

Le chant et ses raisons

Pratiques passionnelles à Castelsardo (Sardaigne)

Song and its reasons. Passionate practices in Castelsardo, Sardinia

Bernard Lortat-Jacob



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1568>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998
Pagination : 73-86
ISBN : 2-8257-0639-6
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob, « Le chant et ses raisons », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1568>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

Le chant et ses raisons

Pratiques passionnelles à Castelsardo (Sardaigne)

Song and its reasons. Passionate practices in Castelsardo, Sardinia

Bernard Lortat-Jacob

- 1 J'aime à parler des gens de Castelsardo, « mes » amis, « mes » confrères-chanteurs¹. Si je me permets d'utiliser ici le possessif, c'est qu'il traduit une indiscutable appartenance symbolique : ils me font l'honneur de croire (ou de me faire croire) qu'à force de les écouter chanter et parler depuis de nombreuses années, je suis maintenant des leurs. Pour bénéficier d'un tel privilège, mes seuls mérites ont été la patience et un engagement personnel dans leurs histoires passionnelles. L'une et l'autre trouvent désormais leur récompense et impliquent d'ailleurs pour moi des devoirs : je suis « leur » *professore*² et leur « confrère-musicologue ».
- 2 J'aime à parler d'eux, mais sans doute moins qu'eux-mêmes n'aiment à le faire. S'ils sont d'excellents chanteurs, ce sont aussi d'intarissables bavards³. Bavards, pas caqueteurs, car ils ne pratiquent pas « cet éternel sautilllement où les cerveaux vides ont tout l'avantage »⁴, mais devisent sur eux-mêmes. Seul le ton est souvent léger et l'angle métaphorique : les chanteurs parlent tout le temps de chant et les autres parlent beaucoup des chanteurs, c'est-à-dire, essentiellement, de leur comportement insupportable, de leur orgueil démesuré, de leurs jalousies exacerbées et de leurs rivalités fratricides qui, tous les jours, compromettent la paix de l'*oratorio*⁵.
- 3 La parole porte avant tout sur eux-mêmes. C'est ainsi que la chute du mur de Berlin (durant mon premier séjour), la guerre du Golfe (deuxième séjour), ou encore les conflits en Bosnie-Herzégovine (derniers longs séjours) n'ont jamais donné lieu à des débats très excitants.
- 4 En tant que telle, l'actualité internationale a peu d'existence ; mais elle est source de métaphores qui servent essentiellement la culture locale. L'évêque, qui est leur autorité de tutelle, menace-t-il de couper la confrérie en deux ? on l'accuse alors de vouloir refaire le mur de Berlin que, quelques mois auparavant, « *Gourbatchoff* » avait décidé d'abattre. « Bosnie-Herzégovine » ? c'est le nom d'un négociant connu pour ses produits importés et de

qualité médiocre, qui vient d'ouvrir ses portes à Lu Bagnu, dans le quartier neuf et prolétario-résidentiel situé à deux kilomètres du centre ville ; on va « chez *Bosnia-Erzégòvina* » quand on ne peut pas faire autrement, ou tout simplement, parce que c'est fermé ailleurs.

- 5 La télévision offre aussi son lot d'images. C'est ainsi que tel confrère a un comportement particulier ; il se tient à l'écart, les bras croisés sur la poitrine, le torse penché en arrière pendant que les autres s'escriment à chanter, en peinant comme des ménagères au travail : c'est « *Maestro Lindo* » (« Monsieur Propre ») incarnant un produit détergent également connu en France. Tel autre, particulièrement dogmatique, sera dénommé l'*Ayatollah*. Dans ces histoires de surnoms, l'hélicoptère de la gendarmerie lui-même est sémantiquement et acoustiquement réquisitionné. Lorsqu'il prend son envol, il fait hurler ses moteurs et évoque un chanteur connu pour ses ascensions vocales vertigineuses, que l'on appelle désormais « *L'elicottero* ».
- 6 Il y a en Sardaigne, et en particulier à Castelsardo, une véritable culture du « *noi* », du « nous ». En ponctuant régulièrement la conversation, ce pronom affirme une forte identité et renvoie à une réalité communautaire toujours présente⁶. La plupart des propos échangés parlent de ce « nous » ; ceux qui concernent la musique n'échappent pas à la règle.

Le chant et sa critique

- 7 Dans le chant, il faut d'abord et surtout tenir sa place. A dire vrai, cette place n'est pas la vôtre, mais celle qui vous est assignée au sein d'un chœur pour une prestation de quelques minutes et, une fois par an, pour toute la journée du *Lunissanti*, le Lundi de la Semaine sainte. Ce droit de chanter relève directement et exclusivement de l'autorité du prieur de la confrérie. A ce dernier, en effet, incombe la charge de composer « ses » chœurs dans toutes les situations officielles, y compris lors des répétitions (*prove*) qui se tiennent à la petite église de Santa Maria et au cours desquelles se préparent les « voix » pour le temps pascal. En dehors de ces situations, bien entendu, chacun est libre de chanter avec qui il veut, notamment avec ses amis. Mais le chant n'est jamais un exercice solitaire destiné à des oreilles absentes : à côté d'un chœur en action, il y a toujours un confrère – parfois un ami, et, le plus souvent, un rival – qui écoute, prêt à faire des commentaires, souvent sévères, mais toujours attendus.
- 8 Parler de chant, c'est d'abord émettre des critiques sur les prestations des autres : « trop lent », « trop rapide » et surtout, « trop haut ou trop bas ». Car il n'y a pas de diapason pour choisir la bonne « clé » (*chiave*), c'est-à-dire la hauteur d'intonation juste. Adopter ce petit instrument de rien du tout, qu'on peut acquérir contre 10000 lires à Sassari, la ville voisine, aurait des effets désastreux sur la pratique du chant. Le choix de la hauteur est une pierre d'achoppement quotidienne et une lourde responsabilité pour les chanteurs, surtout pour l'un d'entre eux : selon les chants, le *bassu* ou bien la *bogi*. Le premier son qui sort de sa gorge engage le chœur dans un registre commun, et cela de façon plus ou moins heureuse.
- 9 Aucun chanteur n'a une oreille absolue qui, en l'occurrence, ne servirait à rien puisque l'intonation « juste » doit prendre en compte les registres naturels des autres voix du chœur, leur état de fatigue et de préparation, le caractère du répertoire, la longueur du chant qu'il s'agit d'exécuter, son ambitus, l'acoustique du lieu et, plus encore, la situation.

