a ainsi connu non seulement une histoire migratoire complexe, mais également un changement de frontière.

Par ailleurs, le statut social de cette population de migrants récemment installés était largement dévalorisé, ne réussissant que difficilement à sortir de leur condition d'ouvriers, de journaliers ou de paysans cultivateurs. Comme en témoigne Marie Vigna, qui a tenu le dernier bar-restaurant du hameau, hérité de sa mère, les Viévolais ne se considéraient et n'étaient pas considérés comme des gens de la commune, mais « plutôt du côté de l'Italie. Ma sœur et moi on descendait à pied faire les courses, mais on parlait à personne parce qu'on se sentait un peu inférieures. » De même, les pratiques festives des Piémontais, qu'ils ont directement importées de leurs villages, se caractérisaient par le chant polyphonique et les danses dites « *courente e ballet* » qui n'étaient ni pratiquées, ni acceptées, par les villageois du bourg de Tende. Les plus jeunes des acteurs des fêtes de Viévola semblent avoir toujours connu ce complexe danse et chant, mais des personnes plus âgées soulignent le caractère marginal de ces pratiques. Antoinette Chiuso (d'origine viévolaise et piémontaise) y voit même une pratique stigmatisée : « Les gens rigolaient quand on dansait le *courente e ballet*. Ma mère, elle était de Limone [...]. Mais on avait presque honte. » Viévola faisait donc partie de ces hétérotopies de type social et marginal, qui « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. » [Foucault, 2001 : 1574]. Le bourg de Tende et le hameau de Viévola seraient donc comme les deux faces de cette petite société alpine, formée des villageois et des migrants de la marge.

Aujourd'hui, la situation s'est totalement renversée car les danses et les polyphonies piémontaises sont les emblèmes culturels du bourg, dont le groupe folklorique du Vieux-Tende s'est fait une spécialité. Pourtant, le hameau de Viévola est cité comme le meilleur lieu de fête de la commune, et il n'est pas un habitant de Tende qui n'y renvoie l'ethnologue pour lui signaler un lieu où le chant et la danse sont les plus vivants et les plus authentiques. Ce renversement, qui fait passer le statut du hameau de migrants de la marginalité sociale à l'excellence culturelle, implique certes une modification de la représentation du lieu dans l'esprit des habitants de la commune et du hameau, mais également une transformation radicale de la valeur locale des pratiques culturelles et de leurs acteurs. En d'autres termes, aujourd'hui, c'est la qualité de marginalité qui sert à valoriser le lieu et le complexe culturel de Viévola. L'originalité de Viévola existe donc toujours mais au lieu de lui attribuer une valeur négative, son arriération, sa coupure d'avec le village central, son particularisme jouent maintenant en faveur d'une valorisation totale du lieu et de sa culture. Les discours contribuent évidemment en grande partie à cette construction, mais des pratiques multiples et diverses semblent renforcer et confirmer cette particularité.

Le hameau de Viévola n'est pas simplement cité comme lieu singulier, mais il subit une transformation matérielle profonde les jours de la fête, qui concourt à souligner encore sa différence. Il possède, malgré son caractère dispersé, un centre formé d'une dizaine d'habitations et d'une chapelle. La fête du hameau, qui commémore un vœu de la commune de Tende lors d'une épidémie de peste au XVIII<sup>e</sup> siècle, se déroule autour de l'édifice religieux dédiée à sainte Elisabeth. Elle se déroule la dernière semaine de juillet à la fin d'une neuvaine, dont les deux derniers jours sont les plus suivis : bals dès le samedi soir, messe, procession, apéritif d'honneur, repas collectifs et bals le dimanche, avec de longues sessions de chant polyphonique. Comme dans la plupart des fêtes locales des Alpes, le lieu est quasi désert le reste de l'année mais se transforme pour le moment intense de la fête. L'espace, désert mais qualifié tout au long de l'année comme le cœur de la tradition festive locale, devient effectivement le lieu de la performance culturelle.

