

Improvisation et modèle : le chant à guitare sarde

Bernard Lortat-Jacob

Citer ce document / Cite this document :

Lortat-Jacob Bernard. Improvisation et modèle : le chant à guitare sarde. In: L'Homme, 1984, tome 24 n°1. pp. 65-89;

doi : 10.3406/hom.1984.368470

http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1984_num_24_1_368470

Document généré le 29/03/2016

IMPROVISATION ET MODÈLE : LE CHANT A GUITARE SARDE

par

BERNARD LORTAT-JACOB*

Les femmes et les enfants d'abord

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ce premier sous-titre évoquant le naufrage de quelque *Titanic* n'est pas destiné à signaler une détresse. Il n'est pas non plus l'expression d'une revendication, un slogan visant à encourager les enfants de Sardaigne dans leur pratique musicale ou à rendre aux femmes la place qu'elles avaient il y a quelques décennies dans la vie rituelle et communautaire.

La thèse qui va suivre prend à contre-pied la réalité de la Sardaigne d'aujourd'hui où, du point de vue musical, ce ne sont ni les femmes ni les enfants qui occupent le devant de la scène, mais les hommes. C'est ce que l'édition discographique et « cassettophique » de la musique sarde fait apparaître : à l'exception de quelques berceuses (*anninnia*), sauteuses (*duru-duru*) et pièces du répertoire religieux féminin publiées par Albatros (cf. Discographie), les enregistrements sont exclusivement consacrés à la musique vocale et instrumentale des hommes. Cette situation n'est pas très originale, mais elle fait en quelque sorte notre jeu puisqu'il ne sera question ici que de musique d'hommes ; or, paradoxalement, ce sont les femmes et les enfants qui nous aident à évaluer et à comprendre cette musique.

Femmes et enfants nous intéressent à des titres divers. Les premières sont sensiblement plus traditionalistes que les hommes et restent à l'écart, sinon à l'abri, des innovations exhibitionnistes ou tapageuses encouragées par un vedettariat encore naissant, mais essentiellement masculin. Quant aux enfants, ils nous intéressent moins pour leur folklore particulier que comme apprentis acteurs, chanteurs ou instrumentistes attachés à reproduire ce qu'ils entendent de la bouche ou sous les doigts de leurs aînés. Femmes et enfants, chacun pour leur part, sont au cœur et, pourrait-on dire, dans les rouages mêmes de la tradition.

* CNRS, Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie, Paris.

Notre itinéraire est ainsi doublement balisé en amont et en aval du fait musical. Du côté des enfants, nous repérons les processus d'apprentissage — dont l'observation, comme le souligne Harwood (1979) après Blacking (notamment 1973), fournit à l'analyse de précieuses données — et les premières formes de production ; du côté des femmes, la présence de modèles musicaux fixés par la tradition¹. Ces deux ancrages sont indispensables et complémentaires. Pour le chercheur en effet, le décryptage d'une production musicale (et au delà, celui des pensées et des gestes musicaux se ramifiant dans des sensibilités particulières) n'est pas assuré d'avance.

Suivons un moment les enfants tandis qu'ils s'exercent à imiter les adultes. D'une certaine façon, les difficultés qu'ils rencontrent sont les nôtres. En effet, nous ne parvenons à connaître une musique qu'en nous familiarisant avec les différentes étapes de son acquisition au fil desquelles se mettent en place des mécanismes de plus en plus complexes. Pour le chant : contrôle du temps, hiérarchisation des degrés constitutifs de l'échelle, maîtrise du timbre et, plus généralement, acquisition de formules figées agencables en des ordres multiples. Pour l'instrument, ici la guitare qui accompagne le chant et dont jouent les jeunes garçons : nomenclature d'accords, compréhension de l'harmonie permettant d'établir une correspondance quasi automatique entre jeux d'accords (verticalité) et développements mélodiques (horizontalité). L'accompagnateur-guitariste (qui n'est jamais une femme) a pour fonction non pas d'introduire des notes nouvelles dans le déroulement mélodique, mais de trouver pour chaque profusion mélodique une correspondance harmonique satisfaisante.

L'analyse musicale gagne en profondeur lorsqu'elle considère non plus seulement la production sonore (le fait acoustique transcrit en notes sur une portée musicale), mais l'ensemble des opérations mentales et des comportements qui ont engendré cette production et rendent possible son appréhension. L'acte musical va en effet de pair avec une intense sollicitation d'aptitudes acquises, et — réminiscence proustienne — en lui se manifeste une mémoire. Que l'on se place du point de vue du « musiquant » ou du « musiqué », pour reprendre la distinction de G. Rouget (1980), il est non seulement l'aboutissement d'une histoire, mais en quelque sorte son résumé.

Ces processus d'acquisition sont si importants — ils déterminent un type de comportement et un mode d'écoute particuliers — qu'une bonne connaissance de la musique ne peut les ignorer. Étonnons-nous alors que les ethnomusicologues soient en général si peu prolixes sur les modalités de leur accès aux musiques qu'ils étudient et, d'une façon générale, sur les rapports qu'ils entretiennent avec elles. Leur attitude, lorsqu'elle ne se traduit pas par un silence obstiné (qui pourrait

1. J.-M. GUILCHER (1976 : 90) fait une observation semblable à propos de la danse : « La danse des femmes confirme, et parfois aide à découvrir, quelle structure de pas demeure fondamentale et constante sous les dessins gestuels plus ou moins brillants et renouvelables des hommes. »

sous-entendre que cet accès va de soi), se situe entre deux positions extrêmes : le refus méthodologique du dédoublement² et une approche que nous qualifierions volontiers de mystique (notamment Grimaud 1977). La première, appliquée à la lettre, prétend ancrer l'analyse dans une objectivité selon nous illusoire ; la seconde consiste à s'enfermer dans une incommunicabilité sans appel. Or la musique étant tout à la fois agie et subie, les faits de perception ne sauraient être mis entre parenthèses par ceux qui s'attachent à la comprendre. A l'encontre des démarches de type scientifique, nous considérons que la recherche doit porter sur les subjectivités musicales dont la reconnaissance s'accompagne de l'acceptation d'un risque et de la mise en place d'hypothèses fortes. De quoi s'agit-il finalement, sinon de cet exercice difficile qui consiste à faire passer dans le domaine du tangible, de l'observable et de l'explicite ce qui est indicible et innommé ?

Subjectivités. Ce pluriel est le signe discriminant de notre discipline et inclut, en principe sans les confondre, la subjectivité active du chercheur et celle, non moins active, des informateurs-sujets : des femmes, des enfants et des hommes. L'accès à ces subjectivités et a fortiori leur mise en évidence supposent néanmoins que soient abandonnés les présupposés esthétiques de l'enquêteur, ses prédispositions mentales, voire ses défenses physiques, au profit d'une attitude nouvelle calquée, dans la mesure du possible, sur celle des musiciens étudiés. Toutefois, il n'existe pas de mode d'emploi ni de critères précis pour départager la subjectivité « maligne » — qu'il faut éliminer — et celle qu'il convient de développer. Il s'agit d'une transformation progressive dont les seuils ne sont pas apparents, d'un jeu subtil et en partie mystérieux. D'où l'acceptation d'un certain flou méthodologique³.

Si la Sardaigne semble être un milieu d'enquête privilégié, c'est que s'y manifeste un goût marqué pour l'explicite, notamment lorsque, dans des situations institutionnalisées, le public intervient activement. Les réactions gestuelles, les sourires et les cris étouffés sont les indices fugitifs d'un système qui doit être interprété et traduit en mots. A l'occasion des fêtes ont lieu les *gara*, joutes poétiques et musicales, et les hommes et les femmes, rassemblés en deux groupes compacts sur une place du village, manifestent leur approbation ou leur désapprobation : au terme de chaque récitation de huit vers (*ottava*) dans la joute poétique (*gara poetica*), de chaque phrase musicale pour la joute de chant à guitare (*gara di canto a chitarra*), les murmures d'émotion et les applaudissements signalent l'action des

2. « But to return for a moment to the inconvenience of the method of the researcher-practitioner, and it is on this point that I place the strongest reservations : this method implies a change in the status of the researcher [...] One must disassociate the two things : there is the practice of music, on the one hand, and the observation and scholarly study, on the other » (AROM, in PICHARD 1979 : 42-44).

3. « Toute analyse ethnomusicologique est un *mixte*, parce qu'elle résulte de la confrontation des questions et des outils du chercheur avec un objet produit par et pour les hommes d'une culture différente » (BOILÈS & NATTIEZ 1977 : 50).

récitants ou des chanteurs. En quelque sorte, ils l'explicitent et la prolongent. Parfois aussi, des opinions contradictoires s'expriment lorsque les variations proposées par les chanteurs et les instrumentistes ne font pas l'unanimité. L'enquêteur est alors dans la situation d'un « suiveur de jeu » enregistrant les émotions et les paroles que, plus tard, après discussion avec les principaux acteurs, il se risquera à rassembler en un discours unique.