C'est ainsi que, en dehors de l'église, pour les grandes processions de la Semaine sainte, il est d'usage de prendre une *chiave di strada* (clé pour la route), relativement basse, qui ne risque pas de mettre en difficulté la plus aiguë et la plus fragile des voix, celle du *falzittu*. Mais bon nombre de chanteurs prennent aussi un malin plaisir à choisir une *chiave* haute et brillante, justement pour gêner leurs compagnons. Le paradis est pavé de mauvaises intentions, pourrait-on dire, car « en haut », certes, le chant est beau et l'effort consenti par tous peut être payant, mais le succès n'est jamais acquis d'avance ; il passe par un subtil défi – une sorte de « challenge » qui consiste à engager le chœur sur des chemins difficiles.

- 10 Les commentaires sur la *chiave* s'amorcent par de petits gestes que s'échangent les confrères dès les premières secondes du chant : index vers le haut : « c'est trop haut » ; pouce vers le bas : « c'est trop bas » ; main horizontale avec mouvement latéral : l'intonation est bonne. Ces commentaires se prolongent en général après coup, sous forme orale, et parfois même durant toute la soirée que l'on passe volontiers au bar, à la *pizzeria* ou chez des amis : « untel », dit-on, « la prend toujours trop haut », « untel, souvent trop bas ». Singulièrement, lorsque la *chiave* a été bonne, les commentaires sont maigres, ce qui ne manque pas de décevoir celui qui l'a bien choisie : il bombe déjà le torse pour signaler une suprématie qu'il croyait acquise et attend des compliments qui ne viennent jamais ; à Castelsardo, on pratique moins la louange qu'une véritable culture de la critique (*sa critica*), garantissant en définitive la qualité de la production musicale. C'est pour cela que l'aide d'un diapason – utilisé d'ailleurs par des chanteurs d'autres villages de Sardaigne – aurait des effets catastrophiques : en simplifiant le travail, il amoindrirait le champ de la contestation et surtout interdirait l'exploration intellectuelle des difficultés que représente l'exercice du chant. Celui-ci, dit-on, « doit toujours se raisonner et donner lieu à des commentaires » (*si deve sempre ragionare*). L'exploit est source de culture et va de pair avec les risques de ratage. Sans ces deux composantes, l'exécution chorale se réduit à une pratique exécrationnelle, à laquelle, d'ailleurs, la majorité des confrères rechignent : celle du concert.
- 11 Mais parler de chant c'est aussi parler de soi. L'orgueil des chanteurs s'exprime toujours à la première personne et tous ceux qui sont dignes de mériter ce nom⁷ ont l'habituelle propension à préférer leur propre voix à celle des autres. Les collections de cassettes qu'ils conservent chez eux et qui s'égareront toujours dans les buffets remplis de verroteries néo-vénitaines, sont essentiellement celles de leurs prestations. Les commentaires sur leur façon de chanter touchent à leur identité vocalement proclamée. C'est leur identité, et non celle des autres, car chacun, non seulement pense être l'exclusif détenteur d'un style propre (ce qui est partiellement vrai), mais encore prétend n'avoir appris de personne (ce qui est totalement faux) – « Allez ! », leur dit-on, vous n'êtes pas nés chanteur ! » (sous entendu, « c'est nous qui vous avons appris à chanter »). « Allez ! », leur dis-je, « votre attitude ne rend pas justice à la culture de l'*oratorio* ! ». Et, au terme de ces discussions fréquentes, sinon quotidiennes, l'aveu attendu arrive enfin : « – Oui, si vous voulez », finira par confesser le présomptueux... j'ai appris de Cenzo Dessole, ou de Tauloneddu ! ». Deux grandes voix, en effet, disparues l'une et l'autre depuis plusieurs années. Il ne pouvait en être autrement. De leur vivant, ils étaient des rivaux ; morts, ils deviennent des maîtres.

Chant, commentaires et prérogatives

- 12 Ces chants polyphoniques sont à quatre voix. Mais leurs commentaires n'en comptent pas moins de quatre-vingt dix (c'est le nombre des confrères en exercice) et ont pour toile de fond des disputes permanentes (*bisticci*) dont les chanteurs – au nombre d'une bonne vingtaine – sont les principaux responsables. Ce sont surtout eux qui parlent. Les autres sont les « confrères du silence » (*confratelli del silenzio*). Toujours discrets, ils ont surtout pour tâche l'exécution du rituel : transport du Christ, port des Mystères (c'est-à-dire des outils de la crucifixion) durant la Semaine sainte ; processions diverses.