La chapelle est un bâtiment modeste du XVIII<sup>e</sup> siècle baroque de cette région. Un préau voûté, ouvert sur trois côtés précède l'entrée et quatre marches donnent accès à une vaste, haute et unique nef. Une mezzanine pour la chorale, un maître-autel dans le chœur et deux autels latéraux structurent l'intérieur, meublé d'une série de bancs, d'ex-voto et d'une statue de la Vierge sur sa chaise de procession. Pour les besoins de la fête, les arcs du préau sont décorés de guirlandes de branches de buis et

de sapin, alors qu'un bar avec eau courante, réfrigérateurs et boissons, des chaises et des tables occupent le préau lui-même. A l'extérieur, le long du côté gauche de la chapelle, une bâche recouvre un parterre de ciment et de pierre plate locale, un grand cube de bois installé au fond servira de scène pour le duo accordéon-clarinette qui animera les bals. Des piles de chaises en plastique et une dizaine de table pliantes reposent contre les murs ou les arbres. Enfin, le samedi et le dimanche, la cinquantaine de véhicules garés au bord de la route qui mène en Italie ou autour de la chapelle finiront de transformer un paysage de montagne classique en une kermesse animée.

Si l'on suit Michel de Certeau [1990 : 173], le « lieu » de la fête, avec ses caractéristiques, ses bornes, ses découpages devient alors un véritable « espace », traversé par une activité festive. Plusieurs pratiques participent de cette transformation : l'activité religieuse, chaque soir de la neuvaine et le dimanche matin, la concentration temporaire des anciens habitants du hameau et leurs descendants, la présence des musiciens venus du Piémont qui jouent le répertoire piémontais de *courente e balet* pour un public averti et souvent expert de danseurs, la performance des chanteurs pendant de longs moments sous le porche ou sous la bâche, la consommation collective de boissons et de nourriture viennent conforter la transformation physique de l'espace. Dans les discours, ces conditions ponctuelles de la vie du hameau sont les signes de son « authenticité » revendiquée le reste de l'année. L'espace festif de Viévola apparaît alors comme une hétérotopie dans laquelle advient un autre temps et une autre temporalité. Certes, l'hétérotopie de Viévola pourrait être classiquement celle de la fête, déjà soulignée par Henri Hubert (dans Isambert 1979 : 194) ou Foucault lui-même (1994). Pour autant, une saveur de nostalgie, que l'on peut sentir en faisant la fête avec les Viévolais et en ayant pu les connaître à travers les entretiens, se diffuse qui ne provient pas simplement de cette transformation matérielle du lieu et de la traversée des pratiques, et qui donne une profondeur temporelle et mémorielle à cette fête que l'on pourrait croire ordinaire à première vue.

### **Viévola, un lieu pour la nostalgie structurelle ?**

Les participants affirment le caractère convivial et amical de la fête de Viévola, mais ils en soulignent rapidement la singularité. Elle se présente comme une évocation, une réplique, une tentative de réanimation du passé, à travers la performance des pratiques musicales, religieuses et festives. Les chanteurs et les danseurs se pensent

eux-mêmes, et sont en effet pensés, comme les passeurs de la tradition piémontaise et associent clairement leur pratique actuelle avec celle qu'ils ont connus et qui les a formés. Ainsi, le chant, la danse et la fête au présent ne sont pensés qu'au travers de la pratique du passé, qui devient l'étalon de référence et la règle même de la performance actuelle.

Leur réminiscence appelle de plus irrésistiblement un profond regret pour le temps d'avant. Antoinette Chiuso se souvient de son enfance durant les années 1930 : « Mes parents chantaient simplement. Mon père m'assoyait sur ses genoux et puis il me disait toujours 'Encore une, encore une.' » et conclut « Mais il n'y avait pas de télé, il n'y avait rien. Alors là, c'était une belle époque. Ce n'est pas maintenant qu'il aurait fallu venir, c'est il y a 60 ans, 65 ans. » Nicolas Verde, un quarantenaire originaire du hameau et fidèle de sa fête confirme ce regret : « À la fête de Vievola, bien sûr, ça chante et ça danse encore comme il faut. C'est peut être là que c'est le mieux... Mais c'est sûr que c'est plus comme avant. Quand je parle avec les amis, ils me disent que ça a changé. Il y a beaucoup moins de monde, les anciens s'en vont ou ils peuvent plus, au bar il n'y a plus grand monde alors ils ferment tôt. Ça fait un tout. Il y a beaucoup de circulation [sur la route qui borde le hameau], alors les gens ne s'arrêtent plus, ils n'osent pas trop. »

En plus d'un regret finalement assez banal pour un passé rural dont la vitalité s'est éteinte dans l'Europe entière, et qui fait l'objet d'un investissement fort depuis les années 1970 [Boissevain 1992, Rautenberg et alii. 2000], la nostalgie de Viévola est alimentée également par la théorie indigène de la musique [Baily, 2005], qui se fonde sur le passé comme référence esthétique. Cette superposition d'un regret banal du passé et d'un système musical indexé sur le passé a pour effet de surqualifier Viévola comme lieu et espace du passé en lui donnant une dimension mémorielle et esthétique à la fois.