Dans l'élaboration de ce discours, les femmes ont un rôle prépondérant. Elles ont, vis-à-vis du jeu musical masculin souvent passionné, une position plus neutre, plus indépendante, et tiennent sur les choses de la musique comme sans doute sur d'autres des propos précis, volontiers techniques. Entraînées à contrôler le savoir, elles sont plus aptes que les hommes à repérer les constantes. Plus qu'eux en effet, elles sont à l'abri de la prolifération du neuf. Lorsqu'elles chantent en empruntant au répertoire masculin, elles s'attachent à reproduire des formes stables, figées dans une tradition qu'elles ne s'aventurent pas à modifier. Dans le jeu musical, tout se passe comme si elles ne s'engageaient pas en leur propre nom : invitées à chanter avec les hommes, elles conduisent leur chant non pour rivaliser d'audace avec eux, mais pour perpétuer musicalement le souvenir de ceux qui le leur ont transmis et dont elles semblent vouloir prolonger la mémoire. Bref elles n'improvisent pas. De ce fait, leur production musicale (spécialement le chant à guitare) présente l'avantage de fournir un repère constant. En chantant le répertoire des hommes en leur compagnie (le plus souvent en famille), les femmes en font ressortir l'architecture. A partir d'une musique d'hommes, elles ne font pas une musique de femmes, mais reproduisent une sorte de schéma musical variant peu d'une exécution à l'autre et d'une chanteuse à l'autre, et auquel il est fait inconsciemment référence dans l'évaluation et l'appréciation des différentes variations (principalement masculines) ; en d'autres termes, il est commun aux hommes et aux femmes, mais seules ces dernières s'attachent à le réaliser systématiquement. J'ai pu en outre observer à plusieurs reprises que ce schéma — que la loi du genre nous suggère de dénommer « modèle mère » — est celui que les musiciens débutants s'efforcent de reproduire. Enfin, son exécution ne requiert qu'un accompagnement harmonique des plus simples : quelques accords, qui sont le « b-a-ba » de la guitare en général et de la guitare sarde en particulier.

Le chant à guitare, le bar et la place du village

Le chant à guitare, au delà de l'expression schématique qu'en donnent les femmes et les enfants, s'improvise, et ce de façon spécifique selon les endroits où il est exécuté : la maison (ou ses alentours lors des fêtes familiales d'été), où les femmes se font plus aisément entendre ; les bars, exclusivement masculins au moins d'un côté du comptoir ; la place publique, lieu de fête où les chanteurs professionnels se produisent à l'occasion et où le chant prend un aspect institutionnel.

Quelles que soient les circonstances, c'est toujours un petit groupe qui s'exprime sur une trame musicale commune à laquelle chacun apporte sa propre variante mais, à la différence de celui requis pour une exécution polyphonique *a tenore*, le nombre de ses membres n'est pas strictement défini. Sauf lorsqu'il est exécuté par des professionnels, il reste ouvert : le nombre des chanteurs n'est jamais fixé d'avance ; ils se recrutent spontanément dans l'assistance et chacun est invité à prendre son tour. Ce sont surtout des hommes, mais les femmes si elles en trouvent le temps ou l'occasion, peuvent aussi chanter.

Lorsque le juke-box n'y occupe pas la place centrale, le bar est le cadre idéal. D'ailleurs, les rapports sociaux que le chant à guitare suscite sont l'exacte réplique de ceux qui s'établissent dans un bar, lieu public ouvert et espace de connaissances et d'habitudes communes. C'est le lieu même, et presque le symbole, de la disponibilité masculine, où l'attention se focalise sur le petit milieu qui s'y forme fortuitement et sur les interactions qui l'animent. En devenant musical avec le recours au chant et à la guitare, ce petit théâtre qu'est le bar, lieu de récits fragmentés et de mises en scène improvisées où chacun peut se mettre en vedette, garde l'essentiel de son caractère.

Le groupe comprend nécessairement un guitariste. Il arrive que celui-ci prenne également son tour dans le chant, mais le fait est plutôt rare, et il est habituellement au service des chanteurs, même si, comme c'est toujours le cas, il sait aussi chanter. Il possède des compétences que les chanteurs n'ont pas, notamment celle qui consiste à trouver dans l'instant sur son instrument les accords qui s'harmoniseront avec le chant de ses compagnons. Ceux-ci sont rassemblés autour de lui, sans cependant offrir l'image compacte du chœur *a tenore*. Une des caractéristiques du chant à guitare est en effet que chacun y conserve, et y affirme, son individualité.

Le texte des chants est le produit d'une sélection plutôt que d'une improvisation. Chacun puise dans un corpus poétique déjà constitué et souvent même publié (notamment dans les recueils de poésie édités depuis le début du XIX^e siècle en Sardaigne même). Souvent le poème retenu est fragmenté en distiques séparés que se distribuent les chanteurs présents.

Qu'il soit le fait d'amateurs ou de professionnels, le genre dit « chant à guitare » comprend plusieurs formes métriques et musicales désignées soit du nom de leur pays d'origine — Nuorese (originaire de Nuoro), Corsicana (de Corse), Tempiesina (de Tempio) —, soit par une nomenclature de notes qui se réfèrent aux accords d'accompagnement : *canto in re* « chant en ré » (on utilise parfois, à la place du mot italien *canto*, l'équivalent sarde *boghe*), *mi e la*, *si bemolle*, etc.⁴.

4. Il convient en outre de mentionner la *disisperada*, la « désespérée », qui forme à elle seule une catégorie à part. Il s'agit d'un chant particulièrement nostalgique — voire tragique — toujours exécuté en fin de joute, comme pour la clôturer. Une *gara* voit l'enchaînement de plusieurs formes (chaque forme ayant ses contraintes métriques, harmoniques et

Ce moyen d'identification et de désignation des accords par un recours à une terminologie musicale classique semblerait indiquer qu'au moins à un moment de son histoire le chant à guitare s'est nourri de théorie savante. Or une enquête (auprès des femmes) nous apprend que ces appellations sont toutes modernes. Autrefois, les appellations les plus fréquentes étaient *a boghe lunga* (« voix longue » ou « chant long ») ou *a sa diretta* (litt. : « conduit », « dirigé »). L'enquête et l'analyse montrent que cette direction a un point d'aboutissement : les cadences finales sur un degré de référence, ré dans la nomenclature sarde. La dénomination *a boghe lunga* suggère, quant à elle, que l'on inclut le chant à guitare dans la famille des fameux « chants longs » dont Brăiloiu, à la suite de Bartók, a tenté une description sommaire.

Précisons encore que les guitares sardes, de grande dimension et légèrement ventruées, sont fabriquées de nos jours en Sicile. Alors que les modalités d'accord mettent en œuvre des principes courants, les techniques de jeu sont spécifiques. Dans la plupart des cas, seules les quatre cordes les plus aiguës, jouées à l'aide d'un plectre, sont utilisées à des fins harmoniques. La deuxième corde, dite « corde de la », est le plus souvent jouée à vide, produisant comme un bourdon régulièrement sollicité.

Les modalités d'accord, pour être communes, appellent cependant les précisions suivantes : les guitares sardes sont accordées en moyenne une quarte plus bas que notre diapason, de sorte que l'accord dit « de RÉ » (fig. 1) est obtenu par le jeu des quatre cordes supérieures : ré, la, ré, fa dièse. Du fait de la transposition, on entend : la, mi, la, do dièse. Cet accord occupe une place prépondérante dans toutes les formes de chant à guitare. Quels que soient les passages harmoniques ou les accords auxquels les guitaristes les plus experts ont recours, le chant à guitare commence et finit toujours par cet accord qui a comme complémentaire indispensable une réalisation, sous une forme harmonique plus ou moins complète, de l'accord de LA. Outre ces deux accords de base, d'autres degrés harmoniques — le 4^e (SOL) et le 7^e (DO) — sont sollicités et interviennent toujours au même moment dans le développement des phrases musicales.

Les deux premiers accords apparaissant en alternance régulière et les deux autres en distribution complémentaire à un moment précis de la chaîne, forment l'harmonie mère de notre modèle. Dans les exécutions plus sophistiquées — notamment celles des musiciens professionnels — d'autres sont requis et toute la gamme diatonique est couverte par des accords majeurs donnés sous leur forme fondamentale. Le guitariste a alors pour fonction de suivre la ligne mélodique du chanteur en y adaptant, par enchaînement d'accords fondamentaux, l'harmonie adéquate.