Fig. 1: Chœur du Lundi saint, matin



Photo: Bachisio Masia

- 13 Mais avant de pouvoir exprimer leurs prérogatives, les chanteurs doivent attendre et attendre encore. Autrefois, cette attente était longue et s'étalait sur plusieurs années. En d'autres termes, ils étaient contraints au silence. De nos jours, alors que le recrutement de jeunes voix de qualité est un réel problème, elle est plus courte, mais néanmoins pressante et ne manque pas de mortifier les plus ambitieux. Untel espère toujours se voir confier le plus valorisé de tous les chants (le *Stabat Mater*) pour un Lundi saint. Peut-être le prier de cette année saura-t-il le contenter ? Tel autre refuse systématiquement de chanter le *Miserere* qu'il laisse aux débutants – ce « chant de merde (*arga*), qui est juste bon pour les merdeux » [que Dieu pardonne le blasphème !]. Un troisième enfin ne veut mêler sa voix qu'à celles de ses vieux compagnons de route, tout en affirmant d'ailleurs [qu'il] « peut chanter avec tous » et que – bien entendu – [il] « est un homme de paix »⁸.
- 14 Bref, durant sa fonction annuelle (il est élu, en assemblée, le jour de la Fête-Dieu), le prier ne manque pas de pain sur sa planche. « C'est un sale travail », dit l'un d'entre eux : « Il te faut choisir douze apôtres [c'est ainsi qu'on appelle les chanteurs du Lundi

- saint]... et envoyer les autres en enfer ! ». En l'occurrence c'est plutôt le prieur qui, avec l'acceptation de sa charge, se prépare une vie infernale : au terme d'une préparation de plusieurs mois, le rituel du Lundi l'oblige à faire « ses » trois chœurs, à choisir douze protagonistes et à exclure les autres ; cette règle peut, certes, lui apporter quelques joies, mais lui ouvre surtout de solides perspectives de brouilles avec ses compagnons et, par voie de conséquences directes, avec leurs femmes, leurs cousins, leurs beaux-frères, etc.
- 15 Parler de chant revient donc à parler des querelles qu'il occasionne. « Pourquoi n'ai-je pas été choisi cette année ? », dira un chanteur... « Le prieur ne m'avait-il pas laissé entendre qu'il me ferait entrer dans un chœur ? Pourquoi a-t-il préféré tel autre (trop jeune, ou trop vieux, selon les cas) ? Il n'est pas l'ami que je croyais »... et, en *a parte* : « Je saurai m'en souvenir lorsque je serai prieur à mon tour »... S'enclenchent alors des stratégies d'hostilité, des recherches d'alliances pour le mettre en difficulté. Car il s'agit de faire payer à celui qui vous a trahi le prix de sa mauvaise politique, notamment en cherchant à s'acquérir l'amitié de quelques compagnons supplémentaires en vue des prochaines élections.
- 16 Dans les deux camps – celui du prieur et celui de la victime qui accepte la règle du *numerus clausus* dans la seule mesure où elle ne le laisse pas de côté – on aura recours à une arme redoutable : celle de la rumeur. Cette rumeur peut prendre deux formes : directe (« untel aurait dit... ») ou indirecte (« untel aurait dit qu'untel aurait dit... »).
- 17 Significativement, la rumeur et la voix chantée sont désignées par un même mot : *voce* en italien, *bogi* dans le dialecte de Castelsardo. Entre les deux types de voix – celle destinée au chant (et en principe à célébrer la gloire de Dieu ou le calvaire du Christ) et celle, parlée, réelle ou mythique, destinée essentiellement à déstabiliser l'*oratorio* – il y a un rapport. Si la rumeur est trop forte, la vie sociale prend la forme d'incessantes batailles et le chant ne se fait plus entendre. Car une rumeur, d'abord sourde, se transforme vite en vociférations et en claquements de portes lorsqu'elle arrive aux oreilles des personnes concernées ou lorsqu'elle est répercutée, puis amplifiée, en assemblée. Sa forme indirecte, en particulier, a des effets dévastateurs par son « effet boomerang » ; car le propos peut retomber sur celui qui en est à la source, autant que sur celui qui le colporte en seconde main. Quoi qu'il en soit, dans de telles circonstances, chanter ensemble – qui implique une confiance réciproque et met en jeu des rapports affectifs d'une grande intensité – n'est plus possible.
- 18 Mais lorsque cette rumeur est absente, ou trop faible, et que personne ne dit rien sur personne, le climat n'est pas non plus très bon, et l'on se pose la question : « Pourquoi ce silence ? Sommes-nous devenus des étrangers les uns pour les autres au point de ne pas mériter de gloire ? ». Chanter ensemble dans de telles conditions n'a plus guère de sens ; à l'évidence, le silence et l'indifférence entretiennent de dangereux rapports de contiguïté. La voix chantée a donc besoin de la voix parlée pour « sortir » (*uscire*), et réciproquement. Au risque de faire souffrir la logique, il nous faut admettre que ces deux voix sont à la fois exclusives (car durant le chant on ne parle pas et, sous la pression de paroles envahissantes, on ne chante pas) et indispensables l'une à l'autre (il faut se parler pour chanter et le chant lui-même provoque d'incessants commentaires). Mais la symétrie s'arrête là ; car, derrière le trop-parler, s'embusquent facilement la mauvaise foi et la véhémence, qui empêchent le chant de sortir et les chanteurs de s'exprimer.
- 19 La parole donne également la possibilité de rétablir des rapports qu'elle avait préalablement contribué à détériorer. Les bars et les petites fêtes locales servent aussi à cela. Dans ces opérations de reconstruction d'amitiés brisées ou ébréchées, chacun se

montre minutieusement comptable de ce qu'il donne et de ce qu'il reçoit de l'autre. Parfois, lorsque c'est plus grave, il peut être fait recours à des réunions plus formelles, organisées sous la conduite d'un (ré)conciliateur. Mais l'entente – et, ici, le mot est fort – ne sera effective que lorsque les protagonistes auront accepté de se remettre à chanter ensemble⁹. Le chant apparaît alors dans toute son ambiguïté : il est le signe majeur de la paix retrouvée, tout en fournissant des armes pour la guerre.

