

Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé
(Castelsardo, Sardaigne)

Bernard Lortat-Jacob

Citer ce document / Cite this document :

Lortat-Jacob Bernard. Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne). In: L'Homme, 1998, tome 38 n°146. pp. 87-112;

doi : 10.3406/hom.1998.370456

http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_146_370456

Document généré le 29/03/2016

Prononcer en chantant

Analyse musicale d'un texte parlé

(Castelsardo, Sardaigne)

Bernard Lortat-Jacob

Mon dernier livre est achevé : *Canti di Passione*¹. Consacré à la vie musicale de Castelsardo, un gros bourg de Sardaigne, il traite des chants de la Semaine sainte et analyse un splendide répertoire polyphonique d'origine savante que la confrérie s'est approprié pour une production strictement orale. Ce sont des psaumes et des hymnes en latin, utilisant des termes que la plupart des confrères ne comprennent pas. L'ouvrage laisse la parole aux chanteurs – c'est la moindre des choses ; il fait la chronique de leur passion, parle de leur jalousie exacerbée, de leurs rivalités meurtrières et commente leurs stratégies sociales : le chant mêle étroitement l'affectif et le politique.

L'intrigue

Mais aujourd'hui, il m'apparaît que les mots du livre sont bien moins riches que les paroles originelles qui lui ont donné naissance. Sous chaque phrase d'un Gavino P., ou d'un Giovanni L., par exemple, il y a un monde dense, semblable à un écheveau serré qui, lorsqu'il est mis sur le métier, perd sa forme première et – pire encore – se vide d'une bonne partie de sa substance : l'écriture est toujours bien maladroite lorsqu'il s'agit de rendre compte des intonations et de la richesse de l'oral².

Certes, réécouter les enregistrements de mes premières enquêtes ne m'apprend rien de nouveau : s'y confirme ma compréhension des choses ;

1. Bernard Lortat-Jacob, *Canti di Passione, Castelsardo, Sardegna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana (LIM), 1996, 292 p., 97 ph., 71 fig. et transcriptions musicales, avec CD encarté. Le problème du titre, ce fut surtout celui de sa majuscule. Fallait-il écrire Passion, puisque l'ouvrage traite de la Passion du Christ, de son rituel et de ses chants ? ou passion sans majuscule, car il raconte surtout la passion des hommes : celle des chanteurs en tout premier lieu.

2. Toute proportion gardée, elle est aussi maladroite que la notation musicale pour transcrire la musique.

sans me tromper, j'anticipe désormais les réponses et prévois les réactions de ceux que j'interrogeais alors³.

Celles d'un Giuseppe B., par exemple, affirmant clairement en 1990 :
« Comment ferais-tu, toi, pour chanter avec Salvatore, si tu ne l'aimes pas ? C'est une chose tout à fait impossible et si, d'aventure, tu t'y trouves obligé, je puis te garantir que le temps paraît long ; chaque note est une douleur ! »

Cette façon de s'exprimer n'est pas celle des *professori*⁴. Dans la langue toujours foisonnante de Dante, ils écriraient plutôt :

La condizione sine qua non di un' ottima produzione polivocale risulterebbe essere una indispensabile intesa affettiva tra i protagonisti.

Ce que, en simplifiant un peu, on peut traduire par :

« L'entente affective des chanteurs est la condition *sine qua non* d'une production polyphonique de qualité. »

Mais, à cette dernière formulation, je préfère la première – l'originale. Tout simplement parce que le refus de chanter avec un compagnon ne nécessite pas d'être exprimé abstraitement, pas plus que cela ne relève d'un calcul intellectuel. C'est une réaction simple, toute viscérale, guère plus explicable qu'un dégoût pour certains aliments, pourrait-on dire.

Si le fond des choses m'est donc familier, la forme pourtant résiste et me surprend encore ; il s'agira donc ici de saisir, par une méthodologie adéquate, les subtilités de la parole et la richesse de ses contours.

C'est ainsi qu'en 1992, par exemple, zio (oncle) Baingiu répond à l'une de mes questions – c'était l'époque où j'en posais encore :

— Pour toi, zio Baingiu, de tous les chants de l'*oratorio*⁵, quel est le plus beau ?

Zio Baingiu :

— *I canti sono belli tutti alla verità... Ba !, sai che ti dico io,*

En vérité, tous les chants sont beaux... mais, tu veux que je te dise ?

3. Le caractère prévisible des propos de nos informateurs, s'il ne garantit pas forcément la qualité d'une recherche, témoigne au moins de la bonne compréhension du terrain. Il est, en pratique, une première et indispensable opération de validation.

4. « *Il Professore* » : c'est ainsi qu'on me nomme là-bas. Ce surnom m'a été attribué non pas le jour de mon arrivée, mais après plusieurs années de présence assidue. Au départ, on m'appelait par mon prénom, sardisé ou italianisé selon les cas. Il faut comprendre que le choix d'un surnom 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 autant d'années pour qu'on en prenne acte. En l'occurrence, je ne crois pas avoir perdu au change.

5. Dans la bouche des confrères, le mot *oratorio* est fondamentalement polysémique ; il désigne à la fois 1) l'ensemble des confrères de l'*oratorio di Santa Croce* de Castelsardo (gros village du nord de la Sardaigne) ; 2) leur église (en l'occurrence celle de S. Maria delle Grazie située au centre de la vieille ville) ; 3) la confrérie elle-même, c'est-à-dire l'institution « laïco-religieuse », l'éthique que supposent sa fréquentation, ses règlements, etc. Je tiens à l'expression « laïco-religieuse » en dépit de son caractère d'oxymore et de sa forme « parallèle-convergente » (cette formule baroque est d'Enrico Berlinguer, qui l'utilisa pour caractériser la politique du Parti communiste italien dans les années 80). En effet si, en termes strictement techniques, une confrérie est religieuse, les confrères, eux, ne le sont pas. Je crois d'ailleurs avoir démontré (*Canti di Passione, op. cit.*) que leur religiosité s'exprime surtout *nel cantare*, c'est-à-dire dans la pratique du chant.

Di tutti canti che c'è, per me è il Te Deum :
 De tous les chants qui existent [le plus beau] c'est le *Te Deum* :
è il ringraziamento a Dio, e basta !
 c'est le remerciement à Dieu, et voilà tout !

En 1992, cette réponse réglait une curiosité. D'emblée, j'éliminai comme une clause de style la première phrase affirmant que « tous les chants sont beaux ». À partir des deux suivantes, je pus alors écrire :

« Pour certains confrères, le *Te Deum* est le chant le plus beau. Pourquoi ?
 À cause de son texte et de son sens liturgique. »

Je confirmai ainsi la fonction strictement dévotionnelle de ces chants de Passion. Certes, le concept de « beauté » tel que je l'abordai était un peu large ; mais la question n'avait rien d'incongru – à ceci près que c'en fut une, bien entendu.

De toute façon, les confrères entre eux parlent sans cesse de *Bello* et de *Brutto* (de « Beau » et de « Laid »). Toujours à propos du chant : « celui-ci est plus beau » ; « celui-là est moins beau », etc. Il est vrai que ce même jour zio Baingiu avait dit quantité d'autres choses, mais cette première information n'était-elle pas en soi suffisamment solide pour figurer dans mes notes, et peut-être dans le texte final ?

En réalité, une deuxième écoute – plus attentive et incluant la suite de l'interview – nous invite à penser que les choses sont un peu plus compliquées. Je transcris la cassette :

1. *I canti sono belli tutti alla verità... Ba !, sai che ti dico io,*
 En vérité, tous les chants sont beaux... Mais, tu veux que je te dise ?
di tutti canti che c'è, per me, [il più bello] è il Te Deum :
 De tous les chants qui existent, [le plus beau] c'est le *Te Deum* :
è il ringraziamento a Dio... e basta !
 C'est un chant pour remercier Dieu, et voilà tout !
Il Te Deum è il più bello che esiste...
 Le *Te Deum* est le plus beau qui existe...
Se ragioniamo col cervello, il Te Deum...
 Si on raisonne avec sa tête, le *Te Deum*...
Fanno un Papa, fatto il Papa : Te Deum lauda...
 [Quand] on fait un Pape : *Te Deum lauda*... [il chante le début du chant]
Fanno il Vescovo : Te Deum... Tutte le cose : Te Deum ...
 [Quand] on fait un Évêque : *Te Deum (idem)* ; pour toutes choses : *Te Deum*...
Quà è il bello... Non so se ho reso l'idea.
 C'est ça qui est beau... Je ne sais pas si j'ai rendu l'idée.