Au cours des dernières décennies, le chant à guitare a connu un essor considé-

mélodiques). L'ordre d'enchaînement d'une grande *gara* (qui dure plusieurs heures) est le suivant : *canto in re, nuorese, mutos, gallurese, filognana, mi e la, si bemolle, disisperada*.

nable et, alors qu'il semble bien avoir pour région d'origine la partie septentrionale de l'île, il est actuellement diffusé dans toute la Sardaigne, à l'exception toutefois des régions montagneuses du Centre où, s'il est connu, il n'est pas pratiqué. Par ailleurs, quelques professionnels fort réputés en Sardaigne s'y consacrent entière-

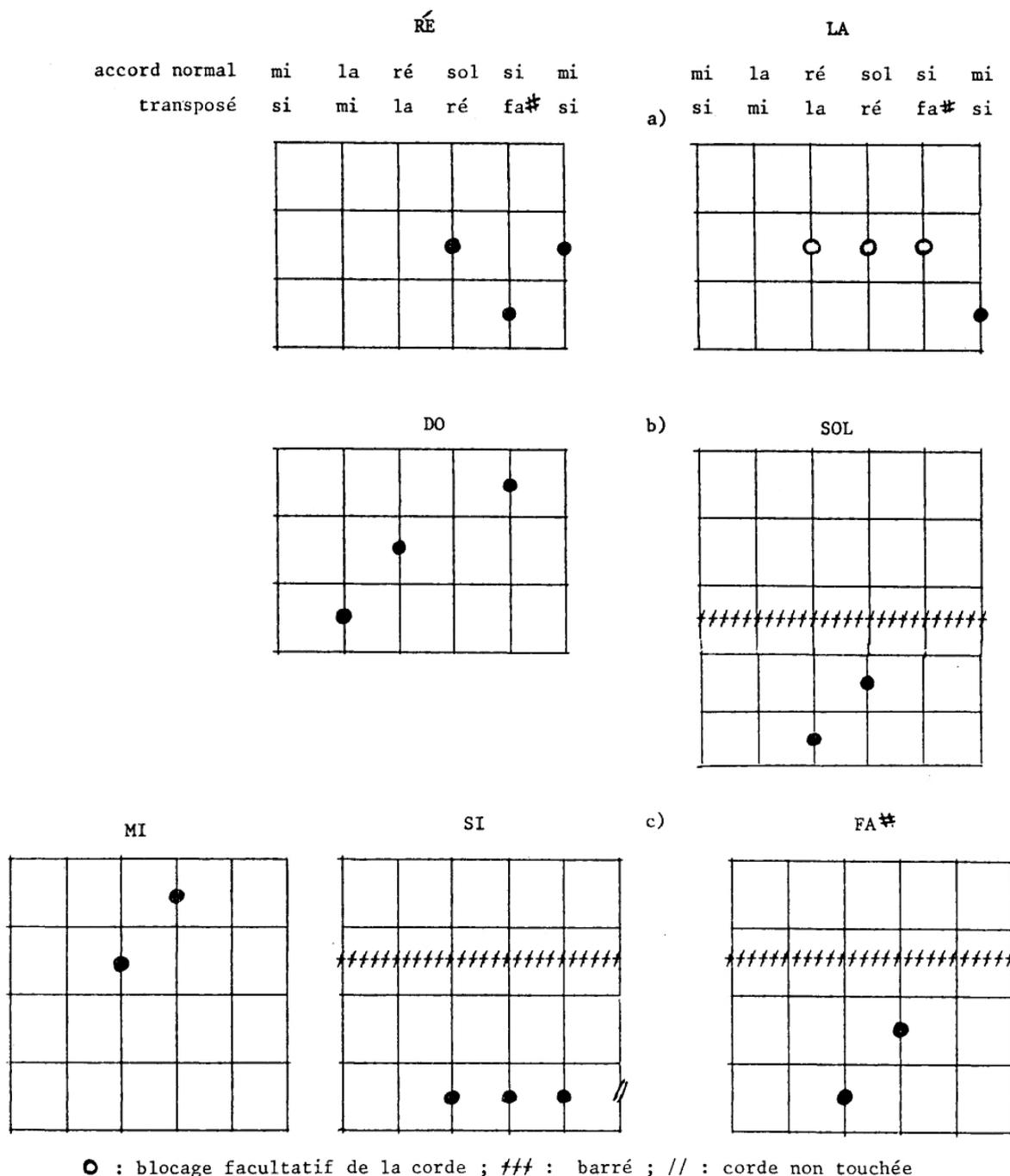


FIG. 1. a) Accords fondamentaux apparaissant en alternance régulière.
 b) Accords secondaires apparaissant à des moments déterminés dans la chaîne.
 c) Exemples d'accords utilisés dans des formes variées.

ment et se produisent principalement à l'occasion de fêtes. Un petit podium (fort mal sonorisé) est alors dressé sur une place du village et les villageois, venus généralement nombreux, adoptent ce qu'on pourrait appeler une position d'écoute participante. C'est la *gara*, joute musicale au cours de laquelle les deux ou trois chanteurs invités, accompagnés d'un guitariste, rivalisent d'imagination musicale et s'efforcent de faire reconnaître la qualité de leur prestation.

Ce type de spectacle organisé ne fait pas disparaître les réunions informelles dans les bars, mais il oriente le chant à guitare vers une esthétique nouvelle où la virtuosité instrumentale, l'étendue du registre vocal et surtout l'intensité de la voix sont mis au premier plan. Parallèlement, sous les doigts du guitariste, la partie harmonique se trouve développée. Alors que dans les prestations d'amateurs les accords sont agencés selon des procédés harmoniques relativement fixes et se comptent sur les doigts d'une main, le jeu des professionnels, assorti d'un grand nombre de formules en préludes, interludes et postludes instrumentaux, exploite de façon beaucoup plus poussée les possibilités harmoniques et mélodiques de l'instrument.

Par ailleurs, et, semble-t-il, contre le goût des puristes et des grands amateurs, mais à l'initiative autoritaire des accordéonistes fort nombreux en Sardaigne, le jeu de la guitare est désormais systématiquement doublé, note contre note, par celui de la *fisarmonica* (accordéon chromatique, en l'occurrence de type « piano »).

En passant d'un lieu familial ou semi-public (le bar) à un espace communautaire et public (la place du village), le chant à guitare change de dimension. Il devient un spectacle — surtout sonore, car les chanteurs restent quasi immobiles — et même, comme l'indique le mot *gara*, l'occasion d'une véritable compétition. Quelles en sont les modalités et les incidences musicales ? Puisque toute compétition nécessite une règle du jeu, sur quelles bases va-t-on apprécier la musique et les chanteurs ?

Si le vainqueur n'est presque jamais désigné clairement, du moins est-il implicitement reconnu, et il suffit de voir comment les membres du comité des fêtes s'adressent aux différents chanteurs en fin de *gara*, congratulant l'un, se montrant sensiblement plus froid avec l'autre, pour être convaincu du caractère compétitif de ces représentations, que n'atténuent en rien cette discrète consécration des chanteurs — à mettre au compte de la stricte politesse et peut-être aussi à la peur de conflits — et la rétribution égalitaire qui leur est allouée.

Cette *gara* strictement musicale⁵ obéit à un principe d'alternance entre les protagonistes. La distribution des distiques est régulière et il est exclu qu'un chanteur intervienne deux fois de suite ou saute son tour. Dès lors, chaque variation improvisée est produite et reçue en fonction soit de ce qui la précède dans la

5. La compétition à guitare (*gara a chitarra*) a pour symétrique la compétition poétique (*gara poetica*), appréciée quant à elle pour la qualité des improvisations textuelles. Pour un exemple de *gara poetica*, cf. LORTAT-JACOB 1981, disque face B, page 4.

chaîne, soit d'un archétype inscrit dans les mémoires, le modèle mère dont nous parlions plus haut. Dans le premier cas, une variation est appréciée par rapport à la précédente — et le chanteur par rapport à son prédécesseur. Dans le deuxième cas, l'appréciation ne sollicite pas la mémoire immédiate mais dépend de règles esthétiques établies indépendamment d'exécutions particulières. Puisque le français dispose de deux mots, « variation » et « variante », nous utiliserons le premier pour désigner le processus de transformation recourant à la mémoire immédiate et le second pour désigner celui qui introduit des écarts par rapport à l'archétype. Cette distinction renvoie à deux processus mentaux différents et, en terme d'improvisation⁶, à deux techniques constamment imbriquées dans la joute de type *gara*.

Le modèle mère

Revenons au modèle mère. Pour la commodité de l'exposé, nous limiterons l'analyse à une seule forme de chant à guitare, le *canto in re*, le plus répandu et celui par lequel commencent toujours les joutes musicales.