- 20 Mais il arrive aussi qu'un nouveau rapprochement soit difficile, notamment lorsque les contacts sont rompus et qu'on s'est respectivement « retiré la parole » (*togliere la parola*). C'est alors que le chant peut intervenir comme moteur de la réconciliation, alors qu'il est ordinairement motif de discorde. Car, pour de (vrais) chanteurs, la brouille est d'autant plus douloureuse que le plaisir de chanter ensemble est fort. La perspective de ce plaisir est donc un facteur de réconciliation. Reconnaissons pourtant qu'elle ne garantit pas forcément une paix prochaine, comme si le goût de la querelle était encore plus tenace.

Ethique et esthétique

- 21 Les confrères ne lisent pas nos classiques, et encore moins Paul Valéry (en l'occurrence, son *Variété IV*). Mais, à l'instar du poète originaire de la Corse voisine, cela ne les empêche pas d'associer étroitement l'esthétique et l'éthique. En témoignent leurs discours sur le chant, comme l'ensemble de leur comportement. Chanter, c'est d'abord offrir une image de soi. Chanter fort, c'est être fort. C'est ainsi qu'il faut être, en effet. Être timide revient à endurer ses propres inhibitions. Mais, en compagnie, cette timidité est interprétée d'abord comme une peur d'affronter le jugement des autres. Ne pas savoir la maîtriser revient à ne pas être apte à affronter la *carréra* – la rue processionnelle ; en d'autres termes, à ne pas mériter le titre de chanteur.
- 22 Le chant réclame un certain don de soi où il convient de mettre en accord sa personnalité et l'expression vocale de cette personnalité. L'homme est toujours derrière ce qu'il chante et l'on tiendra autant rigueur à celui qui ne sait pas trouver sa place au sein du chœur qu'aux chanteurs pratiquant une emphase démesurée. Ne pas savoir se faire entendre équivaut à exhiber sa médiocrité. Trop le faire revient à déséquilibrer un chœur, à nourrir la critique ou à provoquer les ricanements des autres.
- 23 Chanter est donc un exercice difficile et un art quasi impossible, qui touche à sa propre façon autant qu'à sa propre raison d'être : untel est connu pour son indélicatesse qui consiste à entrer trop tôt dans le chant, au détriment de l'ordre polyphonique imposé ; il anticipe de quelques dixièmes de secondes la phrase musicale qu'il convient de chanter ensemble et veut absolument se faire entendre. Le vice d'untel autre repose sur des raisons symétriques et inverses : il allonge sa mélodie pour le simple plaisir d'entendre sa voix seule, au-dessus du chœur qui s'est tu. Ou alors, il ralentit sa *portata* (notion difficile pouvant être approximativement traduite par « phrasé »), à la façon d'un paon qui se retourne avec lenteur pour contempler sa queue.
- 24 Autant de défauts touchant à des détails, qu'une oreille peu préparée ne remarque même pas, mais qui, sur place, ne passent pas inaperçus et ne manquent pas d'être dénoncés. Ils sont, pourrait-on dire, de l'ordre de la politesse, au sens fort du terme ; car si chacun doit dominer les autres sans trop que cela s'entende, il doit tout autant demeurer à leur écoute : l'harmonie musicale est d'abord une harmonie sociale. Une harmonie difficile à trouver, car, on l'a dit, lorsque les conflits dominent, personne ne veut plus chanter avec

personne ; mais, à l'inverse, si le climat est trop doux et serein, le chant devient grave, ennuyeux et traduit – comme parfois notre musique classique – quelque insupportable autosatisfaction.

- 25 De façon significative, c'est à la fois la douleur et la douceur qui s'expriment dans les grands chants de l'*oratorio*. Les chanteurs dotés d'une certaine volonté de puissance chantent d'une voix forte et dominatrice. Les pacifistes, les humbles et les sereins chantent d'une voix plus douce et suave. Le choix d'une esthétique ou de l'autre est de l'ordre du style personnel, mais il renvoie aussi à des conceptions divergentes – bien que complémentaires – du monde et du sacré. Ces conceptions, qui traduisent la fondamentale ambivalence de la musique, sont au centre de continuel débats entre les chanteurs : sacré, ce chant est prière et harmonie salvatrice ; profane, il est l'expression d'un défi. Mais aussi, sacré et profane : Dieu défie les chanteurs en leur confiant des chants dont l'exécution est éprouvante. Les chanteurs sont donc intarissables sur les épreuves qu'ils doivent surmonter – et qu'ils surmontent, selon eux.
- 26 Mais il se peut aussi qu'ils échouent, notamment durant la grande procession du soir du Lundi saint, lorsque, par exemple, ils ne parviennent pas à trouver la bonne « clé » ou – pire encore – lorsque leur voix se brise et qu'ils doivent quitter le chœur pour se voir remplacés par un autre. Dans ce cas, ils ont la prudence d'incriminer non leur propre incapacité, mais le chant lui-même : « le *Stabat* est trop dur », disent-ils, pendant qu'ils peinent – alors que sa difficulté tient exclusivement à l'excessive intensité qu'ils mettent dans son exécution. Le lendemain, après avoir subi les assauts de *la critica*, ils prendront une décision : « Cette année, c'est la dernière fois que je le chante », diront-ils – décision qui tiendra quelques jours ou quelques mois, puisque l'année suivante, on les trouvera à nouveau dans le rang des candidats.