Les pièces chantées ont souvent peu de valeur ethnomusicologique, elles font partie des standards italiens du XXe siècle, car ce qui compte, c'est que l'on doit chanter comme les anciens le faisaient : sur un tempo très lent, avec des basses amples et avec la première partie sûre et qui résiste le temps d'une chanson qui peut durer plus de dix minutes et compter une vingtaine de couplets. Ceux qui maîtrisent cet art sont les plus anciens des chanteurs, et bien sûr, les chanteurs défunts, qui sont d'autant plus valorisés qu'ils sont nés en Piémont ou à Viévola et ont entretenu des relations avec le Piémont originel. Dans le discours, la hiérarchie des chanteurs implique que les sessions de chant et les fêtes qui se déroulaient autrefois étaient nécessairement de

meilleure qualité musicale que les fêtes actuelles. Le souvenir du chant entendu pendant l'enfance et la bonne réputation des chanteurs décédés nourrissent ainsi une nostalgie de la sociabilité festive qui rend incomparable le souvenir des fêtes anciennes et qui fonde les bases de la transmission culturelle de la musique et de l'identification des chanteurs actuels.

Ainsi les pratiques festives de Viévola rejoignent-elles la liste des exemples possibles de la « nostalgie structurelle » mise en lumière par Michael Herzfeld [2007]. Ce concept, issue d'une ethnographie des conflits entre bergers crétois, rappelle que pour résoudre un conflit entre deux parties, on prend pour référence un ordre ancien dont le conflit constitue une violation. C'est en vertu et à l'aune de la marche du monde telle que l'ont connu les générations précédentes, que les relations conflictuelles doivent se réguler. La nostalgie structurelle n'est donc pas simplement l'évocation poétique et romantique de l'ancien temps, mais bien plutôt une référence d'ordre juridique d'un ordre du monde idéal (équilibre social, réciprocité, parité morale et respect de règles auto-légitimées) qui fait foi entre les générations et pour le temps présent [2007 : 183]. On lit à travers cette description un paradis perdu dans le passé dont on se réclame systématiquement pour maintenir la cohésion de la société actuelle. A Viévola, les « anciens », leurs fêtes et leurs manières de faire sont convoqués dans le discours pour juger de la qualité des fêtes d'aujourd'hui. Le temps d'avant est ainsi toujours présenté comme le pendant du temps actuel et fait bien office, pour Viévola, de nostalgie structurelle. Pour autant l'usage juridique que revêt la nostalgie structurelle en Crète n'apparaît pas à Viévola, mais elle pourrait bien se traduire dans le champ de la théorie locale de la musique et de la transmission culturelle. Il apparaît alors nécessaire de décrire et d'analyser le feuilletage des multiples apparitions du regret du passé et de ses matérialisations, comme l'a fait, dans un tout autre contexte, David Berliner pour Luang Prabang [2010].

En tant qu'espace-temps qui condense les origines piémontaises des migrants dont les descendants vivent aujourd'hui à Tende et dont le chant et la danse reviennent animer une fois par an le hameau d'origine, Viévola se distingue des autres espaces de la commune parce que le hameau est pensé comme le lieu de surgissement d'une performance qualifiée et attachée intimement et nécessairement au passé. Ce temps d'avant que la fête de Viévola semble comme raviver n'est pas lié simplement à l'évocation du monde sans télévision des grands-parents, peuplé de chanteurs experts. Le temps de la propre jeunesse des chanteurs quarantennaires actuels s'y confond. Évoquer le passé des générations précédentes et évoquer sa propre jeunesse