Le modèle mère n'est pas une forme totalement et pleinement constituée. Comme le suggèrent deux versions (fig. 2, A et B) interprétées par une même chanteuse à deux moments différents, il s'agit plutôt d'un ensemble de formes occasionnellement cristallisées en des exécutions particulières dans la bouche des femmes et des enfants ou sous les doigts des guitaristes débutants. Cette cristallisation, produit de forces dynamiques en état de stabilité provisoire et non amalgame de traits totalement soudés, est assez fragile, les niveaux structuraux (métrique, mélodique, harmonique) qui entrent dans la composition du modèle étant en interaction active.

Notre hypothèse est qu'il n'y a pas de solution de continuité entre modèles mères et réalisations particulières. En d'autres termes, si le modèle mère permet un jeu de transformations se manifestant dans des réalisations particulières, c'est qu'il est lui-même essentiellement transformable. La dimension dynamique du modèle mère se déduit donc de la dynamique des réalisations particulières — variantes et variations — auxquelles il fournit une référence. Mais sa plasticité a précisément pour limite cette fonction de référence, car c'est à partir de configurations suffisamment structurées que se construit et s'évalue toute forme impro-

6. La langue italienne offre la possibilité de prolonger notre distinction entre « variante » et « variation » par celle existant entre *improvvisazione* « improvisation » et *improvviso*, qui n'a pas d'équivalent en français et désigne un fait arrivant à l'improviste.

Légende des figures pp. 74-75

FIG. 2. *Canto in re*. Modèle mère chanté par une femme. Irgoli (NU), 1982 (cf. disque encarté face A, page 1).

FIG. 3. *Canto in re*. Suite d'improvisations d'hommes, enregistrée dans un bar à Irgoli (NU) en 1979. Transcription des trois premiers distiques (cf. disque encarté face A, page 2).

a tempo rubato;
transposé, selon les conventions établies : fondamentale sur ré.

A)

bo — na — se — ra — a — ma — da — zen — te —

a — sa — lu — da — re — bos — che — ri — a —

bo — na — se — ra — ma — da — zen — te —

a — sa — lu — da — re — bos — che — ri — a —

de — ve — ne — re — sa — bel — les — sa —

e — u — ge — nia — ti — ha — da — du —

e — tu — e — mi — cas — fu — ra — du —

su — co — ro — in — tan — ta — les — tres — sa —

B)

I — V — I

I — IV — V — I

I — V — V

I — IV — V — I

I — V — I

I — IV — V — I

I — V — I

I — VII — V — I

FIG. 2

guitare

8° bassa

i = introduction
 tr. = transition
 x et x' = formules d'interlude.

transposé, selon les conventions indiquées, une quarte plus haut.

ca-na-ri-nuav-ven-tu-ra-du-de-ser-mo-sa-flora-mi-a
 x x 2
 x' x 2

(e)ca-na-ri-nuav-ven-tu-ra-du-(da)deser-mo-sa-flora-mi-a
 x x 2
 x' x 2
 x x 4

bella-e-sa-se-re-na-da-fi-sar-mo-ni-ca-e-chi-ter-ra
 x x 2
 x' x 2
 x x 2

bella-e-sa-se-re-na-da-(oi)fi-sar-mo-ni-cae-chi-ter-ra
 x x 6

ro-sa-nas-chidain-le-van-tin-d'u-na-is-sta-io-ne-bel-la
 x
 x'
 x

re-sa-nas-chi-dain-le-van-te-in-du-nai-sta-io-ne-bel-la
 etc.

FIG. 3

visée ; ainsi celle de la figure 3, qui représente trois interventions d'amateurs, mais passablement entraînés à chanter ensemble, constitue le début d'une improvisation d'une douzaine de minutes donnée intégralement dans le disque encarté à la fin de ce numéro (face A-2 et B).

La forme du modèle mère se détermine de trois façons complémentaires : par l'observation de la réalité (présence de formes relativement constantes dans le chant des femmes et des enfants) ; par une connaissance intime des mécanismes de la musique ; enfin par calcul stratégique. Revenons sur ces deux derniers points en notant, d'une part, que les traits qui cernent une forme musicale mémorisée (modèle mère) et permettent son identification ne sont pas d'une très grande netteté, les seuils qu'ils font intervenir semblant se déplacer sous l'effort produit pour les appréhender ; d'autre part, si, dans une forme musicale, « tout bouge » — en particulier si l'on admet pour le modèle mère une trop grande plasticité —, aucun processus d'évaluation ne s'enclenchera. On ne peut en effet mettre en cause la consistance d'une structure de ce type sans mettre en cause son existence. Aussi faut-il préciser la nature complexe des rapports entre le modèle mère et ses réalisations particulières, variantes et variations. Tout se passe comme si le premier était brouillé par les secondes qui, en se répondant les unes les autres, lui font perdre sa netteté originelle et, par leur répétition, en quelque sorte le contaminent. On assisterait alors à un triple mouvement : structurant, destructurant, restructurant. Structurant : variantes et variations sont évaluées et exécutées par rapport au modèle mère dont la prégnance dans la mémoire est déterminante. Destructurant : variantes et variations, jouant sans cesse du modèle, actualisant certains éléments et en laissant d'autres de côté, créent des structures parallèles qui entament en quelque sorte l'identité du modèle. Restructurant : variantes et variations sont susceptibles d'avoir à leur tour une fonction structurante et de se substituer, au moins momentanément, au modèle qu'elles masquent pour un temps.

L'ensemble des modifications subies par le modèle prend l'aspect de dilatations successives et graduelles. On se souviendra, pour avoir une idée de leur configuration, des illustrations que donnait C. Lévi-Strauss il y a maintenant vingt ans dans *La Pensée sauvage* (1962 : 159). Ce rappel nous conduira à adopter, pour en rendre compte, un type de représentation où les transformations (et l'on rend ici à ce mot son sens premier : modification de forme) sont figurées de haut en bas, classées par degré de parenté, en différents niveaux (fig. 4 et 5).

Contraintes et liberté

I. *Métrique*

Nous sommes maintenant en mesure de proposer une description du modèle mère du *canto in re*, d'abord du point de vue métrique, puis harmonico-mélodique (l'harmonie étant fournie par la guitare).

Le type de vers utilisé est un *ottonario* (octosyllabe) redoublé et formant donc un distique, lui-même répété deux fois. Sa forme est trochaïque⁷, si l'on désigne par ce mot, comme le fait par exemple Elwert (1973), des faits d'alternance accentuelle et non de longues et de brèves. En effet la métrique sarde, comme l'italienne, n'est pas quantitative. Le schéma métrique est donc í 2, 3 4, 5 6, 7 8. Nous laisserons de côté les problèmes que pose l'adaptation de mots et de phrases sardes à ce mètre. Contentons-nous de signaler que la coupe accentuée/non accentuée est particulièrement adaptée pour véhiculer des mots de deux ou quatre syllabes, ou paroxytons, de coupe $\acute{X} X$ ou $\acute{X} X \acute{X} X$. Ce mètre s'accommode mal en revanche de mots oxytons ou proparoxytons de type $X \acute{X}$ ou $X \acute{X} X$.

Voici un distique parmi d'autres :

<i>Rosa naschida in levante</i>	Rose née au levant
<i>In d'una istaione bella</i>	Dans une belle saison

Réalisation métrique :

<i>Ró sa nās chi dāin le vān te</i>
<i>In du nāi sta ió ne bēl la</i>

La réalisation du premier vers « colle » parfaitement à la structure métrique. Le deuxième, au contraire, ne correspond pas à une configuration parfaite du schéma. La structuration accentuelle de la langue serait plutôt :

In dú nai sta ió ne bēl la

Ici, la musique, au lieu de traiter le vers dans sa configuration métrique trochaïque, suit l'accentuation naturelle de la langue. Mais d'une façon générale, et en dehors de ce cas exceptionnel, le modèle mère emprunte la forme trochaïque ; la métrique musicale vient souligner ce qui existe déjà dans le mètre poétique en y apportant des modifications dans un sens commétrique et, exceptionnellement, contramétrique⁸. Quand au schéma métrique, il agit d'une part comme grille de sélection sur les textes poétiques possibles, d'autre part comme préfiguration de la structure musicale. Dans cette dernière fonction, il est une composante majeure du modèle mère et fournit la base du jeu des transformations.