Fig. 2 : Chanter/parler

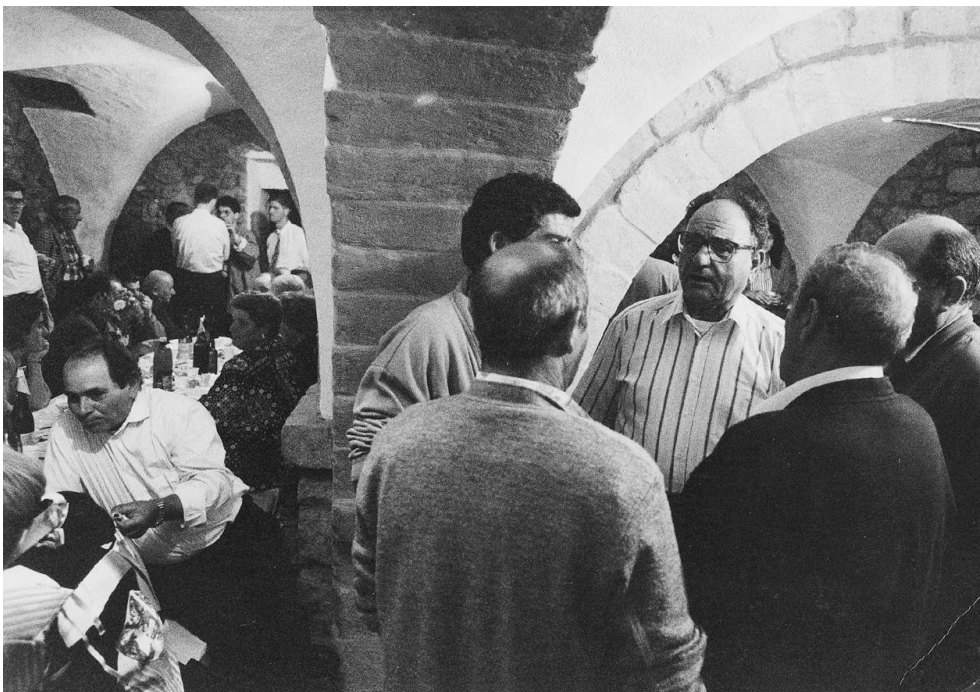


Photo : Bachisio Masia

- 27 Il est un mot que l'on entend régulièrement dans la bouche des confrères : celui de *sbaglio* (erreur, faute) : tous ont une véritable culture de la faute, voire un culte pour elle. Détecter et détracter le *sbaglio* de l'autre, reprocher au prieur des choix inappropriés (surtout lorsqu'ils desservent vos intérêts), accuser la convoitise de ses compagnons ou avouer la sienne, sont des exercices quotidiens qui trahissent leur origine chrétienne et prennent leur source à la fois dans la reconnaissance du péché originel et dans une conception transcendante de la vérité.
- 28 Mais, paradoxalement, cette exigence de vérité est elle-même soumise à des nécessités locales plus immanentes. Disons les choses de façon brutale et sans doute caricaturale : celui qui dit vrai (ou celui qui chante bien) est d'abord un allié ou un ami – et c'est même cela qui le définit comme tel ; un bon chanteur se caractérise sans doute par la qualité de sa voix, mais c'est surtout celui avec qui l'on aime chanter. De ce fait, il n'y a pas de chant réussi dans l'absolu – ou plus exactement, cette réussite passe par la qualité des relations qui président à son exécution. Le chant – comme d'ailleurs tant d'autres choses – a surtout une valeur affective et se juge en fonction des rapports qui le font naître. De ce fait, les commentaires qu'on y porte manquent toujours d'objectivité. Untel chantait bien l'année dernière : il était alors un ami. Il chante mal cette année ; ce n'est pas que l'hiver ait détérioré ses cordes vocales, c'est tout simplement qu'il s'est rangé dans le camp adverse¹⁰ : du haut du pinacle, il est passé à celui de la roche tarpéienne ; son chant ne vaut plus rien.
- 29 On voit donc poindre la contradiction, car en dépit d'exigences déclarées pour la recherche de la vérité, la parole tout autant que le jugement esthétique sont surtout contextuels, comme la couleur du caméléon variant selon les paysages. Des circonstances nombreuses et diverses donnent leur prix aux choses et leur valeur aux mots. Non pas aux mots techniques – au nombre d'une vingtaine –, dont la stabilité sémantique est à peu près établie et sur lesquels tout le monde s'accorde plus ou moins¹¹, mais aux mots les plus communs : ceux de tous les jours, qui donnent lieu à d'interminables discussions.

De l'épaisseur du sens

- 30 Ces considérations sont à prendre en compte lorsqu'il s'agit d'aborder avec les confrères des problèmes stylistiques et esthétiques. Par exemple lorsqu'il faut, avec leur concours, qualifier le « beau » (*bello*). Car ce mot est continuellement utilisé, dans des registres et avec des intonations différentes. Indépendamment du fait qu'un « *bello* » prononcé à mi-voix n'a, bien entendu, aucun rapport avec un « *bello* » proclamé haut et fort¹², cette notion en recouvre une quantité d'autres (plus d'une vingtaine en tout) qui touchent :
- aux chants proprement dits : certains sont reconnus comme plus beaux et plus valorisés que d'autres dans la mesure où, par stricte convention, ils sont réservés aux meilleurs chanteurs. Sur place, ils sont reconnus comme particulièrement difficiles (ce qui n'est pas nécessairement vrai). Disons qu'ils tirent leur beauté du fait qu'ils sont, le plus souvent, splendidement exécutés ;
 - aux conditions d'exécution : chanté durant le rituel de la Semaine sainte, un *Stabat Mater* sera toujours plus beau que le même *Stabat* exécuté en temps ordinaire, *alla buona* (« à la bonne franquette », dirions-nous) ;
 - à l'attente qu'un chant occasionne et aux différents défis qu'il met en œuvre (cf. supra) ;
 - et en définitive, au climat général, à la fois social et politique.