tend à ramener l'expérience actuelle à la mesure du passé et permet de considérer l'espace de performance actuel, le hameau de Viévola, comme le lieu du surgissement de la nostalgie. Le principe de la nostalgie structurelle intergénérationnelle, qui dans le cas des bergers crétois permet d'entretenir l'équilibre social un temps mis à mal, se transforme ainsi à Viévola en un système de remémoration performative, passant essentiellement par la pratique du chant et de la danse, d'une identité marginale des descendants de migrants. En vertu de sa nature musicale - et sans doute à cause d'elle - la nostalgie qui donne sens et cohérence au complexe festif et social de Viévola implique autant un rappel des règles musicales, qu'une intériorisation et une incorporation des sentiments liés à la musique locale de Viévola. On comprend alors comment la nostalgie peut être transmise, au-delà d'un régime juridique coutumier auquel pourrait se limiter la nostalgie structurelle évoquée par Herzfeld. Nicolas Verde souligne une culture émotionnelle de la voix fortement marquée dans l'esprit et dans le corps du jeune garçon qu'il a été : « Quand j'étais petit lorsque mon père chantait, je pleurais. Je ne voulais pas que mon père chante. Je ne pourrais pas vous expliquer ça. Jusqu'à l'âge de 10-12 ans, je pleurais. Maintenant, c'est passé. Un soir, je me souviendrai toujours, quand il y avait encore le cinéma à Tende, ma mère m'avait accompagné au cinéma. Je ne savais pas que mon père était au bar et qu'il chantait. Je me suis mis à pleurer. Et ma mère me dit : « Pourquoi tu pleures ? », « Papa il chante ». Les autres, ça me faisait rien, mais mon père ça me faisait pleurer. Ça me donnait une angoisse et je pleurais. » Les affects que le chant du père provoque sur son fils, s'ils sont exceptionnels à Tende et à Viévola, n'en sont pas moins révélateurs de la profondeur culturelle et du rôle structurant du chant chez les descendants des Piémontais. Luc Patris n'hésite pas d'ailleurs à évaluer la qualité du chant à ses effets corporels et affectifs : « Quand quelqu'un chantait bien, normalement il vous vient la chair de poule. Avant dans les bars, les anciens avaient des tas de chansons sur la guerre qui touchaient beaucoup, les paroles et le cœur aussi. »

Certes, comme Luc Patris le signale à la fin, le corpus des chants joue souvent sur les registres sémantiques de la tristesse, de la déception amoureuse, de l'éloignement du soldat, de la solitude. Les émotions qui passent pendant l'écoute de la musique sont ainsi à la fois dépendantes des choses chantées, mais surtout de la manière dont on a appris à les ressentir, en donnant de la valeur aux modèles d'interprétation des anciens. Ainsi, le chant et sa performance à Viévola deviennent-ils le support et l'expression de la nostalgie, car il fusionne la figure de l'ancêtre, la représentation

idéalisée du temps d'avant et son incorporation par les sentiments provoqués. La transmission de la manière de chanter s'accompagne toujours du regret du passé, puisque les ancêtres sont les modèles et les meilleurs maîtres.

### **Les cercles de la nostalgie de Viévola**

La fête de Viévola est ainsi sans doute la meilleure scène que les descendants de Piémontais peuvent investir pour rejouer leur culture, s'en souvenir et la transmettre. Le hameau et sa fête superposent un espace géographique directement lié à l'histoire migratoire locale, un véritable façonnage nostalgique de l'espace par les pratiques musicales et des dispositifs de transmission des émotions. Les acteurs de la fête entretiennent et rendent ainsi présents une narration de leur propre histoire qui devient audible à la condition de (se) rappeler nostalgiquement le passé, les ancêtres et leur culture. Pour autant, le modèle que suivent les Viévolais n'est pas simplement fondé sur le regret du passé, mais possède une seconde incarnation qui rend le système nostalgique de Viévola plus complexe.

Si on souligne classiquement que le temps a passé et que les choses ont changé, les participants aux fêtes locales semblent retrouver cet autrefois valorisé, et le voir survivre non simplement à Viévola, mais dans les villages de la vallée piémontaise et voisine de la Vermentagna, située de l'autre côté du col qui sépare aujourd'hui la France de l'Italie. Sandra Vinocchio, qui fait partie de la génération des cinquantenaires et représente l'une des rares femmes qui participent activement au chant, a longtemps fréquenté les fêtes piémontaises. Elle remarque que la qualité des fêtes de Tende n'est pas comparable à l'intensité, à la fréquence et à la force collective des fêtes piémontaises : « À Vernante, ils font encore plus la fête, car il y a encore beaucoup de festins [fêtes patronales] où ils jouent encore de l'accordéon. Là-bas c'est vraiment des festins comme avant. Les jeunes ont gardé plus de traditions. Souvent les jeunes et les vieux se mélangent quand il y a une fête comme ça. ». Albert Montano décrit avec encore plus d'émphase les fêtes « de l'autre côté » et pense que le temps n'y a rien modifié : « Dans le Piémont, ça n'a pas bougé, ça n'a pas changé. Les jeunes qui sont là, ils font la fête. En Italie, c'est fabuleux, il y a des groupes de 10 accordéonistes. Il y a, je ne sais pas moi, 300 ou 400 personnes qui viennent pour la fête. »