Classons celles-ci par niveaux successifs et ordonnés. La guitare, opérant par formules modulaires (fig. 4), a durant ce processus une fonction régulatrice. Ces

7. La métrique poétique sarde ne semble pas se démarquer, du moins dans le chant à guitare, de la métrique italienne. C'est ainsi que le *canto in re* pris comme exemple peut être chanté en italien sans que cela pose de problèmes sur le plan de la forme. ELWERT (1973 : 75) précise que l'*ottonario* est fréquemment trochaïque et qu'on le trouve « sporadiquement dans la lyrique antique ; il est le mètre le plus utilisé dans les *canzone a ballo* du Quattrocento ». Sous une forme trochaïque, l'*ottonario* est également utilisé en Corse (*ottunarii*), notamment dans la *ballata*, la *strufata* et le *cuncettu* (cf. à ce propos ZERBI 1981 : 13).

8. « Commétrique » : qui ne contredit pas la métrique mais au contraire en souligne les traits essentiels ; s'oppose à « contramétrique ». Ces concepts sont empruntés à M. KOLINSKI (1973) (en angl. *commetric/contrametric*).

niveaux se présentent comme autant de couches sédimentaires superposées qui, régulièrement sollicitées par la mémoire, jouent un rôle actif dans la structuration de la musique. Chacun apparaît comme une sophistication de celui qui lui est immédiatement inférieur. L'ordre proposé (fig. 5) se fonde sur l'hypothèse que les transformations doivent s'évaluer par rapport à la métrique poétique (niveau zéro). On repère ainsi trois niveaux d'intervention du musical :

- (1) emphase de la dernière syllabe (8) qui, considérablement allongée, prend une place essentielle dans le chant ; la syllabe précédente, avec laquelle elle forme une unité métrique, se démarque d'elle en devenant sensiblement plus courte ;
- (2) traitement analogue de la syllabe 3 ; c'est l'amorce d'une transformation visant à associer accent et longueur, et constituant le niveau suivant ;
- (3) en dehors des syllabes 8 et 3 qui font l'objet d'un traitement fortement emphatique, généralisation du traitement des syllabes accentuées en longues ; traitement des non-accentuées en brèves ; brèves et longues sont alors dans un rapport d'un à quatre, suivant une pulsation systématiquement induite par la guitare pendant les interludes et le chant (fig. 4), pulsation suivie à *tempo rubato* par le chanteur. Celui-ci suggère des *accelerandi* et *rallentendi* qu'à son tour le guitariste s'efforce de suivre avec un décalage minimum.

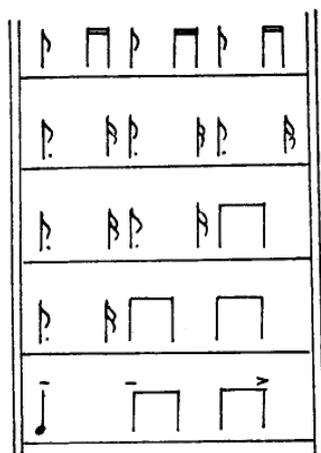


FIG. 4. Jeu de la guitare ; formules d'interlude et d'accompagnement du chant.

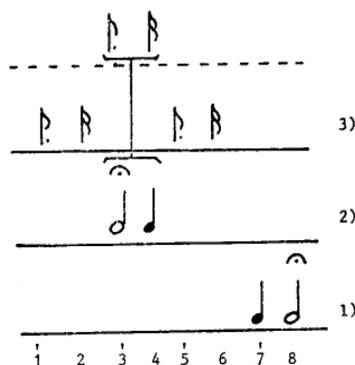


FIG. 5. Le modèle mère, composantes métriques et traitement musical.

Bien que distincts, les niveaux de transformations ne sont pas imperméables les uns aux autres ; chaque forme constituée les met tous à contribution. Au troisième niveau, les données métriques accentuelles se voient nanties de longueurs co-régulées par le jeu de la guitare. Mais, quel que soit le niveau sollicité, une variante est toujours perçue et appréciée, en quelque sorte, dans sa profondeur et ne prend son sens que par rapport à celles relevant des autres niveaux. En particulier, les variantes des niveaux supérieurs n'oblitérent pas celles des niveaux inférieurs qui se trouvent provisoirement neutralisés mais dont la capacité structurante n'est pas remise en question.

Le modèle mère, tel qu'il est réalisé dans les exécutions de femmes ou de chanteurs débutants, couvre les trois niveaux. On notera le rôle particulier qu'occupent de façon permanente, en fin d'énoncé, les syllabes 7 et 8. Elles se présentent toujours sous la même forme : la finale proprement dite est longue ou, plus exactement, « allongée » (parfois jusqu'à bout de souffle) dans toutes les exécutions. Elle est flanquée d'une pénultième avec laquelle elle forme une unité et qui a toujours une valeur moindre. C'est au niveau 1 que ces syllabes acquièrent cette fonction constante et elles ne sont jamais touchées par les transformations des niveaux supérieurs. Nettement démarquées des développements auxquels se prête le chant, ces deux notes doivent être vues non comme un appendice, mais comme un point d'arrivée auquel, après de multiples détours, est conduite la chaîne musicale. La permanence structurelle de leur traitement en fait un point de référence majeur sur lequel convergent toutes les attentions, à la fois point limite des interrogations suscitées par les antagonismes de structure (inscrits dans les niveaux concurrents) et lieu de synthèse de la mémoire. C'est en ce point que la mélodie venant de se dérouler est globalement évaluée dans toute son « épaisseur ».

2. Harmonie et mélodie

Dans un cycle de chants correspondant à un tour de rôle d'un chanteur, le modèle mère est sollicité quatre fois de suite. Soit quatre phrases distinctes groupées deux à deux ; a et b symbolisent les deux premiers vers correspondant à une phrase musicale, a' et b' leur reprise.

— Par rapport à a, la phrase b a une fonction conclusive⁹ ; de même b' par rapport à a'. Le jeu des silences renforce cette segmentation, principalement après b', en fin de prestation du chanteur. Silence pour le chanteur et non pour le gita-

9. Signalons cependant une forme dérivée où le chanteur enchaîne en un seul souffle les deux vers formant le distique. La dernière syllabe du premier vers est alors de courte durée ; seule celle du deuxième est allongée.

riste qui produit alors en interlude une profusion de formules stéréotypées et d'ornementations, dénommées en sarde *fioretta* (« petite fleur »).

— (a' b') apparaît comme variation de (a b) selon les modalités suivantes : a' variation de a ; b' variation de b. L'ensemble (a b) entre avec le modèle mère, qu'il exprime directement ou dont il offre une dérivation, dans un rapport de variante (fig. 6).

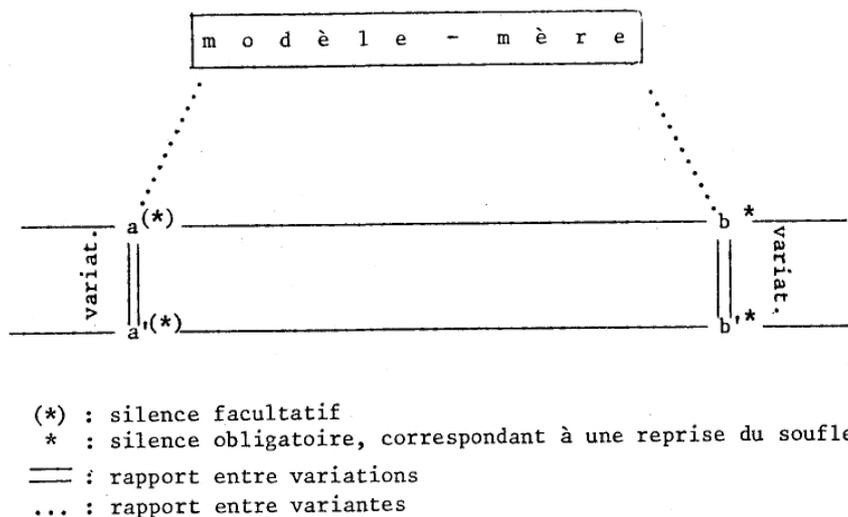


FIG. 6. Le modèle mère distribué en phrases.

L'échelle utilisée est heptatonique. Fondamentalement diatonique (en ré selon la nomenclature sarde), sa variabilité et l'inégalité relative de son tempérament sont limitées par l'accord tempéré et l'accompagnement harmonique de la guitare. La tierce, normalement majeure, peut cependant, selon des nuances diverses, être altérée en tierce mineure. Tous les degrés de la gamme sont fonctionnellement différenciés et chacun d'eux a un poids particulier dans l'organisation interne de la mélodie. Les profils mélodiques, fort variés et préférentiellement de forme ondulante, s'accommodent nécessairement de contraintes harmoniques en correspondance avec les quatre accords fondamentaux du modèle mère (fig. 7).



FIG. 7. Relations harmonico-mélodiques.