Cette partie de l'enregistrement est suivie d'un court silence – sorte d'ouverture muette à un soudain changement de ton. Et, à voix basse, zio Baingiu ajoute :

2. *Dopo, lo Stabata è più bello del Te Deum ;*
Maintenant, le *Stabat Mater* est plus beau que le *Te Deum* ;
3. *ma il Te Deum è il più bello che esiste però !*
Mais le *Te Deum* est le plus beau qui soit, pourtant !

L'intrigue est posée, en trois actes. Elle est même exposée dans toutes ses dimensions. Le discours de zio Baingiu est emphatique, dense, mi-parlé, mi-chanté. Car c'est un grand parleur et un grand chanteur. Une « grande gueule », comme on dirait en français.

Résumons : 1) le *Te Deum* est le plus beau chant ; 2) le *Stabat Mater* est plus beau que le *Te Deum* ; 3) le *Te Deum* est le plus beau qui soit (il est donc encore plus beau que le *Stabat*). La contradiction est là, forte, et comme proclamée. Elle intéresse évidemment l'ethnologue. En l'espace de moins d'une minute (car l'extrait dure trente-cinq secondes), on entend une chose et son contraire. Tandis que les phrases s'enchaînent sur plusieurs registres de voix, la dialectique semble cyclique. Et si la troisième proposition reprend la première – en niant la seconde –, on suppose que la quatrième confirmera la seconde, en niant la troisième. Et ainsi de suite.

Face à cette utilisation apparemment très personnelle de la logique, on peut émettre trois hypothèses. Les deux premières concernent la contradiction proprement dite, la dernière une interrogation sur la nature du discours oral :

1. Cette contradiction ne serait pas attribuable à une déficience mentale de celui qui l'émet. Elle serait due à l'absence – volontaire ou non – de chaînons intermédiaires⁶ qui la rendent acceptable et renverrait à une réalité complexe qui reste à expliquer.
2. Pleinement affirmée, cette contradiction relève du discours oral, lequel devrait être vu (ou plutôt entendu) d'abord comme une forme sonore et s'analyser comme telle.
3. La forme sonore qui le porte ne serait pas un signifiant vide de sens et le lieu d'un arbitraire, mais une composante active de la signification. Bref, la forme ferait sens.

6. Préalable pragmatique à cette hypothèse : en tant qu'infraction à la rationalité, la contradiction serait d'autant plus patente qu'elle sacrifierait au temps. À l'intérieur d'un récit, plus les termes qui l'expriment sont contigus plus elle est apparente. À l'inverse, plus ils sont éloignés, moins elle l'est. Si le temps est justiciable de cet état de fait, c'est qu'il rend possible un changement d'état du sujet. La passion, pour revenir à elle, nie fondamentalement la temporalité ; d'où son caractère éminemment contradictoire (cf. par ex. le « Je t'aime, je te hais » de Racine).

Cette dernière hypothèse sur le rapport forme/sens concerne au premier chef les études musicales⁷ et mérite d'être affinée. Mais disons d'emblée qu'il y a beaucoup de musique dans les intonations de zio Baingiu. Comme en musique, la forme de son discours est riche et contrastée, et son contenu fondamentalement polysémique ; les différents thèmes traités paraissent se répondre en un contrepoint serré. Fluctuante et quasi chantée, la parole est forte et, comme pour n'importe quel chant du répertoire, semble pouvoir être écoutée autant pour ce qu'elle veut dire que pour le simple plaisir du son ; on ne se lasse pas d'être surpris par sa puissance évocatrice et sa perfection esthétique.

Je transcris donc (cf. fig. 1, pages 92 à 95)⁸.

Analyse

Image acoustique et interprétation des données

Pour le musicologue, comme pour l'acousticien, travailler sur le son veut dire travailler sur son image, laquelle peut être représentée par divers moyens électroniques. Or, cette représentation a des limites. En particulier, elle est incapable de rendre compte des différents codages culturels et des faits de cognition qui donnent forme au signal et permettent sa compréhension. De sorte que l'image acoustique figurée sur un sonagramme ne constitue pas l'aboutissement d'une recherche, mais son départ – soit qu'elle fournisse la matière première d'une description objective, soit qu'on la soumette à une lecture interprétative. Dans ce dernier cas, le son figuré est interrogé à partir d'une compréhension déjà acquise du message. Ce message a un caractère ambivalent. Il est le lieu d'intersection entre deux représentations mentales : celle du récepteur (en l'occurrence, le chercheur conduisant l'interview) et celle de l'émetteur (l'interviewé). Cette ambivalence, qui tient à la nature même des faits de communication, est en soi inévitable, car prendre en compte la seule représentation du récepteur du message serait de peu d'intérêt sur le plan ethnologique ; mais renoncer à celle de l'émetteur équivaldrait à renoncer au projet scientifique lui-même.

7. Autant que celles des ethnolinguistes, dont je suis d'ailleurs les recommandations. Ainsi Dell Hymes qui, dans « Ways of Speaking » (in Richard Bauman & Joel Sherzer, eds., *Explorations in the Ethnography of Speaking*, New York-Cambridge, Cambridge University Press, 1974 : 433-451), voit dans la terminologie musicale une grande aide (« a great resource ») pour l'étude des styles parlés.

8. L'image acoustique a été obtenue à partir de Sound Designer (MicroMega-Macintosh). Quelques données caractéristiques ont été ajoutées grâce à un logiciel de dessin élémentaire.