Ainsi pour une grande part des participants aux fêtes tendasques, la nostalgie de l'autrefois, la fête de Viévola et les pratiques piémontaises voisines se confondent. Il y aurait une sorte de paradis perdu de l'autre côté de la frontière, qui condenserait

tout ce que les Tendasques ont perdu et qu'ils tentent de retrouver à Viévola, ce hameau qui n'est pas vraiment tendasque mais qui n'est pas non plus piémontais, qui est contemporain mais qui est une représentation d'un passé perdu ici mais vivant là-bas. L'évocation nostalgique tend ici à effacer les temporalités et défie alors la perception linéaire du passage du temps pour subvertir, croiser et superposer plusieurs espaces-temps.

Au final, on pourrait synthétiser le système nostalgique qui est à l'œuvre à Viévola par un schéma de trois cercles concentriques qui reprennent les limites des espaces auxquels les acteurs de la fête se réfèrent pour signifier et comparer leurs pratiques culturelles et les modèles qui les meuvent. Le premier cercle est celui du village de Tende, le plus intime et le plus courant des lieux dans lequel se déroulent les fêtes, les chants et les danses d'origine piémontaises. Ensuite, le hameau de Viévola qui est le modèle local des manières de faire la fête et l'origine mythifiée des principaux porteurs actuels des savoirs chorégraphiques et musicaux. Enfin, le troisième cercle, celui du Piémont, comme modèle à la fois de Viévola et de Tende, comme lieu ultime de performance de l'authenticité piémontaise. La nostalgie pour le Piémont se matérialise et se donne à entendre dans les pratiques des descendants de migrants dans leurs lieux d'adoption, à Viévola. Elle permet de justifier l'importation des traditions piémontaise dans le bourg, de mieux y inscrire ces descendants de migrants tout en modifiant le visage culturel et les manières de percevoir et de ressentir l'histoire et la tradition locales. Si la nostalgie est un moyen culturel de se faire une place localement, elle dépasse également la simple évocation narrative par son empreinte spatiale et son incorporation émotionnelle.

### **Le hameau d' « une fois »**

Évidemment, le discours sur la nostalgie à Viévola est presque un non-dit, car la nostalgie du Piémont et du passé, ainsi que les trois espaces nostalgiques recréés ou expérimentés par les Viévolais, ne donnent jamais à voir à découvert des affects, des parcours de vie et des histoires de famille. Le travail de terrain a donc consisté à déminer lentement les symboles et les discours passe partout pour mettre au jour cette histoire migratoire discrètement conservée. Il a fallu travailler sur des supports culturels (la musique, le chant, la danse, la fête) qui sont eux-mêmes travaillés par les Tendasques pour que leur regret du passé ne soit pas accessible à n'importe qui. Les pratiques culturelles, ces artefacts manipulés, déviés de leur sens premier ou de leurs fonctions initiales mais localisés dans cet espace du passé qu'est Viévola, sont de fait

les objets qui permettent de faire circuler d'une génération à l'autre le souvenir de la migration et de transmettre musicalement et verbalement les sentiments qui vont avec.

A plusieurs reprises durant les entretiens et pendant les conversations, l'expression « une fois » a été utilisée en français pour qualifier les pratiques musicales et leur lieu emblématique. Dans la langue coutumière de cette région, plusieurs usages linguistiques dérivent du multilinguisme des habitants qui utilisent couramment le français, l'italien et les dialectes locaux. Ils forment ainsi des expressions traduites littéralement d'une langue à l'autre, sans en adapter la syntaxe ou sans en respecter la rigueur lexicale, mais dont on doit reconnaître la pertinence culturelle locale. Signifiant « autrefois », « avant », « auparavant », en traduisant mot à mot l'expression *una volta*, l'expression « une fois » signale l'antériorité d'un événement ou d'une situation. Le hameau d'une fois, c'est le hameau d'avant, c'est le lieu du passé. L'expression a cependant la géniale fonction de condenser, grâce à un à-peu-près linguistique, le temps et l'espace de la nostalgie des Piémontais de Viévolà. Cette expression signale combien les usages nostalgiques du hameau transforment et qualifient le lieu et comment le lieu devient, dans le même temps, une matérialisation de la nostalgie locale. Faire la fête à Viévolà, faire la fête de Viévolà, ce n'est pas célébrer un lieu en particulier ou une mémoire singulière, c'est au sens propre créer les conditions d'apparition de ce lieu et de la nostalgie qu'il est censé porter.