- 31 Comme par un mystérieux fait exprès, les concepts locaux sont, à Castelsardo, dotés d'une certaine épaisseur. Par exemple, celui de *sacrificio*. Notion difficile dont la traduction française par le mot « sacrifice » rend imparfaitement compte. Ce sacrifice est d'abord consenti. C'est ainsi que chanter est un *sacrificio*. Au sens sacré et profane. D'une part, les chants de la Semaine sainte évoquent le sacrifice du Christ et en expriment la douleur. De l'autre, les chanteurs font des sacrifices toute l'année pour être dignes de l'exprimer vocalement. Car, seuls ceux qui ont été assidus aux fêtes et aux différentes cérémonies de l'*oratorio* peuvent postuler à la charge sacrificielle du chant. Pour pouvoir être sur la liste du prieur, il faut qu'ils aient fait leurs *presenze* (leurs présences), qu'ils aient accompagné une cinquantaine de morts au cimetière en chantant, qu'ils aient célébré Sant'Antonio, Santa Rita, Sant'Isidoro, et surtout Santa Lucia qui se voit gratifier en décembre de treize jours consécutifs de chant. Mais, le jour venu, ce sacrifice perd son caractère douloureux : il devient *gara*, c'est-à-dire compétition où il s'agit de relever un défi, de faire « bonne figure », de vaincre enfin et d'assurer, en même temps que la gloire du Christ – dont on ne parle d'ailleurs jamais – celle de sa propre prestation.
- 32 Cette épaisseur sémantique est servie par une rhétorique fort développée qui utilise :
- L'humour. Il s'agit d'un humour tourné vers soi : il est une façon de ne pas se prendre au sérieux, qui donne aux rapports humains une légèreté toute particulière. Dans un pays où la moquerie est omniprésente, mieux vaut rire de soi-même que de laisser aux autres la possibilité de le faire. C'est une façon de leur couper l'herbe sous le pied et cela vous installe dans une position plus confortable (ne serait-ce que parce qu'il est tout de même plus aisé de doser les méchancetés contre soi-même !)
 - L'anti-phrase, très développée en général en Sardaigne : elle installe celui qui y recourt dans une situation distanciée. Les choses sont dites, mais à l'envers, et l'on peut facilement jouer sur les contraires réels ou supposés d'une proposition inversée.
 - L'ellipse et le sous-entendu, porteurs d'un sens que l'on ne veut pas approfondir : un bruit de bouche, une exclamation codifiée (ih !, tss !, eei !, etc.) suffisent bien souvent à manifester une appréciation sur les choses et les êtres.
 - La répétition ironique : la reprise des derniers mots prononcés par l'interlocuteur – mais sur un autre ton – introduit un doute et induit une remise en question des propos énoncés. C'est un moyen rapide et pratique de désarçonner l'adversaire.
 - Le second degré et le sens du détour. Il est rare qu'on se dise les choses complètement en face. En cela, Castelsardo et son *oratorio* se démarquent nettement d'autres cultures de Sardaigne. Ce n'est pas que règne l'hypocrisie, mais on aime contourner le sens et l'on préfère l'image à l'expression directe¹³.
 - Enfin, un goût insatiable pour le commentaire, selon toute apparence beaucoup plus développé à l'*oratorio* de Castelsardo que partout ailleurs en Sardaigne. C'est ainsi qu'une cravate de couleur vive, une friandise d'une consistance inhabituelle, une démarche maladroite, une posture curieuse, etc. suffisent à alimenter de longues gloses. D'une certaine façon, ces petites chroniques de tous les jours constituent des terrains d'entraînement rhétorique. « Passer tant de temps à nous disputer sur ces bricoles, dit un confrère, évite que nous nous disputions sur des choses plus sérieuses ».
- 33 A l'*oratorio*, la bienveillance est peut-être une vertu, mais elle n'est pas vraiment une qualité reconnue. Etre « *malu* » c'est-à-dire à la fois « mauvais » et « malicieux » est un trait de caractère que l'on redoute chez l'autre et que l'on cultive chez soi : l'ironie quotidienne et les petites méchancetés d'un usage courant, épicient les rapports et rendent la vie plaisante (quoique pas toujours !). Parler de quelqu'un, c'est être habile à

noter certains de ses penchants pour les révéler aux autres, voire à l'intéressé lui-même, en y mettant la forme adéquate ; c'est placer continuellement celui à qui l'on s'adresse en position d'esquive ou de réplique : la métaphore et les effets de style sont là, tantôt pour présenter les faits sous une forme adoucie, tantôt pour donner à l'argument l'efficacité qu'il mérite.