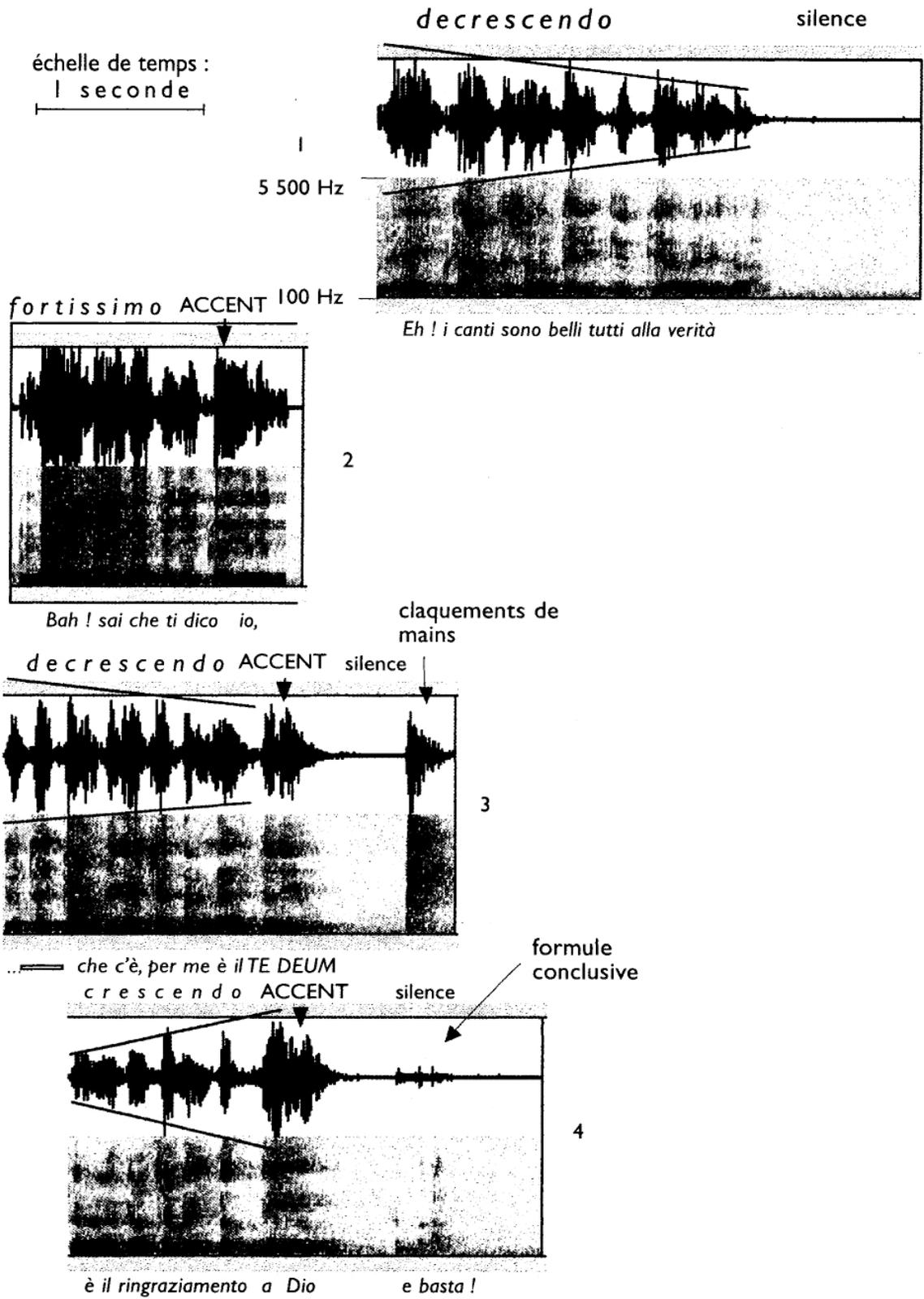
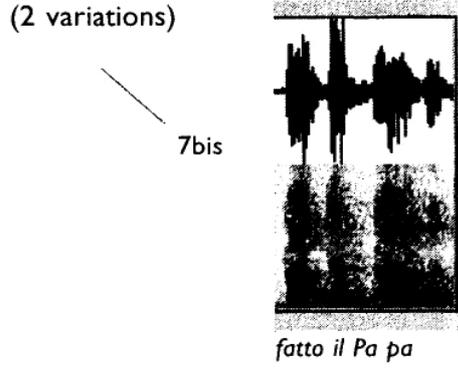
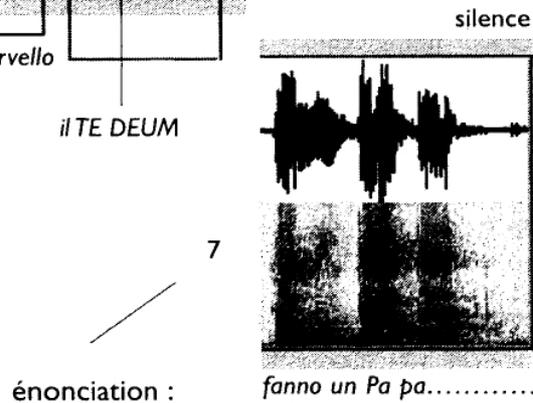
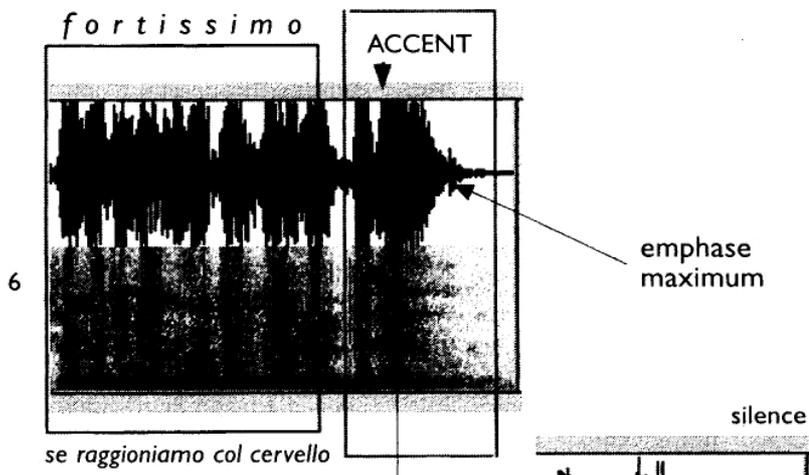
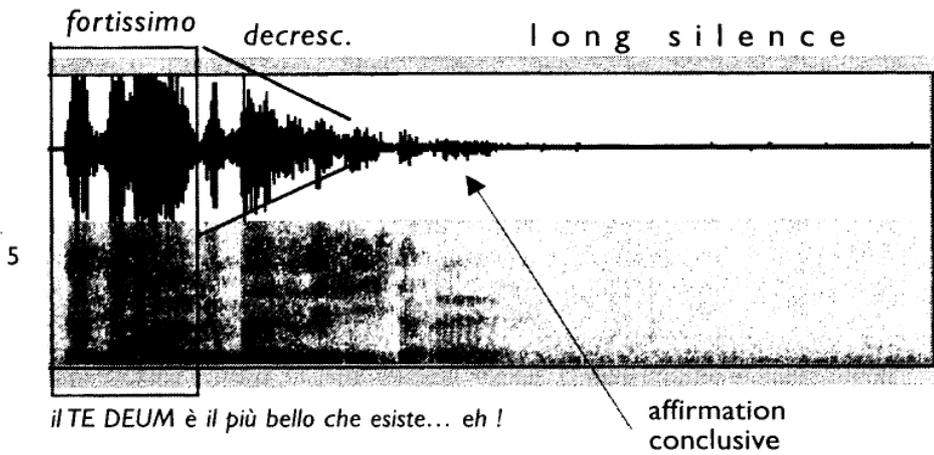
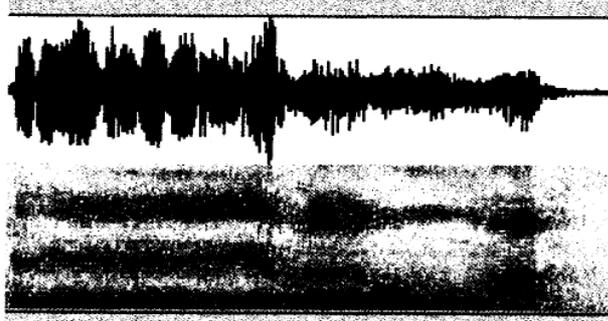


Fig. 1.



chanté

8



Te Deum lauda...

reprise,
resserré
et plus intense

fortissimo

7ter

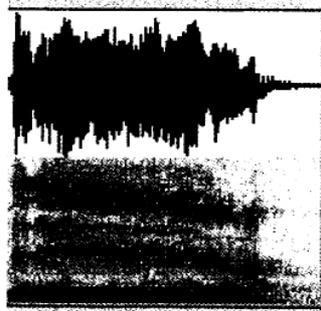


reprise,
resserré
et plus intense

fanno il Vescovo

chanté

8bis

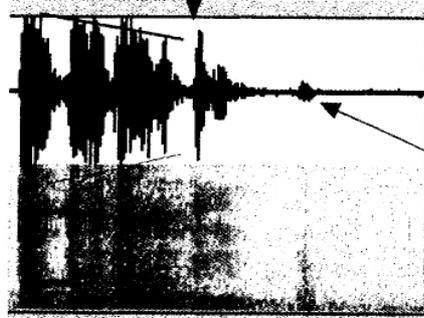


Te Deum...

en conclusion :

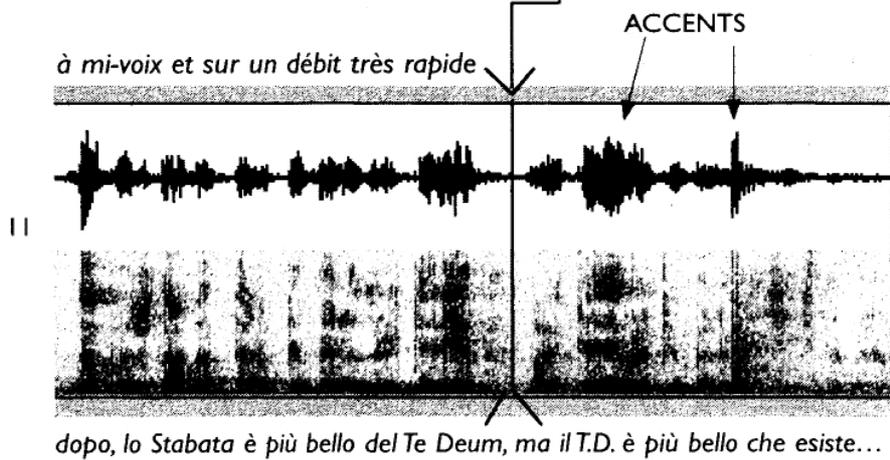
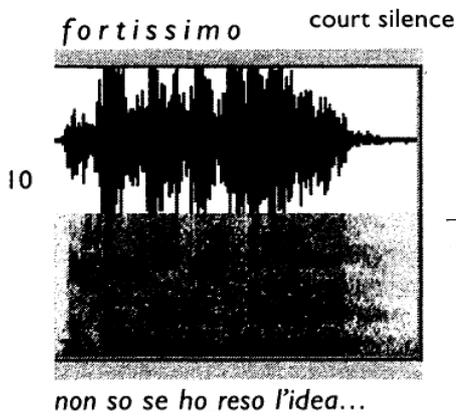
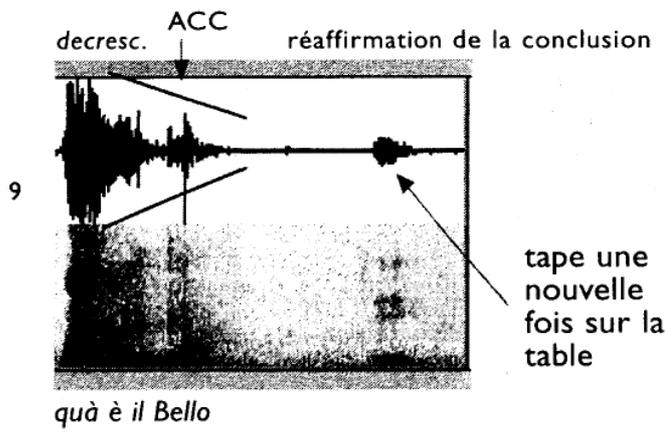
forte ACCENT

7qter



tape
sur la
table

tuttle le cose Te Deum



Critères de segmentation

96

L'analyse passe par une segmentation dont la nature – mais non le principe – est elle-même soumise à plusieurs ordres de critères. Pour l'étude des textes littéraires, ces critères sont d'ordre sémantique – ou peuvent l'être, ce qui n'est pas le cas pour l'analyse musicale⁹. Face à une production sonore organisée, le musicologue est attentif aux traits formels majeurs : les silences (à fonction démarcative), les diverses occurrences et leur hiérarchie syntaxique, les récurrences dont il soulignera l'ordonnancement faisant système, les différences (interprétées en termes de variations), etc.