Ces accords constituent des pôles harmoniques qui alternent régulièrement et fournissent la base de la construction mélodique. Ils forment une structure harmonique régulatrice s'articulant avec la structure métrique selon les modalités indiquées ci-dessous (fig. 8) :

	b		et		b'		
HARMONIE	RÉ		DO SOL		LA		RÉ
Occurrences syllabiques	----- (1 2)		----- (3 4)		----- (5 6)		----- (7 8)
	a		et		a'		
HARMONIE	RÉ		LA		LA		LA RÉ
Occurrences syllabiques	----- (1 2)		----- (3 4)		----- (5 6)		----- (7 8)

FIG. 8. Relations harmoniques et métriques.

Chaque deuxième phrase (en l'occurrence b et b') est une reprise de la précédente. La structure b opère un monnayage harmonique sur la structure a ; l'accord de RÉ se voit subdivisé en deux accords, SOL et/ou DO, apparaissant soit enchaînés, soit en alternance. L'accord de DO, introduit généralement avec la syllabe 3, en b ou b', est susceptible de provoquer une rupture dans la mélodie. Apparaissant une seule fois dans l'ensemble (a b) et (a' b'), il a pour correspondant mélodique soit sol, soit do. Le sol, avec accord de SOL en valeur longue, a une valeur particulière. Il n'est d'ailleurs pas fonctionnellement équivalent au sol qui, le plus souvent en valeur plus courte, peut servir de note de passage avec l'accord de RÉ ou de LA. Quant à la note do, également possible, elle n'apparaît qu'en cette position (syllabe 3), sur l'accord de DO, généralement en b' et non en b. S'inscrivant dans un registre aigu, elle semble être comme une extension du sol et introduit une rupture, ou une « excentricité » (si l'on veut bien entendre ici le mot dans son sens originel), dans la conduite du chant. Cette note — et le mouvement mélodique qui l'accompagne — est nommée la *quinta* « quinte »¹⁰.

10. *Quinta* vient, bien entendu, du mot italien qui désigne l'intervalle de quinte. Ce sens, que n'ignorent pas les musiciens traditionnels sardes — ils connaissent, au moins dans ses principes, le solfège classique — mérite d'être observé avec attention. Il s'agit — et je reprends ici les termes de plusieurs discussions que j'ai eues avec ces musiciens — de faire la différence entre *quinta* qui en italien désigne la quinte, et *quinta* qui en sarde désigne ce passage caractéristique où l'intervalle de quinte est, de toute façon, exclu. Tout se passe comme si ces deux *quinta* fonctionnaient comme des homonymes : de forme identique, elles ont une signification qui varie selon le référent linguistique.

Cette alternance régulière suggère que l'on considère le *canto in re* comme une gigantesque cadence cyclique où se répondent les accords de RÉ (SOL), LA, RÉ, avec passage facultatif et en quelque sorte acrobatique par DO (c'est aussi sur ce degré le plus élevé que se débrident les voix les plus audacieuses). L'accord de RÉ appelle celui de LA et celui de LA contient sa résolution sur RÉ — le jeu entre fa dièse (sur l'accord de RÉ) et sol (sur l'accord de LA) ayant un rôle déterminant.

La résolution des cadences s'exerçant en fin de vers sur des valeurs toujours longues, l'analyse doit être conduite de façon inhabituelle, par la queue en quelque sorte. Quel que soit le type d'exécution, c'est en effet dans les cadences, où interviennent les transformations métriques de niveau 1 (fig. 3), que s'inscrivent les plus grandes régularités structurelles¹¹.

Composantes harmonique et mélodique d'une part, fonctions dans la chaîne d'autre part (entendons par là position et poids respectifs des longues et des brèves) donnent lieu à cinq ordres de contraintes plus ou moins coercitives. On passe ainsi successivement d'un ancrage périodique et régulier à des interventions moins prévisibles : cadences, demi-cadences, moments forts de la chaîne (avec valeurs longues), moments plus faibles (avec valeurs brèves), enfin notes entrant dans des formules de passage qui, de par leur brièveté et leur nature mélismatique, ne peuvent être considérées comme des unités isolées :

1. Cadence conclusive en fin de phrase paire (b et b') ; toujours en valeur longue, car elle prend appui sur la syllabe finale longue du modèle métrique ; accord de RÉ, avec obligatoirement ligne mélodique se terminant sur ré. (Rappelons que l'ensemble ré/accord de RÉ donne son nom au chant.)
2. Demi-cadence en fin de phrase impaire (a et a') ; toujours en valeur longue, car elle prend appui sur la syllabe finale longue du modèle métrique ; accord de RÉ, avec comme correspondant mélodique soit la, soit ré. Dans ce dernier cas, la demi-cadence est assimilée à une cadence conclusive (*cf.* niveau précédent). Dans le cas particulier signalé à la note 9, la finale n'est jamais un premier degré et, lorsqu'elle est un la, elle prend appui sur un accord de LA (jamais de RÉ).
3. Contraintes harmoniques (fig. 7 et 8) limitant les développements mélodiques. Précisons que la correspondance harmonique et mélodique est rendue explicite aux moments forts de la chaîne, c'est-à-dire sur les longues accentuées (syllabes impaires et ultime syllabe paire). Ces contraintes s'accompagnent d'exigences de construction mélodique impliquant la résolution sur la note inférieure de l'échelle : ré. (a b) et (a' b') se présentent comme deux ensembles contrastés. La simplicité de la ligne mélodique de (a b) est de rigueur (sans que cette rigueur soit à proprement parler une obligation) pour mettre en valeur les parties mélodiques les plus

11. Sur ce point particulier, l'analyse a bénéficié des judicieuses observations de Vincent Dehoux que je tiens à remercier ici. Je remercie également Tran Quang Hai pour la réalisation graphique des transcriptions.

audacieuses de a' et surtout de b' où, le plus souvent, se place le développement mélodique à la *quinta*.

4. Contraintes portant sur les moments faibles de la chaîne et correspondant aux brèves du modèle métrique (positions syllabiques 2, 4 et 6). Ces moments faibles ont une fonction déterminante dans l'élaboration des profils mélodiques. Ils sont peu sensibles au cadre harmonique fourni par le jeu de la guitare. Cette liberté s'exprime de deux façons : choix de degrés situés en dehors de l'harmonie de base, disjonctions mélodiques de plus grande amplitude.

5. A ce niveau sont regroupés des faits essentiellement stylistiques, tels que monnayage des durées, ports de voix et *glissandi*, rapports de timbre opérant par contraste, etc. L'analyse de ce niveau micro-structurel, où se tissent des relations souvent très fines entre notes et groupes de notes, pose des problèmes particuliers que nous n'aborderons pas ici. Il conviendrait de conduire cette analyse, dans une optique et selon une méthodologie différente des nôtres, à l'aide d'une technologie électro-acoustique appropriée (sonagraphe notamment).

L'éclatement du modèle mère

Sous sa forme élémentaire, tel que les femmes principalement l'exécutent (en d'autres termes, sous sa forme de modèle mère), le *canto in re* n'est pas fixé dans une structure unique (*cf.* les deux premiers exemples figurant sur le disque, face A, page 1). Il porte en lui des possibilités de variations grâce à la combinaison des composantes métrique, harmonique et mélodique. Toutefois, ces variations s'élaborent sous le contrôle rigoureux d'appuis harmoniques immuables : l'harmonique agit comme un régulateur que les multiples variations mélodiques ne mettent pas en péril.

Lorsqu'il est chanté par les hommes rompus aux techniques d'improvisation, il s'agit de tout autre chose : la variation consiste alors non plus à suivre immuablement le schéma harmonique préétabli (RÉ, LA, RÉ ; RÉ (SOL/DO), LA, RÉ), mais à en combiner de nouveaux en bouleversant les alternances tonales propres au modèle mère. L'originalité de ce type d'exécution réside dans une utilisation à peu près complète des possibilités diatoniques : à condition que les règles cadentielles soient rigoureusement respectées, tous les enchaînements harmoniques sont possibles sur les sept degrés de la gamme majeure. Cette nouvelle liberté bénéficie directement aux chanteurs : ce sont eux qui, sur des syllabes longues, s'orientent à tour de rôle et à leur gré sur des degrés inédits, et le guitariste doit leur emboîter le pas le plus rapidement possible avec les accords majeurs correspondants. Le jeu musical est alors double : il consiste, pour le chanteur, à trouver des enchaînements expressifs nouveaux ; pour le guitariste, à les suivre de façon à produire l'accompagnement approprié, ou mieux, à en imaginer le déroulement. La rapidité d'intervention du guitariste est, bien entendu, fonction de ses aptitudes