Mais à qui s'adresse finalement cette histoire nostalgique ? Les Viévolais ne sont déjà plus que des descendants de migrants de la troisième génération et les danses et le chant piémontais font partie sans conteste de « l'authentique folklore local ». Le processus d'autochtonisation des Piémontais est maintenant en place, tel que le décrit Sylvie Sagnes [2004], qui montre comment la « hiérarchisation d'autochtonie », entre ceux qui sont d'ici et ceux qui ne le sont pas, s'efface à partir de la troisième génération. Si la fête des Viévolais est devenue aujourd'hui l'emblème des pratiques festives représentatives de Tende, alors qu'elles étaient stigmatisées, s'il y a un consensus au village aujourd'hui à ce propos, c'est sans doute que l'origine de ces pratiques n'apparaît plus explicitement comme issues de la migration. Mais, malgré ce processus d'intégration à (et d'acculturation de) la culture d'accueil, les Viévolais expérimentent sans doute également actuellement des pratiques de résistance à l'effacement de leur histoire, à travers la fabrication de leur petite hétérotopie mémorielle de Viévolà.

## Références bibliographiques

- BAILY John, 2005, « La théorie de la musique dans les cultures de traditions orales » in Jean-Jacques Nattiez, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, 3, *Musique et cultures*, Arles-Paris, Actes Sud-Cité de la Musique : 911- 929.
- BERLINER David, 2010, « Perdre l'esprit du lieu. Les politiques de l'Unesco à Luang Prabang (Lao PDR) », *Terrain*, 55 : 90-105.
- BOISSEVAIN Jeremy (ed.), 1992, *Revitalizing European Rituals*, London, Routledge.
- CERTEAU Michel de, 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT Michel, 2001, « Des espaces autres » in *Dits et écrits*, tome 2, Paris, Gallimard : 1571-1581.
- HERZFELD Michael, 2007, *L'intimité culturelle. Poétique sociale dans l'État-nation*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- ISAMBERT François-André, 1979, « Henri Hubert et la sociologie du temps », *Revue française de sociologie*, 20/1 : 183-204.
- ISNART Cyril, 2009, "Le chant des origines. Musique et frontière dans les Alpes", *Ethnologie française*, XXXIX, 3 : 483-493.
- ISNART Cyril, 2012, « The Mayor, the Chapel and the Ancestors. Clientelism, Emotion and Heritagisation in Southern France », *International Journal of Heritage Studies*, 18/5.
- LOWENTHAL David, 1985, *The past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NORA Pierre (dir.), 1984-1992, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires.
- RAUTENBERG Michel et alii, 2000, *Campagnes de tous nos désirs*, Paris, éditions de la MSH, coll. Ethnologie de la France.
- SAGNES Sylvie, 2004, « Cultiver ses racines. Mémoire généalogique et sentiment d'autochtonie », *Ethnologie française*, XXXIV, 1 : 31-40.
- SOUDIERE Martin de la, 2011, « Le Mont-Mouchet. Un haut-lieu paradoxal », in Nicolas Adell et Yves Pourcher (dir.), *Transmettre, quel(s) patrimoine(s)? Autour du Patrimoine Culturel Immatériel*, Paris, Michel Houdiard Éditeur : 133-142.
- TORNATORE Jean-Louis, 2004, « Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels », *L'Homme*, 170 : 79-116.
- ZONABEND Françoise, 1990 [1973], « Les morts et les vivants, Le cimetière de Minot » in JOLAS Tina et alt., *Une campagne voisine*, Paris, éditions de la MSH: 425-441.

---

<sup>1</sup> L'enquête ethnographique, ainsi que les entretiens (les noms sont fictifs), ont été conduits conjointement avec Jean-François Trubert, musicologue, Université de Nice-Sophia Antipolis, dans le cadre d'une recherche collective sur la vallée de la Roya de la Maison des Sciences de l'Homme de Nice.