Revenons alors à notre texte oral considéré comme une forme musicale. Il se compose de onze segments.

Est considéré comme segment tout énoncé suivi par un silence.

Les silences sont ici de deux types : bref (de l'ordre de la 1/2 seconde) ; long (3 secondes et plus).

Indiquons que ces critères de segmentation épousent ce que nous avons appris l'analyse du chant (*Canti di Passione, op. cit.*) et suit la pratique des chanteurs. Ces derniers distinguent en effet la brève reprise de souffle (*rispiru*) de la pause qu'ils expriment par la parole *calata* (i.e. le chant « se cale » au terme de l'énonciation des phrases musicales majeures).

Sur cette base, on relève dans le texte de zio Baingiu sept segments éventuellement répétés, suivis d'un silence bref (noté °°°) et quatre suivis d'un silence long (noté °°°°°°). Les silences longs peuvent en outre s'accompagner d'une parole (par exemple *basta !*) ou d'un geste de ponctuation : frappe sur la table ou claquement de mains. Ces ponctuations sonores paraverbales sont notées par le signe #. On relèvera que l'un de ces segments est pleinement chanté (deux fois) et que les dix autres sont de l'ordre du parlé.

1. *I canti sono belli tutti alla verità* (°°°°°°)
2. *Ba !, sai che ti dico io* (°°°)
3. *Di tutti canti che c'è, per me, è il Te Deum* (°°° #)
4. *È il ringraziamento a Dio, (°°° e basta ! °°°)*

3bis. *Il Te Deum*

5. *È il più bello che esiste, eh !* (°°°)
6. *Se ragioniamo col cervello* (°°°)

3ter. *Il Te Deum* (°°°)

9. Au moins depuis Edouard Hanslick, père fondateur de l'approche « formaliste » de la musique et donc de la musicologie moderne (Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, édité par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1986 (« Musique/passé/présent »). [1^{re} éd. allemande 1854.]

7. *Fanno un Papa* (°°°)

7bis. *Fatto il Papa*

8. *Te Deum lauda* (chanté suivi de °°°)

7ter. *Fanno il Vescovo* (°°°)

8bis. *Te Deum* (chanté suivi de °°°)

7qter. *Tutte le cose*

3qter. *Te Deum* (°°°#°°°)

9. *Quà è il bello!* (°°°#°°°)

10. *Non so se ho reso l'idea* (°°°)

11. *Dopo, lo Stabata è più bello del Te Deum,
ma il Te Deum è il più bello che esiste, però!* (°°°°°°)

NB. Les items bis, ter, qter, mis en colonne, signalent les répétitions et les symétries.

Caractérisation acoustique des segments

Un segment donné se caractérise par :

I. La nature de son émission ; ce terme incluant ici :

a) l'intensité : e.g. fortissimo, mezzo forte, pianissimo ;

b) le registre tonal : aigu/médium/grave ;

c) le timbre : présence plus ou moins marquée d'harmoniques ; nasalisation et tension dans le registre aigu, sous forte intensité ;

d) la densité (entendons par là le rapport entre le nombre d'unités linguistiques et la durée du segment qui les contient). La moyenne est ici de huit syllabes par seconde, mais ce chiffre est variable ; en pratique, ce rapport tolère une marge de l'ordre de 40 %.

Dans les faits, chacune de ces composantes n'a pas de réelle autonomie, de sorte que l'analyse peut être simplifiée. Notons que cette observation vaut aussi pour la pratique du chant ; les études précédentes ont démontré que les chanteurs ont tendance à confondre quatre notions que la musicologie habituellement distingue¹⁰ : l'intensité, la hauteur, le timbre et la vitesse d'exécution (*Canti di Passione, op. cit.* : 126-127).

Fonctionnellement, ces quatre composantes relèvent donc d'une seule et même espèce à l'intérieur de laquelle s'opposent deux types de signaux :

10. À l'exception du quatrième item de notre liste où l'on observe une inversion. Dans le chanté, le rapide est associé volontiers à l'aigu (cela vaut pour la tradition castellanese comme pour de nombreuses autres traditions musicales). Dans le parlé, c'est l'inverse : le parlé à mezza voce est plus rapide.

4. C'est un chant pour remercier Dieu, voilà !

È il ringraziamento <<< a Dio, (°°°) e basta ! (°°°)

↑

3bis. Il Te Deum

5. est le plus beau qui existe, eh !

↑

è il più bello >>> che esiste, eh ! (°°°)

6. Si on raisonne avec sa tête

Se ragioniamo col cervello (°°°)

(+++)

===

↑

3ter. Il Te Deum (°°°)

7. [Quand] on fait un Pape,

Fanno un Papa (°°°)

(+++)

===

7bis. [Quand] est fait le Pape,

Fatto il Papa :

(+++)

===

8. Te Deum lauda (chanté, °°°)

7ter. [Quand] on fait l'Évêque,

Fanno il Vescovo (°°°)

(+++)

===

8bis. Te Deum (chanté, °°°)

7qter. Pour toute chose,

Tutte le cose :

(+++)

===

3qter. Te Deum (°°° # °°°)

9. C'est ça qui est beau !

↑

Quà è il bello ! (°°° # °°°)

(+++)

===

10. Je ne sais si je rends l'idée

Non so se ho reso l'idea (°°°)

(+++)

===

11. Maintenant, le *Stabat* est plus beau que le *Te Deum*, mais le *Te Deum* est le plus beau qui soit pourtant !

Dopo, lo Stabata è più bello del Te Deum, ma il Te Deum è il più bello che esiste pero ! (°°°°°°)

(- - - > sur toute la phrase)

Classes morphologiques

Les critères retenus ci-dessus offrent à l'analyse six classes contrastées. Précisons que cette « mise en classes », reposant sur des jugements d'équivalence, a été contrôlée expérimentalement. En l'occurrence, il a suffi d'écouter deux segments d'une même classe en les collant l'un à l'autre (par la fonction « couper-coller ») pour vérifier qu'ils avaient effectivement la même dynamique, le même registre, le même timbre, la même densité et étaient accentués de la même façon.

Classe I

(+++)

===

Émission : voix forte, timbrée, aiguë,
fortement projetée, débit relativement lent et à intensité constante :

Mais, tu veux que je te dise ?	(2)
Si on raisonne avec sa tête	(6)
Je ne sais si je rends l'idée	(10)
[Quand] on fait un Pape	(7)
[Quand] est fait le Pape	(7bis)
[Quand] on fait l'Évêque	(7ter)
Pour toutes choses	(7qter)

Classe II

↑

Mêmes propriétés que la classe I
plus présence d'un fort trait accentuel :

<i>Io</i> (« Moi »)	(2)
<i>Te Deum</i>	(3)
<i>Dio</i>	(4)
<i>Bello</i>	(9)

Classe III

chanté

Mêmes propriétés que les classes I
et II, mais en mode chanté

<i>Te Deum lauda</i>	(8)
<i>Te Deum</i>	(8bis)

Classe IV

>>>

À enveloppe modulée (decrecendo)

De tous les chants (3)

... qui existe (5)

Classe V

<<<

À enveloppe modulée (crescendo)

C'est un chant pour remercier Dieu (4)

Classe VI

(- - - >)

émission à voix basse et grave,

peu timbrée, à débit rapide et decrecendo progressif

En vérité, tous les chants sont beaux (1)

Le *Stabat* est plus beau que le *Te Deum*, (11)Le *Te Deum* est le plus beau qui soit, pourtant

Du point de vue de leur matérialité sonore, ces différentes classes sont inégalement apparentées. Les classes I et II, fort voisines, ne se distinguent que par la longueur des segments qu'elles concernent (phrase ou partie de phrase pour I, mot ou partie de mot pour II) ; la classe III se distingue des deux précédentes par son mode d'émission (elle est chantée). Les classes IV (>>>) et V (<<<) regroupent les segments à enveloppe modulée en rapport étroit avec les mots précédents (IV) ou suivants (V). VI, enfin, comprend les termes diamétralement opposés à I.