	a								b								a'									
	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8		
C Y C L E S	1	6	5	5	5	5	6	5	5	5	3	4	2	1	3	2	1	2	4	4	5	4	3	2	2	1
		I	I	I	I	I	I	I	V	V	V	IV	V	I	V	∅	I	I	I	IV	V	I	I	V	I	
		CA	NA	RI	NUAV	VEN	TU	RA	DA	DE	SER	MO	SA	FLO	RA	MI	A	CA	NA	RI	NUAV	VEN	TU	RA	DU	
	2	2	2	3	4	2	2	2	1	4	4	4	3	2	2	2	1	2	2	3	4	2	2	2	1	
		I	I	I	V	V	V	V	I	IV	IV	IV	V	I	V	I	V	I	I	I	I	V	V	V	V	I
		BEL	LA	E'	SA	SE	RE	NA	DA	FI	SAR	MO	NI	CAE	CHI	TER	RA	BEL	LA	E'	SA	SE	RE	NA	DA	
	3	5	5	5	5	5	5	5	5	5	3	4	5	4	1	3	1	1	5	5	5	4	2	2	2	1
		I	I	I	I	I	I	I	I	V	V	IV	V	V	I	V	V	I	I	I	I	V	V	V	V	I
		RO	SA	NAS	CHI	DAINLE	VAN	TE	IN	DU	NAI	STA	IO	NE	BEL	LA	RO	SA	NAS	CHI	DAINLE	VAN	TE			
	4	3	4	5	5	5	6	5	5	6	6	5	4	2	4	1	1	1	3	4	5	5	5	6	5	5*
	I	I	I	I	I	I	V	V	V	V	IV	II	II	I	I	I	I	I	I	I	I	I	V	V		
	MI	PA	RI	AS	UN	IS	TEL	LA	SE	RE	NIS	SI	MA	BRILLAN	TE	MI	PA	RI	AS	UN	IS	TEL	LA			
5	3	4	5	5	5	6	5	5	5	5	5	4	4	3	2	1	3	4	5	5	5	6	5	5*		
	I	I	I	I	I	I	I	V	V	V	V	V	IV	V	V	I	I	I	I	I	I	I	I	I	V	
	MI	GHERZO	E	O	CAN	TEN	DE	RO	SAI	TE	FA	GHESDOR	MI	DA	MI	GHERZO	E	O	CAN	TEN	DE					
1	6	5	5	5	5	6	5	5 [Ⓜ]	5	5	4	5	5	5	2	1	2	3	3	4	2	2	2	1		
	I	I	I	I	I	I	V	V	V	V	IV	V	V	V	V	I	I	I	I	V	V	V	V	I		
	I	TE	BEL	LA	SE	RE	NA	DA	FI	SAR	MO	NI	CAE	CHI	TER	RA	I	TE	BEL	LA	SE	RE	NA	DA		
2	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	5	3	1	3	2	1	3	3	3	4	2	2	2	1	
	I	I	I	I	I	I	V	V	V	V	IV	V	I	V	V	I	I	I	I	V	V	V	V	I		
	DAE	SA	TER	RA	ZAM	PIL	LA	NA	PRO	FU	MOS	DI	MIL	LI	RO	SAS	DAE	SA	TER	RA	ZAM	PIL	LA	NA		
3	5	5	5	5	5	5	5	5 [Ⓜ]	5	3	4	5	4	1	3	2	1	7 [↗]	5	5	5	7	5	5	5	
	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	IV	V	IV	V	V	I	I	V	V	V	V	V	V	V	V	
	SA	BEL	LE	SSA	NA	TU	RA	LE	IN	CAR	NA	DA	SIE	STEATI	E	SA	BEL	LE	SSA	NA	TU	RA	LE			
6	4	4	3	3	2	2	2	1	4	4	4	5	3	2	2	1	5	5	5	5	5	5	5	5		
	I	I	III	III	V	V	V	I	IV	IV	IV	V	I	V	V	I	I	I	I	I	I	I	V	V		
	SO	LE	NON	BES	SA	SAN	CO	RA	LAS	SA	CHI	RE	GNES	SA	LU	NA	SO	LE	NON	BES	SA	SAN	CO	RA		
4	3	4	5	5	5	6	5	5 [Ⓜ]	5	6	5	3	3	2	2	1	6	6	6	6	6	1	7	6	5	
	I	I	I	I	I	I	I	I	V	V	IV	IV	IV	IV	V	I	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	VI	V	
	AN	DOE	CHIRCO	SA	FOR	TU	NA	IS	CLA	MEN	DEA	BO	GHE	LE	NA	AN	DOE	CHIRCO	SA	FOR	TU	NA				
5	3	4	5	5	5	6	5	5 [Ⓜ]	5	5	4	5	3	3	2	1	3	4	5	5	5	6	5	5*		
	I	I	I	I	I	I	V	V	V	V	IV	V	I	V	V	I	I	I	I	I	I	I	V	V		
	IN	D'O	GNI	LON	TA	NA	VI	A	CHIR	CO	VI	DA	RE	CRE	A	DA	IN	D'O	GNI	LON	TA	NA	VI	A		

b'

1 2 3 4 5 6 7 8

5 3 4 5 3 3 4 1
 V V IV V I V V I
 DE SER MO SA FLO RA MI A

Canarinu avventuradu
De s'ermosa Flora mia

Canari à l'aventure
 De ma belle Flora

5 4 3 2 5 4 2 2 1
 V V IV II V V V V I
 OIFISAR MO NI CAE CHI TERRA

Bella e' sa serenada
Fisarmonica e chiterra

Qu'elle est belle la sérénade
 A l'accordéon et à la guitare

5 3 4 5 4 1 4 1 1
 V V IV V V I V V I
 IN DU NAI STA IO NE BELLA

Rosa naschida in levante
In d'una istaione bella

Rose née au levant
 Pendant la belle saison

Mi parias un' istella
Serenissima brillante

Tu me sembles une étoile
 Brillante et sereine

Mi gherzo eo cantende
Rosa ite faghès dormida

Moi, je désire chanter
 Rose, que fais-tu endormie ?

Dae sa terra zampillana
Profumos de milli rosas

De la terre surgissent
 Les parfums de mille roses

Sa bellessa naturale
Incarnada si este a tie

La beauté naturelle
 S'est incarnée en toi

5 6 7 3 2 5 2 1
 IV V V V V V V I
 SE RE NIS SI MA BRILLANTE

Sole non bessasa ancora
E lassa chi regnes sa luna

Soleil, n'apparais pas encore
 Et laisse régner la lune

Ando e chirco sa fortuna
Isclamende a boghe lena

Je vais chercher fortune
 En parlant à voix basse

5 5 5 4 5 3 2 1 5 4 3 2 1
 V IV V V V V V V I
 RO SAI TE FA GHESDOR MI DA

In d'ogni lontana via
Chirco vida recreada

En tout endroit reculé
 Je cherche le divertissement

(fin de face A)

4 4 4 5 5 5 5 2 1
 I I IV V V V V I
 FI SAR MO NI CAE CHI TER RA

5 4 3 2 5 4 2 2 1
 I I II IV V V V V I
 OIPROFUMOS DI MIL LI RO SAS

5 4 7 5 3 2 1 1
 V V VII V I V I I
 IN CAR NA DA SIE STEATI E

Les signes * ou ⊕ indiquent les répétitions (degré zéro) de la variante ou variation :

* : répétition de phrase ; signale que a' = a ou que b' = b

⊕ : répétition de cycle à cycle, lorsque le chanteur reprend une phrase a, ou b, ou b' qu'il a déjà énoncée dans le cycle précédent

La flèche signale la *quinta* (7^e degré)

2 2 2 5 4 3 2 1
 II II II IV V V I V I
 IS CLA MEN DEA BO GHE LE NA

5 6 7 2 1 2 2 1
 V V VII II I V V I
 CHIR CO VI DA RE CRE A DA

FIG. 9. *Canto in re*. Suite d'improvisations transcrite en notation chiffrée et *in extenso* à l'exception de la partie finale dite *a boghe furada*. Même enregistrement que celui transcrit figure 3 (cf. disque encarté face A, page 2, et face B). Variantes et variations sont simultanément combinées ; le jeu de variantes est apparent de cycle à cycle (1-1 ; 2-2 ; 3-3 ; etc.), le jeu de variations dans la suite 1, 2, 3, 4, etc.

propres, mais plus encore de son habitude et de son degré de familiarité avec les styles et les façons de faire des différents chanteurs.

Cette exploration systématique du diatonisme se complète de décorations chromatiques nombreuses et denses (*fioretta*) pendant les interludes. Mais les mouvements chromatiques sont totalement prohibés dans l'accompagnement strictement harmonique du chant, d'où des enchaînements de quintes parallèles (qui ne sont pas de mise dans la structure du modèle mère). Par ailleurs, en fin d'improvisation, le chant est flanqué d'un petit « finale » de structure fixe, en DO dans la nomenclature sarde, où les différents chanteurs se distribuent les parties de façon régulière. Du fait de ce jeu d'alternance obligée s'exerçant sur des fractions de vers, cette partie fixe, que nous avons laissée de côté dans l'analyse, est dite *a boghe furada* « à voix volée ».