- 34 Dans une telle culture de la parole, chacun est à l'affût d'une anomalie. Mais si les rapports sont trop conflictuels, les mots s'alourdissent et la possibilité d'en jouer devient de plus en plus difficile. L'arsenal rhétorique est alors incapable de désamorcer quoi que ce soit et l'ironie se fait pesante... jusqu'à ne plus être perçue comme telle. Et c'est alors que les armes secrètes et ancestrales¹⁴ de la petite société de l'*oratorio* trouvent leurs limites.
- 35 Toutefois, dans ce jeu de réalités subtiles – qui n'est pas sans incidences méthodologiques pour l'ethnographe – l'ancien, le déjà-fait, et ce qu'on appelle communément « la tradition », occupent une place à part en fournissant une référence stable, constamment remémorée. En pratique, une bonne partie des discussions porte sur la comparaison des pratiques passées et actuelles, où les premières servent notamment à légitimer les secondes.
- 36 Parler de musique, c'est alors parler de la mémoire qu'on en a ; c'est se rappeler qui chantait le *Miserere* du Lundi saint de 1981, ou le *Stabat* de 1987 (éventuellement, si l'on ne s'en souvient plus soi-même, on trouvera toujours le compagnon qui connaîtra la réponse) ; c'est rediscuter les choix du prieur qui était alors en exercice ; bref, c'est penser le présent en le confrontant au passé afin de construire au quotidien sa propre histoire.
- 37 Mais il arrive aussi que cette présence raisonnée du passé ne débouche pas sur les dispositions pratiques attendues. C'est ainsi que les chanteurs d'autrefois bénéficiaient d'une liberté stylistique qu'aujourd'hui aucun d'entre eux – aussi bon soit-il – n'oserait s'accorder. A l'évidence, les rivalités entre chanteurs étaient encore plus exacerbées qu'aujourd'hui et s'exprimaient durant le chant lui-même. Les enregistrements anciens en témoignent et suscitent une certaine nostalgie. De nos jours, le chant a perdu un peu de son âpreté ; l'harmonie y est mieux contrôlée et l'accord – dans les deux sens du mot – plus juste, comme si on lui consacrait aujourd'hui davantage d'attention. On s'interroge ensemble sur ce changement socio-musical, en s'étonnant du fait qu'en discuter – comme il se doit – ne suffit pas à modifier le cours des choses : à croire que la forme musicale, soumise au temps, contient un potentiel de transformation sur lequel personne n'a prise.
- 38 « Ce n'est plus pareil », dit-on, tout en s'affairant, par exemple, à cueillir des fleurs pour le linceul du Christ qui sera porté symboliquement et musicalement en terre, le Vendredi saint... comme on l'a toujours fait. Car, quoi qu'il en soit, chacun refait ses plans chaque année, toujours semblables à ceux des années précédentes et toujours différents : dans l'espoir d'être touché par la grâce (du prieur) et de se voir choisi comme « apôtre-chanteur »... pour la gloire de Dieu, bien entendu !

BIBLIOGRAPHIE

LORTAT-JACOB Bernard, 1990, Savoir les chanter – pouvoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne. *Cahiers de musiques traditionnelles* 3. *Musique et pouvoirs* : 5-22.

LORTAT-JACOB Bernard, 1996, *Canti di Passione, Castelsardo, Sardegna*. Lucca : Libreria Musicale Italiana.

LORTAT-JACOB Bernard, 1998a, Prononcer en chantant. *L'Homme, Revue française d'anthropologie* 146 : 87-112.

LORTAT-JACOB Bernard, 1998b, *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris : Editions du Cerf, collection La voie esthétique.

NOTES

1. Les lecteurs des *Cahiers de musiques traditionnelles* le savent sans doute : Castelsardo est un gros bourg de Sardaigne, situé sur la côte septentrionale. Le chant polyphonique à quatre parties est pratiqué avec passion par les confrères de l'*oratorio di Santa Croce*, pour les funérailles, les fêtes du cycle de Pâques et à l'occasion de nombreuses festivités religieuses et profanes. Ces chants ont donné lieu à plusieurs publications, dans les numéros 3 et 6 des *Cahiers*, ainsi que dans le dernier numéro, qui contient un compte rendu de mon livre *Canti di Passione*, Libreria musicale italiana, 1996 (version française parue aux Editions du Cerf à l'automne 1998).

2. « *Il Professore* ». Ce surnom m'a été attribué non pas au jour de mon arrivée, mais après plusieurs années. Au départ, on m'appelait par mon prénom, sardisé ou italianisé selon les cas. Il faut comprendre que le choix d'un surnom, dont je parle un peu plus loin, obéit à un jeu subtil impliquant un certain décalage. Si, par exemple, untel a pour surnom « *L'Astutu* » (« *L'astucieux* »), cela veut dire, certes, qu'il est astucieux, mais moins qu'il le croit. Nul doute qu'avec le surnom de « *Professore* », je n'en étais pas tout à fait un. Il a fallu plusieurs années pour qu'on en prenne acte. En l'occurrence, je ne crois pas avoir perdu au change.

3. Encore que les meilleurs chanteurs ne soient pas forcément les plus bavards. Ainsi Zio Giovanni Pintus, le plus grand chanteur de *Stabat Mater* encore en vie, affirme : « Moi, je sais chanter, mais je ne sais pas parler »... « Parler, c'est dur, ajoute-t-il... On peut tomber à côté » [sous-entendu : c'est un risque que l'on n'endure pas en chantant].

4. L'expression est, je crois, de Michelet.

5. Le mot « *oratorio* » (oratoire) est utilisé dans le sens qu'il a à Castelsardo où il désigne à la fois : 1. l'institution laïco-religieuse (la confrérie) ; 2. le siège physique de cette institution (en l'occurrence la petite église de *Santa Maria delle Grazie*, située au centre de la vieille ville) ; 3. l'ensemble des confrères.

6. Cette réalité communautaire est de nature et de dimension variables. Le « nous » des confrères se définit par rapport à tout ce qui n'est pas eux-mêmes. De même le « *noi-pastori* » (« nous les bergers ») du centre Sardaigne. Mais, loin du village et de ses clochers, ce « nous » sort facilement de ses limites confraternelles ; en situation d'émigration, il se dissout dans un « nous » plus large, incluant la province (= Sassari), la région (= sarde) et, dans des situations exceptionnelles, comme le « Mondial » de football, la Nation italienne.