Forme textuelle / forme musicale

On notera que, d'un point de vue strictement sonore, l'ensemble du texte n'est pas sans évoquer une forme musicale : courte sonate à deux thèmes A, B fortement contrastés ; B donne lieu à un système de double variation :

Thème A : classe VI, segment 1

Thème B : très contrasté par rapport au précédent (classes I-V, segments 2-10, tous appariés sur le plan acoustique) comprend deux sous-thèmes développés en parallèle :

a) *Te Deum*, répété quatre fois sous une forme parlée et deux fois sous une forme chantée, la deuxième énonciation chantée étant en strette par rapport à la précédente. Le mot *Te Deum* est lui-même associé à ses homologues formels *Io*, *Bello* et *Dio* ;

b) Quand on fait un Pape, etc. : quatre énoncés ayant même structure syntaxique et acoustique ; énumération des circonstances glorieuses propres à l'exécution du *Tè Deum*.

Ces deux sous-thèmes s'articulent en un contrepoint serré et témoignent d'un minutieux travail de variations de dynamique (*rinforzando* régulier à l'intérieur de chaque thème ; cf. *infra*, fig. 2).

Thème A' – réexposition de A : classe VI, segment 11.

De la forme au sens

Si, comme nous le croyons, « la forme fait sens » (cf. *supra*), ces différentes classes formelles, définies acoustiquement, sont aussi des classes sémantiques. En d'autres termes, chacune d'entre elles comprendrait des énoncés apparentés du point de vue du sens¹¹.

Cernons donc ce sens, en relevant, dans les classes I et II deux types d'énoncés (a et b) à forme homologue :

En résumé :

Classe I

a) utilisation de la première personne

b) mention du Pape (deux fois)
de l'Évêque, et de toutes choses importantes

Classe II

a) *Io* (« Moi »)

b) *Tè Deum*
Dieu
Beau

Classe III

chanté deux fois : *Tè Deum*

Classes IV et V

phrases en conjonction
avec les items précédents

11. Et constituent ce que, en des termes différents, Miriam Roving Olsen appelle des « filières de sens » – cf. son très récent *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud, 1997, et notamment son analyse de l'*ahwash*, pp. 96 sq. – à ceci près que, pour l'auteur, une filière de sens est constituée par des mots phonétiquement apparentés. La notion est ici considérablement élargie, puisque « mes » filières de sens se construisent sur des mots tout autant que des phrases ou des fragments de mots phoniquement apparentés.

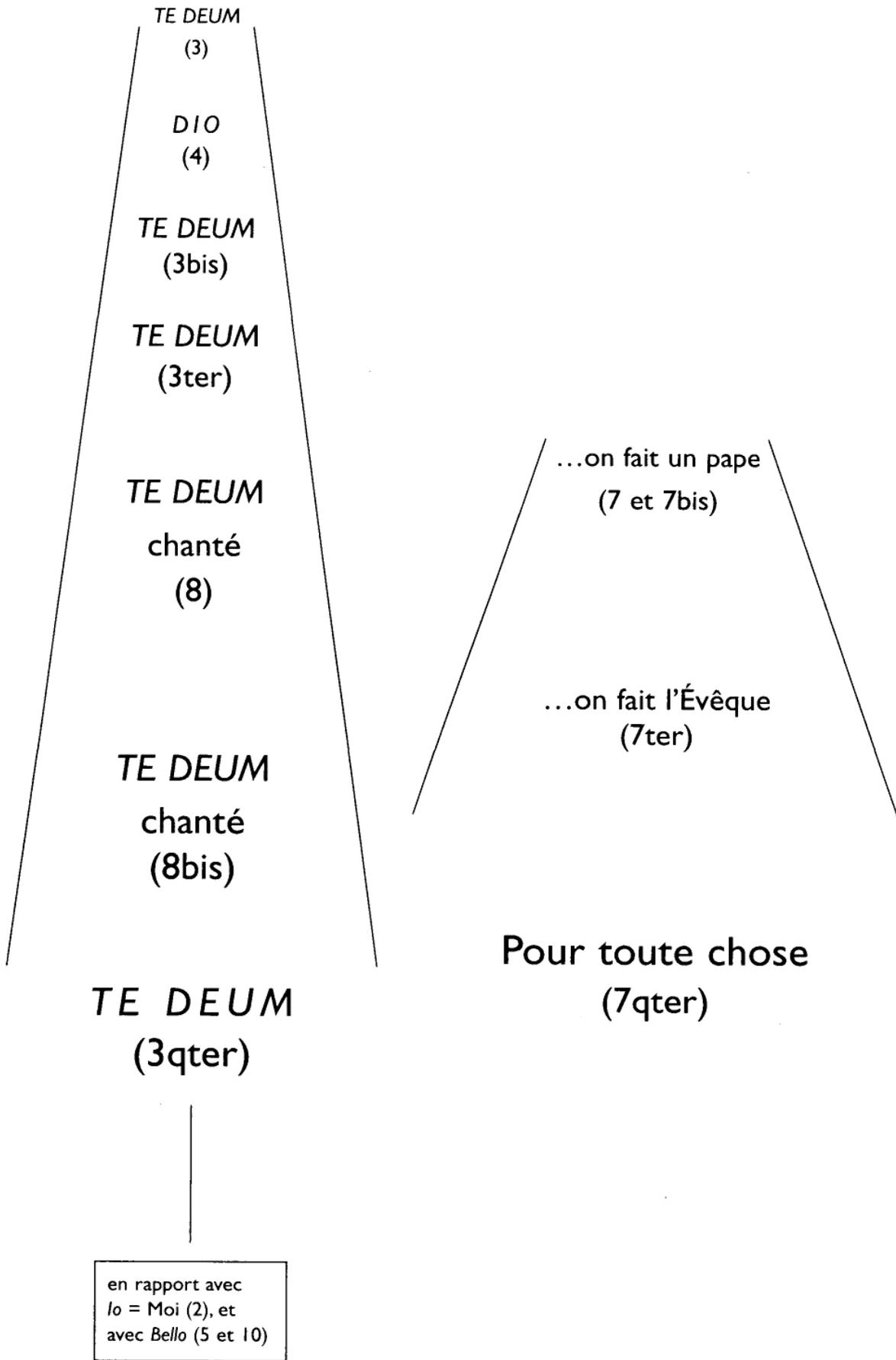


Fig. 2. Les deux thèmes imbriqués (en contrepoint) et leur répétition systématique avec intensité croissante.

Classe VI

En opposition complète avec les précédentes, elle concerne les premiers et derniers segments, strictement appariés et qui ont également en commun d'être prolongés par un silence long. Elle regroupe – rappelons-le – des énoncés émis à voix basse et grave, peu timbrés, à débit rapide et en decrescendo progressif. Elle inclut des propos apparemment problématiques et contradictoires touchant à la définition du Beau.

Interprétation des données

On commencera par le plus facile, c'est-à-dire en commentant l'association de termes dont la justification est la plus simple, et l'on finira par les apories réelles ou apparentes.

1) Le Pape, l'Évêque, le *Te Deum* et Dieu

Peu de commentaires à faire sous cette rubrique. Notre interlocuteur affirme – et il le sait bien car il est confrère depuis plus de soixante ans – que le *Te Deum* est un hymne à la gloire de Dieu (« C'est Toi, Dieu, que nous louons, [...] Le ciel et la terre sont remplis de Ta gloire souveraine », etc.). Il l'a chanté des centaines de fois. C'est, par excellence, le chant cérémoniel de Castelsardo, que les chanteurs exécutent tous ensemble, à chaque fête calendaire comme à chaque occasion politico-institutionnelle, pour l'élection annuelle de leur prieur, pour clore le grand rituel du Lundi saint et aussi lorsque l'Évêque – autorité tutélaire de la confrérie – vient leur rendre visite.

2) *Bello*

Associé aux items précédents, ce *Bello* surprend davantage et mérite quelques explications.