Avec ces nouvelles possibilités, les phrases bénéficient de tournures mélodiques considérablement plus nombreuses. Aussi les particularités stylistiques peuvent-elles plus librement s'affirmer dans le jeu constamment renouvelé de la variante et de la variation. Mais, quels que soient les niveaux sollicités dans les formes improvisées, la fonction structurante du modèle mère demeure : celui-ci ne disparaît jamais totalement sous ses variantes. Nous avons certes évoqué (notamment p. 76 *sq.*) sa plasticité, et nous connaissons maintenant ce que nous avons appelé son « épaisseur », notion selon nous indispensable pour appréhender la manière dont se perçoit la musique en général et le chant à guitare sarde en particulier. Au lieu d'envisager les textes musicaux comme des objets établis et entièrement stabilisés et de s'attacher à la description d'un seul niveau — celui de prestations particulières —, l'analyse doit considérer qu'à chaque exécution et, pour ainsi dire, à chaque moment musical se font jour des pluralités structurelles souvent contradictoires. Ouvrons ici une parenthèse. On aurait tort de penser que ces pluralités structurelles puissent être figurées sous forme de paradigme et combiner des unités en relation d'exclusion. De plus amples développements seraient nécessaires pour mettre en évidence l'insuffisance de toute théorie proposant de traiter les problèmes de perception musicale à partir de critères de pertinence et d'oppositions exclusives. D'ailleurs, nombre de concepts empruntés à la linguistique et censés fournir au musicologue qui les utilise (le plus souvent de façon inappropriée) des outils d'analyse efficaces, occultent la spécificité de la musique en même temps que la complexité des faits liés à sa perception.

Pour en revenir à notre propos, il reste à comprendre où se situe la permanence et à préciser le rôle du modèle mère. La figure 9 représente, sous forme de notation chiffrée, la totalité d'une improvisation exécutée par des amateurs passablement entraînés. Cette improvisation est conduite par six chanteurs (indiqués selon leur ordre d'intervention de 1 à 6). Les accords figurent en chiffres romains, les degrés mélodiques en chiffres arabes. Chaque chanteur intervient deux fois à son tour normal (à l'exception du chanteur 6 qui est entré dans le jeu une fois le

groupe constitué). On notera également deux modalités d'altération par rapport au modèle mère, soit par rupture de l'alternance cadentielle conduisant à des développements mélodiques inédits, soit par l'introduction d'harmonies n'entrant pas dans la structure du modèle mère. Il apparaît alors que celui-ci joue en quelque sorte un double jeu : il est à la fois une trame musicale que, fragmentairement au moins, on peut lire dans la forme improvisée, et un point d'ancrage pour les variations et variantes à venir ; il doit cette deuxième fonction au poids de structures métriques entièrement assimilées que renforce une charpente tonale parfaitement stable. Le paradoxe réside peut-être dans le fait que la liberté d'improvisation concédée aux chanteurs est d'autant plus grande qu'elle repose sur des bases solides et permanentes. Tout discours sérieux sur l'improvisation se doit d'en cerner les limites et d'en définir les contraintes. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la grande improvisation n'est pas celle qui ignore ces limites ou qui en estompe délibérément les contours, mais celle qui sait en tirer tous les avantages en en rehaussant les traits (pour utiliser une expression empruntée aux arts plastiques). Il en irait de l'improvisation comme du « style classique », du moins tel que l'entend Charles Rosen (1978) dans son beau livre dont la thèse centrale est peut-être que la forme classique a attendu l'affirmation de la tonalité pour connaître ses développements les plus achevés. De ce point de vue, et pour ce qui est de la Sardaigne en général, il conviendrait de parler « d'improvisation classique ».

Il n'empêche que l'improvisation est dans une certaine mesure un acte de création et pour le musicien et pour l'auditeur. L'attention de ce dernier est régulièrement sollicitée par un jeu où la musique se renouvelle constamment. Dans les conditions d'exécution du chant à guitare, nous signalions plus haut que les murmures d'émotion et les applaudissements viennent se superposer à l'action musicale. Affirmons (un peu ironiquement) que, contrairement aux apparences, le public n'applaudit pas tant les chanteurs qu'il ne s'applaudit lui-même, lui qui, pour un temps, a été plongé dans les incertitudes de variantes et de variations encore partiellement inouïes et qui, par ses efforts de décryptage et un engagement total de ses facultés de perception, a su apprécier et évaluer les prodigalités musicales des improvisateurs.

BIBLIOGRAPHIE

- BLACKING, J.
1973 *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press.
- BOILÈS, C. & J.-J. NATTIEZ
1977 « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie », *Musique en Jeu* 28 : 26-53.
- ELWERT, W. T.
1973 *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*. Firenze, Felice Le Monnier.
- GIANNATTASIO, F. & B. LORTAT-JACOB
1982 « Modalità di improvvisazione nella musica sarda : due modelli », *Culture musicali* I (1) : 3-35.
- GRIMAUD, Y.
1977 « Musique vocale géorgienne (Europe orientale) », *Bedi Kattisa. Revue de Karvelologie* XXXV : 51-63.
- GUILCHER, J.-M.
1976 *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Paris-La Haye, Mouton. (1^{re} éd. 1963.)
- HARWOOD, D. L.
1979 « Contributions from Psychology to Musical Universals », *The World of Music* XXI (1) : 48-64.
- JOUAD, H. & B. LORTAT-JACOB
1982 « Les Modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical », in *Les Fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner*. (Publié avec le concours du CNRS.) Paris, Société française de Musicologie : 174-197.
- KOLINSKI, M.
1973 « A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns », *Ethnomusicology* XVII (3) : 494-506.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1962 *La Pensée sauvage*. Paris, Plon.
- LORTAT-JACOB, B.
1976 Compte rendu de J.-J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, in *Musique en Jeu* 23 : 104-107.
1981 « Community Music and the Rise of Professionalism : A Sardinian Example », *Ethnomusicology* XXV (2) : 185-197.
- PICHARD, J.-F.
1979 « Interview with Simha Arom », *The World of Music* XXI (1) : 33-47.
- ROSEN, C.
1978 *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*. Traduit de l'américain par Marc Vignal. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Idées »). (Éd. orig. : *The Classical Style : Haydn, Mozart, Beethoven*. New York, Viking Press, 1971.)

ROUGET, G.

1980 *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Sciences humaines »).

ZERBI, G.

1981 *Cantu nustrale.* Bastia, Scola corsa, Academia d'i vagabondi Altone.

DISCOGRAPHIE

Musica sarda. Coffret de trois disques 30 cm, 33 tours. Enregistrements et notice (51 p.) de D. CARPITELLA, P. SASSU & L. SOLE. Albatros VPA 8150, 8151, 8152.

Polyphonies de Sardaigne. Un disque 30 cm, 33 tours. Enregistrements et notice de B. LORTAT-JACOB. Collection CNRS/Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 74760 (1981).

Résumé

Bernard LORTAT-JACOB, *Improvisation et modèle : le chant à guitare sarde.* — Exécuté le plus souvent lors de réunions informelles dans les maisons et les bars, le chant à guitare sarde (*canto a chitarra*) est principalement une musique d'hommes. Son analyse pose des problèmes particuliers du fait qu'il est largement improvisé et qu'il prend des formes différentes à chaque exécution. D'où l'hypothèse d'un modèle relativement stable, dit « modèle mère », qui existe dans la mémoire des femmes et sert inconsciemment de référence aux improvisations masculines. L'analyse, qui s'appuie sur des enregistrements figurant sur un petit disque microsillon encarté dans ce numéro et qui comprend des transcriptions et des notations chiffrées, met en parallèle modèle et parties improvisées, où variantes (évaluées par rapport au modèle mère) et variations (évaluées par rapport à des réalisations précédentes) jouent des jeux complémentaires.

Abstract

Bernard LORTAT-JACOB, *Improvisation and Model : the Sardinian Song with Guitar.* — The Sardinian song with guitar (*canto a chitarra*) is mostly performed during informal gatherings, at home or in bars, by men essentially. As it is largely improvised and has a different form with each performance, its analysis raises particular problems; hence the hypothesis of a relatively stable model, called «mother-model», which exists in women's memory and is unconsciously but constantly referred to by men in their improvisations. The analysis is based on recordings that figure on the small enclosed LP disc, and includes transcriptions and coded notations. It confronts with the model the improvised parts, where variants (evaluated in relation to the mother-model) and variations (evaluated in relation to previous performances) play complementary games.