7. Définir ce qu'est un chanteur n'est pas une tâche aisée. On peut chanter fréquemment entre amis, et même fort bien chanter, sans être chanteur (*cantore*) c'est-à-dire sans pouvoir se considérer comme tel. Le nom de *cantore* est, avant toute chose, réservé à celui qui a chanté, ne serait-ce qu'une seule fois dans sa vie, lors de la Semaine sainte (cf. Lortat-Jacob 1990 : 5).

8. Sur la contradiction productrice de sens et l'interprétation de cette contradiction, cf. mon article « Prononcer en chantant » (Lortat-Jacob 1998a).

9. Pour la plus grande satisfaction du prieur qui, de nouveau, pourra inclure ces chanteurs réconciliés dans son « casting » de Semaine sainte.

10. Camp = *gambella*. Il s'agit d'un néologisme local, désignant un groupe de chanteurs qui est entré en conflit violent avec l'*oratorio* et s'en est finalement exclu pour former un groupe à part. L'*altra gambella* chante les chants sacrés de la confrérie, mais en dehors de l'église, de ses fonctions et de ses rituels. Elle se produit notamment lors de différents concerts et manifestations, en Sardaigne et en Italie continentale.

11. Voir *Chants de Passion* (Lortat-Jacob 1998b), notamment à travers l'index figurant en fin de volume. Ces mots techniques renvoient principalement aux articulations formelles : ainsi la *dolci* désignant un moment caractéristique du chant où les voix entrent les unes après les autres, du grave à l'aigu, sur un accord majeur spécifique ; la *calata* (du verbe *calare*, « descendre ») indiquant une fin de phrase, le *giru* (littéralement « le tour ») de forme mélismatique prenant appui sur une voyelle à l'intérieur du chant (par exemple, le *giru della « i »*, le tour du « i », dans le *Stabat Mater*), la *falza* (littéralement la « fausse ») caractérisant un enchaînement chromatique. Ces mots sont utilisés surtout en cours d'exécution défectueuse et servent à effectuer une reprise (à partir de telle ou telle *dolci* ou de tel ou tel *giru*). D'autres expressions – métaphoriques celles-ci et représentant un inventaire largement ouvert – servent à caractériser les styles vocaux, essentiellement leurs défauts.

12. Voir sur ce point Lortat-Jacob 1998a.

13. Pour bénigne qu'elle semble, une interpellation telle que : « —A no ! cumpare Giuà... chi appare li pican' li carciofi, eh?... Ni avete magnatu sei u sette ! » (Eh ! compère, j'ai l'impression que vous aimez bien les artichauts... vous en avez mangé six ou sept !), eut pour effet de mortifier celui à qui elle s'adressait. Elle sortit de la bouche d'un vieux chanteur, il y a quelques années, lors du grand repas collectif d'un Jeudi saint. Celui-ci venait de terminer un chant splendide qui avait suscité l'admiration et provoqué les applaudissements de tous les convives... De tous, ou plutôt de presque tous, car, durant cette prestation, l'un d'entre eux (lui aussi excellent chanteur et bien entendu rival) avait préféré se concentrer sur son assiette, consommant avec un peu de nervosité une quantité impressionnante d'artichauts ! L'accusation fut sans appel (rien de plus visible que des feuilles d'artichauts sur une table !). L'image tire sa force de son caractère faussement innocent (quoi de plus normal que de manger durant une *cena*). Mais la beauté du chant suggérait qu'on levât le nez de son assiette, qu'on acceptât d'y laisser un moment ses artichauts pour porter son regard à l'autre bout de la table où se faisait entendre un « chant de danse » historique (puisque chacun aujourd'hui s'en souvient encore).

14. Comme le dit le plus vieux confrère de Castelsardo : « Santa Maria [l'église où l'*oratorio* a son siège] n'a jamais connu la paix ». Pour ce qui est de l'ancestralité des conflits confrériques, on notera que le plus ancien procès-verbal de l'*oratorio* conservé dans les archives de la cathédrale – il date du 15 août 1669 – fait déjà état de polémiques (*controversias*) avec la hiérarchie ecclésiastique.

RÉSUMÉS

Parler, pour les confrères-chanteurs de l'*oratorio* de Castelsardo, en Sardaigne, c'est à la fois parler de chant et de soi-même. Deux discours complémentaires, où la critique (*sa critica*) est omniprésente et garantit, en définitive, la qualité de la prestation musicale. Le chant est perçu essentiellement comme le témoignage d'une reconnaissance car, en toute situation officielle, les chanteurs sont choisis par le prieur de la confrérie : il est une « grâce » – à la fois sacrée et profane, à laquelle, bien entendu, chacun aspire. La parole, quant à elle, est subtile et l'ironie mordante : il s'agit tantôt d'évaluer la justesse d'intonation des quatre voix du chœur, tantôt la justesse des choix du prieur. Mais c'est aussi une parole de mémoire, où le présent est constamment évalué par rapport au passé, au sein d'une Histoire que les confrères font et refont quotidiennement.

For the singers of Castelsardo in Sardinia, talking about oratorio [their Brotherhood] amounts to both speaking about oneself and of song. Two complementary discourses where self criticism (*sa critica*) is omnipresent and in essence guarantees quality in musical performance. Song is basically regarded as a symbol of recognition and as a reward since it is officially endowed by the Prior of the Brotherhood. It is in fact both a sacred and lay blessing, to which all aspire. As for the spoken words, they are subtle and full of mordent irony. One is required to assess both the accuracy of the intonation of four « voices » from the choir but also the Prior's choice. And it also encompasses memory, where the present is continually assessed in relation to the past as part of history that the Brothers make and remake daily.