L'oratoire de Castelsardo dispose de cinq répertoires, inégalement valorisés et dont on peut recomposer la hiérarchie décroissante (de - à +) :

5. les chansons individuelles profanes, souvent italiennes et désormais diffusées par la radio et la télévision. On aime les chanter en compagnie, souvent tard dans la nuit et après que les autres chants, plus importants, ont été exécutés. Leur exécution est souvent approximative et ils sont surtout appréciés lorsqu'ils permettent aux convives présents d'y apporter un accompagnement choral ou de les soutenir par quelques ritournelles (de type *trallallero*).

4. Des chants « à guitare » strictement profanes et d'origine logudorese (une province voisine) : chants semi-collectifs où, accompagnés par un guitariste réalisant l'harmonie, chacun à tour de rôle y va de sa variation musicale.

3. Des chants (profanes ou sacrés) qui ne sont pas de Castelsardo, auxquels les confrères accordent une attention d'autant plus grande qu'ils sont polyphoniques et peuvent être chantés selon les règles harmonico-mélodiques locales (chants de la Gallura et *paghjelle* corses).

2. Des chants cérémoniels – et en tout premier lieu le *Te Deum* – exécutés tant pour les grandes fêtes (Lundi saint exclu), les processions, qu'aux cérémonies liées à la vie de la confrérie et qui touchent à son existence institutionnelle et à sa vie politique (cf. *supra*).

1. Des chants rituels strictement locaux – une demi-douzaine au total, pour le Carême et la Semaine sainte. Ce sont les vrais chants de l'*oratorio*, comme le disent les confrères, dont ils s'estiment les exclusifs propriétaires en n'imaginant pas qu'il soit possible pour un non-confrère de les chanter. Ce sont aussi les chants les plus valorisés, les plus élaborés stylistiquement, et, en définitive, les plus importants à la vie de la confrérie.

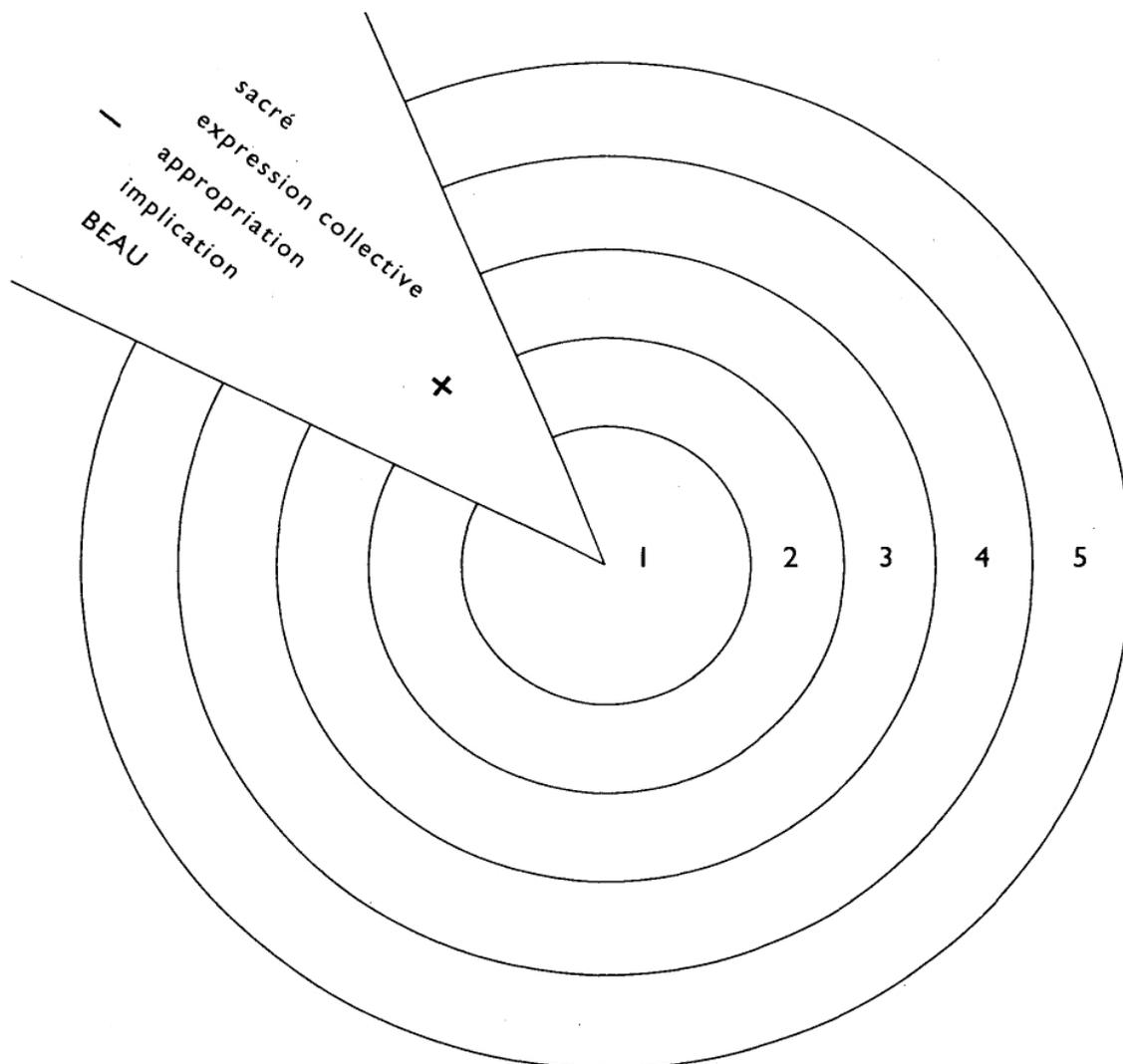
C'est à ces derniers qu'habituellement on réserve l'adjectif *Bello*. Ces chants magnifiques tirent leur force et leur existence même de leur fonction dans le rite de Pâques.

Il est, par suite, possible de présenter les cinq répertoires dans un système d'oppositions :

Temps et espace PROFANE (maison)	<i>versus</i>	SACRÉ (église)
Expression INDIVIDUELLE	<i>versus</i>	COLLECTIVE (polyphonie)
Répertoire EMPRUNTÉ (Gallura, Corse)....	<i>versus</i>	pleinement APPROPRIÉ
PEU D'IMPLICATION des chanteurs	<i>versus</i>	INVESTISSEMENT important
Et finalement :		
Moins BEAU	<i>versus</i>	BEAU (voire « trop beau » ¹²)
(Cette dernière notion de « Beau » résumant à elle seule toutes les notions portées ici sur la colonne de droite.)		

Le répertoire 1 (au centre de la fig. 3) rassemble à lui seul tous les critères de la colonne de droite ; le 5 (à sa périphérie) ceux de la colonne de gauche. Entre ces deux extrêmes, les valeurs se distribuent dans un continuum. Ce que l'on peut tenter de représenter par cinq cercles concentriques correspondant aux cinq répertoires, dont la position respective par rapport au centre traduit la hiérarchie. Au centre, toutes les valeurs + notées dans la colonne de droite sont attestées. Plus on s'éloigne de ce centre, moins elles le sont (-) ; à la périphérie du cercle, les chants se chargent des valeurs opposées (indiquées dans la colonne de gauche).

12. Trop beau. Se dit d'une musique qui transcende les normes grammaticales et esthétiques ordinaires. L'expression *troppo bello* est réservée aux grands chants de la Semaine sainte (*Stabat Mater, Jesus*).



de la périphérie au centre :

5. Chansons de variété italienne
4. Chants à guitare
3. Chants polyphoniques piémontais, corses, de Gallura (Aggius)
2. Chants cérémoniels exécutés dans l'église ou en procession
1. Chants rituels (carême et Semaine sainte).

Fig. 3. Les cinq répertoires et les valeurs qu'ils recouvrent.

3) Le Beau n'est pas celui qu'on croit

Avec ce schéma général, que l'on a pu établir après de longues et riches enquêtes, notre interlocuteur n'est pas d'accord. Il annonce, et même proclame, que le plus beau des chants n'est pas de la catégorie 1 (regroupant les chants dits « rituels »), mais de la catégorie 2 (dits « cérémoniels »).

Il reste à comprendre pourquoi.

Le chant choral de Castelsardo met en cause deux dispositifs spatio-temporels contrastés et exclusifs.

- L'un, touchant à l'ordre que j'appelle cérémoniel, tourne autour de la notion de présence (*presenza*). Ces présences aux cérémonies, les confrères les doivent à l'oratoire toute l'année, soit 364 jours de disponibilité aux autres – aux vivants et surtout aux morts, car toutes les funérailles s'accompagnent de chant.

- L'autre (dit rituel) est lié à la seule célébration de la *fiesta* du Lundi saint qui a lieu une fois l'an et occupe, de fait, une position centrale dans l'année.

Ces deux temporalités, quotidienne d'une part, cyclique de l'autre, sont toutefois reliées de deux façons :

- Elles touchent aux funérailles, tantôt réelles (accompagnement choral du mort jusqu'au cimetière), tantôt symboliques (évocation chantée de la mort du Christ).

- Comme dispositif complémentaire : ne chantent le Lundi que les chanteurs ayant acquitté au cours de l'année leur service à l'oratoire.

Entre le cérémoniel (quotidien) et le rituel (une fois l'an), une autre différence s'impose qui touche au *numerus apertus* et au *numerus clausus*. Durant l'année, tous les confrères sont invités à chanter pour différentes cérémonies, mais, le Lundi saint, ne chante qu'un nombre limité de choristes choisis par le prieur : au total, douze *apostoli* (apôtres) susceptibles d'entrer dans un des trois chœurs rituels. En pratique, un prieur responsable pense à la formation de « ses » chœurs du Lundi dès le début du mois de décembre. À cette fin, il organise ses répétitions (*prove*) deux fois par semaine, avant d'annoncer sa sélection finale le dimanche de la Passion, c'est-à-dire une semaine avant le jour des Rameaux.

Le prieur est donc maître d'un choix difficile. Chaque année, il convie douze confrères « au paradis » et rejette tous les autres « en enfer » et, pour un chanteur, cet enfer – au cœur du dispositif rituel – prend la forme d'une humiliation décisive ; il la supportera d'autant plus mal qu'il est *orgoglioso del canto* « orgueilleux du chant ».

Or, nous en sommes bien là avec notre interlocuteur. Son discours est de colère. Comme il le dit lui-même : depuis soixante ans, il n'a cessé d'être entre la *zappa* (la houe) et la procession. Entre le champ (où il travaille) et le chant cérémoniel (qu'il pratique comme un devoir). Tant d'ab-

négarion, selon lui, devrait lui donner le droit de chanter le Lundi – droit qu'aucun prieur désormais ne lui concède¹³.

Proclamant avec force, par la voix et le chant, la suprématie du *Te Deum*, notre interlocuteur en vient surtout à célébrer ses devoirs accomplis de confrère. Devoirs non reconnus, puisqu'il est exclu de la fête qui les consacre.

4) *Te Deum / Stabat Mater*

Quant au *Stabat Mater* (dit *stabba* ou *stabata* par les confrères), il est le chant central du Lundi saint – rituel par excellence – auquel aspire tout chanteur, ne serait-ce qu'une fois dans sa vie. Chant « exigeant » (*impegnativo*) réservé aux plus entraînés, aux plus courageux et aux plus endurcis, qui se chante à pleine voix plusieurs heures de suite durant la grande procession du soir et où il arrive que les meilleurs se brisent la voix.

Affirmer avec la vigueur de zio Baingiu – comme il le fait dans la partie centrale de son exposé – que le *Te Deum* est le plus beau de tous les chants est en totale discordance avec ce que pensent tous les chanteurs. Le *Stabat* est la consécration d'une carrière ; chacun s'accorde à le dire – y compris lui-même, mais à voix basse et en finale, sous forme d'un impossible aveu. La voix basse est là pour dire l'évidence et rappeler une conviction intime ; la formulation est celle d'un non-dit qu'on ne peut déceimment taire sans nier l'évidence, et d'une confession qu'on ne peut émettre à voix haute sans s'exposer à la contradiction. D'où la forme de l'émission, à la limite de l'audible, et son débit rapide (l'aveu correspondant à la première partie du segment 11 dure moins de deux secondes).

La contradiction est donc présente dans le texte, mais les termes qui l'expriment renvoient à des plans opposés, un peu comme dans l'opéra bouffe recourant au chanté pour les propos à la cantonade et au parlé à mi-voix pour les apartés.

En première analyse, ce choix du double registre – et sa nécessité – ne renvoie pas à des impératifs de logique, mais relève de l'intrigue, de la simulation, et du mensonge. On peut y voir aussi la marque d'une impossible dialectique, car enfin le *Te Deum* et le *Stabat* n'ont pas à être comparés : ils sont d'ordre différent. Si cela est vrai, c'est le mot *Bello* qu'il faut incriminer. En tant que prédicat, il change de nature selon qu'il est accolé au premier terme (*Te Deum*) ou au second (*Stabat*). C'est en tout cas ce que confirme l'analyse du texte oral et sa substance phonique. Car le *Bello* fortement accentué du mot *Te Deum* plusieurs fois répété dans le

13. Pour des raisons fort riches de sens et trop complexes pour être exposées ici. Ajoutons que très récemment, une partie de la confrérie est entrée dans une dissidence déclarée avec l'Église et que notre interlocuteur a été au cœur d'un conflit avec l'Évêque dont – au propre comme au figuré – il chante pourtant l'autorité.

corps du texte n'a rien à voir avec le *Bello* final du *Stabat* – segment 11. Et lorsque, dans ce même segment émis d'un seul souffle et noté (- - - >), le mot intervient deux fois à quelques secondes d'intervalle, sa forme diffère. C'est que, dans le premier cas, il renvoie au *Stabat* et, dans le second, au *Te Deum* (cf. fig. 4).

5) Le *Te Deum*, Dieu et « Moi »

Interrogeons-nous, pour finir, sur l'emphase du *Io*, du *Moi* de notre interlocuteur, équivalent, selon notre analyse, au *Bello* du *Te Deum* et à *Dio*.

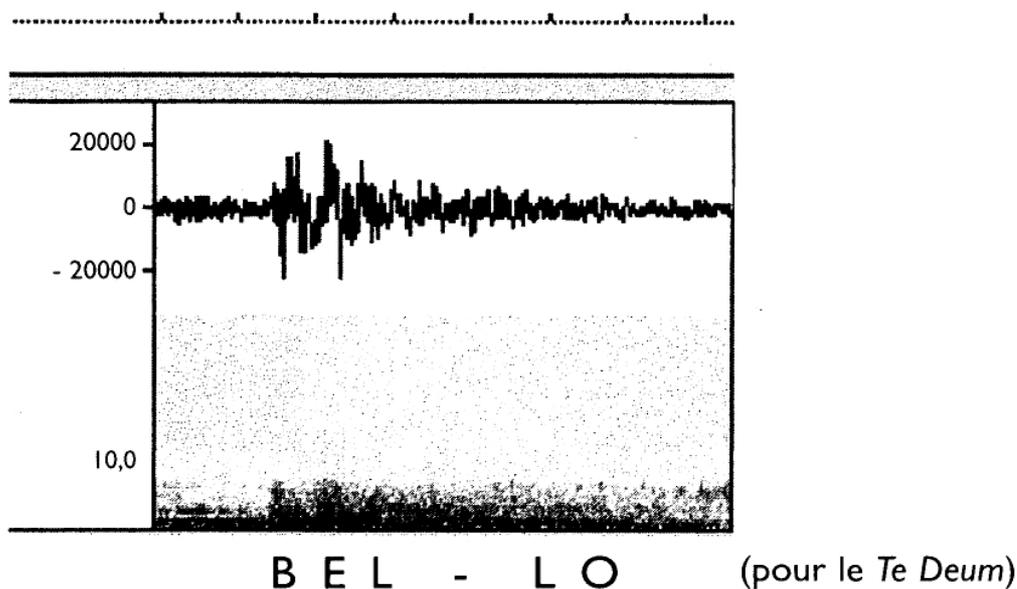
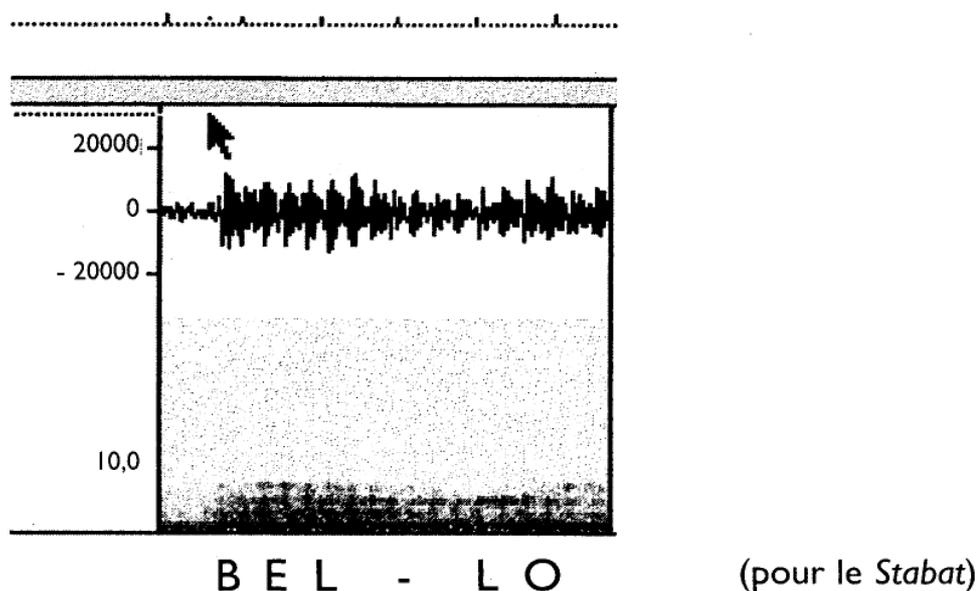


Fig. 4. Deux façons d'exprimer le « beau » (extraits du segment 11).

Cette équivalence doit se comprendre de la façon suivante : si le *Te Deum* glorifie Dieu, il glorifie également celui qui le chante. Le Moi d'un chanteur est un Moi de gloire, de victoire sur soi et sur autrui, car – surtout pour une personnalité comme celle de notre interlocuteur –, chanter est d'abord un défi (*sfida*) : c'est se faire entendre des autres et, plus encore, chercher à dominer de sa propre voix les compagnons de chœur – ce qui invite ces derniers (et même les oblige) à chanter également fort, quitte à se briser la voix. Un Moi d'orgueil et d'arrogance. C'est ici celui d'un homme au caractère difficile qui, sur le plan social et humain, n'a de cesse de s'imposer.

La véritable nature du Moi de notre interlocuteur tient tout entière dans son image acoustique. C'est un Moi hyperbolique, à la limite du parjure puisque, du point de vue de sa forme, il est aussi fort que le *Bello* du *Te Deum* et du même ordre que Dieu lui-même. En même temps qu'il chante Dieu, zio Baingiu proclame qu'il est Dieu – ce que les autres confrères lui concèdent difficilement. Et c'est bien, en définitive, à ce parjure phonique exprimé qu'il doit de ne pas être sélectionné comme chanteur de *carréra* (le mot désigne l'espace processionnel du Lundi saint). Ou, en tout cas, de ne plus l'être. L'humilité est la première vertu d'un confrère et la douleur chantée du Christ s'accommode mal du défaut d'orgueil. C'est du moins ce qu'on affirme là-bas, même si la pratique de la majorité des chanteurs prouve le contraire. Disons cependant que zio Baingiu dépasse un peu les bornes, sans que son cas soit toutefois pathologique. Mais ce que nous apprend cette analyse est que le caractère dérangeant de sa personnalité n'est pas tant dans ce qu'il dit que dans sa façon de le dire.

Le sens et le son

Il semble que tout soit dit dans ces trente-cinq secondes de paroles chantées et de chant commenté. Parfaitement contrôlées du point de vue de la forme, ces paroles vigoureusement énoncées traitent d'un univers très dense, lieu d'une double passion, à la fois humaine et sacrée. Elles rappellent l'existence de dispositifs rituels et cérémoniels inconciliables, et témoignent, pour finir, de l'inextinguible orgueil des chanteurs. On sera en particulier sensible à l'extraordinaire économie de moyens mis en œuvre : l'espace de signification est balisé par quelques mots clés répétés sur divers registres. Et, comme pour les différents jeux d'un orgue, la parole se timbre diversement et se colore d'intonations contrastées : elle module des intensités, joue sur l'emphase ou la dissimulation, ou encore ménage des silences que le geste du bras et de la main vient souligner.

Certes, on n'a pas attendu l'auteur de ces lignes pour apprendre que le sens d'un texte oral réside pour beaucoup dans la modulation des mots qui l'expriment, c'est-à-dire dans la structure du son. Il n'en reste pas moins

qu'évaluer le caractère opératoire et distinctif de ce son est toujours une affaire difficile. L'intonation en particulier – qui, pour le musicologue couvre un large continuum allant d'un parlé neutre et strictement syllabique aux expressions les plus mélismatiques du chanté – n'était-elle pas considérée par le linguiste, il y a quelques dizaines d'années, comme du « supra-segmental » et à ce titre reléguée au second plan ?

On aurait au contraire tendance à la percevoir ici comme centrale, puisqu'elle organise phoniquement le sens. À ce titre, elle serait d'ailleurs de nature « a-segmentale », car, en tant que forme sonore, elle ne concerne pas des phrases en particulier, mais tout autant la totalité du discours, ou un simple mot et même, dans le cas de l'accent, un fragment de mot.

On a vu que cette forme sonore est forte au point d'ouvrir des espaces de contradiction en offrant un champ de manœuvre à qui refuse de s'enfermer dans une dialectique impossible. Ailleurs, cette même forme sonore servira à guider la logique de celui à qui le discours s'adresse. À titre d'exemple, on nous accordera que le « Je pense donc je suis » de Descartes doit beaucoup son efficacité sémantique à son équilibre syntaxique et à sa symétrie phonique. Une énonciation fortissimo du « Je pense » et pianissimo du « je suis » ne suffirait-elle pas à obscurcir le message, voire à rendre la proposition indéchiffrable ?

Prononcer revient alors non seulement à qualifier l'énonciation, mais : 1) à formuler des liens logiques auxquels la logique (rationnelle) ne souscrit pas nécessairement ; 2) à souligner des filières de sens jusque-là inédites (*i.e.* Dieu, Beau et « Moi » sont une seule et même chose), ou encore 3) à établir des attributions singulières, au point que les mots changent de sens en fonction de leur forme (*i.e.* Beau pour le *Stabat* différent de Beau pour le *Te Deum*)¹⁴. De sorte que, sous la pression de l'énonciation, ces mots viennent à perdre une bonne part de leur autonomie sémantique.

En définitive, il semble qu'à l'instar de la musique, le discours oral soit susceptible de procéder par un tressage intime de la forme et du fond, au point de rendre inopérante la distinction des plans sur lesquels ordinairement ils s'opposent. À dire vrai, ce tressage – pouvant aller jusqu'à la fusion – hante les musicologues depuis longtemps, et en tout premier lieu les « ethno »-musicologues qui mettent leur technicité au service d'analyses formelles, de syntaxes musicales, d'échelles, de rythmes, etc., sans pour autant exclure de leur domaine d'étude le sens de la musique et ses mystères.

MOTS CLÉS : ethnolinguistique – ethnomusicologie – intonation – esthétique – Sardaigne.

14. De même que différent entre eux les grands *Stabat* rituels et les petits *Stabat* ordinaires, exécutés lors d'une soirée entre amis. Ces derniers relèvent à leur tour d'une troisième catégorie de Beau.

Bernard Lortat-Jacob, *Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne)*. — Cet article analyse un court énoncé parlé, apparemment contradictoire : il s'agit d'un entretien avec un chanteur sarde donnant librement son avis sur les chants de la confrérie de Castelsardo. Les unités textuelles sont identifiées à partir de leur image acoustique (intensité, registre tonal, timbre, densité, enveloppe et contours accentuels), puis regroupées en classes paradigmatiques qui révèlent des clivages sémantiques inédits. Il apparaît qu'en modulant ses mots, notre interlocuteur se fait l'interprète d'un système socio-musical dense et complexe. C'est ainsi que, selon la façon dont il est prononcé, son *Bello* change de sens, tandis que, appartenant au même ordre phonique, son *Io* (« Moi ») et son *Dio* (« Dieu ») suggèrent le parjure. Au-delà des faits rapportés, cette approche musicologique de l'intonation montre que les mots n'ont de sens qu'à travers leur forme acoustique et que leur autonomie sémantique est constamment soumise à la dynamique de l'énonciation.

Bernard Lortat-Jacob, *Pronounce while Singing. A Musical Analysis of a Spoken Text (Castelsardo, Sardinia)*. — A short, apparently contradictory utterance, drawn from an interview wherein a Sardinian singer freely voiced his feelings about the Castelsardo brotherhood's songs, is analyzed. Textual units were identified on the basis of their acoustic image (intensity, tonal register, timbre, density, envelope and accentual sequences) and then grouped into paradigmatic classes that brought to light unexpected semantic cleavages. By modulating words, the interviewee interpreted a dense, complex sociomusical system. Depending on how he pronounced it, his *Bello*, for instance, changed meaning ; and, because they belong to the same phonic order, his *Io* (« Me ») and his *Dio* (« God ») suggested oaths. Beyond such examples, this musicological approach to intonation shows that words bear meanings through their acoustic forms and that their semantic autonomy is constantly subject to the dynamics of speech.