

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Ce que chanter veut dire

Étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne)

Bernard Lortat-Jacob



Édition électronique

URL : <http://lhomme.revues.org/24862>

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 83-101

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob, « Ce que chanter veut dire », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 06 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/24862> ; DOI : 10.4000/lhomme.24862

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© École des hautes études en sciences sociales

Ce que chanter veut dire

Étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne)

Bernard Lortat-Jacob

À CASTELSARDO, EN SARDAIGNE – au sein de la petite confrérie de Santa Croce, composée exclusivement d'hommes, tous laïcs –, on chante beaucoup, surtout de la fin de l'automne jusqu'à celle du printemps, et de plus en plus quand qu'on s'approche de Pâques, qui est la période centrale de l'année. Beaucoup, c'est-à-dire presque tous les jours. Dès le mois d'octobre en effet, le prier de la confrérie (*primus inter pares*, élu chaque année), se préoccupe activement de la formation de « ses » chœurs : ceux qu'il va choisir – c'est là l'essentiel de sa charge – pour « animer » la Semaine sainte.

Tout cela est normal : pour célébrer la résurrection du Christ, les fêtes sont importantes ; elles doivent être belles et demandent chaque année la même attention. Chaque année, c'est le même répertoire que l'on chante, et ce depuis plusieurs siècles.

Ce répertoire se compose de trois chants : le *Miserere* (le psaume 50), le *Jesu* et le *Stabat Mater* (dénommé *Stabba*), qui, des trois, est le plus prestigieux. Tous les chanteurs en connaissent le texte et la musique par cœur. En cours d'année, un chanteur digne de ce nom peut produire entre cinq cents et mille exécutions du *Stabba* sans se lasser. À dire vrai, il faut être soi-même chanteur pour se rendre à l'évidence : il n'est pas possible de se lasser d'un tel chant. « Nous sommes des “drogués” du *Stabba* », disent les plus passionnés. Et, depuis quelques années, un néologisme a fait son apparition à Castelsardo, celui de « *Stabbadipendenza* ». On peut être, en effet, « dépendant » du *Stabba*, comme d'une drogue.

Jusque-là, rien de très surprenant. Les chants sont beaux, les chanteurs aiment les chanter ; ils les chantent. Ils ne peuvent s'en passer, soit ! Cela ne bouleverse pas nos façons de penser la musique : elle suscite de grands engouements, et pas seulement dans les cultures de tradition orale. Disons que Castelsardo constitue un beau terrain pour l'ethnomusicologue.

Une chose étonne toutefois : ces chants, de stricte tradition orale, sont parfaitement standardisés du point de vue structurel, mais chaque exécution laisse une empreinte particulière. Expliquons-nous : l'enquête de terrain indique assez clairement qu'un « vrai » chanteur¹ se souvient, sinon de tous les *Stabba* qu'il a exécutés durant sa vie, du moins de la majorité de ceux qu'il a exécutés durant l'année. Il faut donc comprendre à quoi tient cette étrange mémoire.

Une double hypothèse

Ce qu'il y a de nouveau par rapport à mes préoccupations précédentes portant sur ces mêmes chants de Passion de Castelsardo, ce n'est pas l'information elle-même – que j'avais relevée depuis longtemps – mais le fait qu'elle prend ici la forme d'une question assez précise pouvant être formulée ainsi : comment et pourquoi les différentes occurrences d'une même pièce (*e. g.* le *Stabba*), sont-elles systématiquement mémorisées ? Comment cela est-il possible techniquement, compte tenu du fait que, comme je l'ai dit, c'est toujours du même *Stabba* qu'il s'agit ? Sa forme n'est-elle pas strictement dupliquée d'une fois sur l'autre ? Comment peut-elle offrir une prise à la conscience et à la mémoire actives ?

Face à ce problème, voici ma première hypothèse : chaque exécution du *Stabba* est distincte des autres non par ses traits acoustiques – je l'ai signalé, c'est toujours le même chant que l'on chante – mais parce qu'elle recèle une expérience spécifique que partagent les chanteurs. On verra plus loin ce que recouvre ce concept d'« expérience ». Retenons pour le moment qu'un *Stabba* s'exécute toujours « à quatre » – du grave à l'aigu, *bassu*, *contra*, *bogi*, *falzettu* – et que sa durée est d'environ sept minutes.

Cette hypothèse, née du terrain, ne saurait, bien entendu, être validée que par le terrain lui-même. Or ce terrain se fonde sur ma propre expérience de chercheur et de chanteur, et se confond avec d'intenses pratiques sociomusicales relevant d'une présence fidèle et quasi continue auprès des gens de Castelsardo. Il faut aussi savoir que toute exécution chorale est immédiatement suivie de discussions très serrées et d'ailleurs pas toujours claires. Comme j'ai pu le montrer², le chant ne se conçoit pas sans ses commentaires ; l'un et l'autre participent d'un continuum où le chanté et le parlé ont une place égale.

Pour cette raison notamment, les données de terrain concernant Castelsardo forment un ensemble relativement hétéroclite : s'y croisent l'explicite et l'implicite, le dit et le non-dit, le démontrable et ce qui l'est moins. L'investigation n'ex-

1. Pour la définition de ce qu'est un « vrai » chanteur, voir Bernard Lortat-Jacob, *Chants de Passion*, Paris, Le Cerf, 1998 : 115, notamment.

2. Cf. Lortat-Jacob, *op. cit.*, 1998, en abrégé : *C. d. P.*

clut d'ailleurs pas les voies ténébreuses de l'introspection et de l'auto-analyse³. Au bout du compte, l'objet de la recherche se présente comme un gigantesque bric-à-brac. Mais peut-être n'y a-t-il là rien d'anormal, et faut-il admettre que la musicologie – du moins celle qui va être proposée ici – est une science particulièrement impure.

Ma deuxième hypothèse est un élargissement de la précédente ; elle concerne la nature de la communication musicale : en tant qu'expérience partagée, le chant tirerait son sens des relations sociales et humaines particulièrement denses liées à son exécution et des pratiques qu'il met en œuvre.

Cette simple assertion tourne le dos aux thèses formalistes qui évacuent le sens musical en considérant que la musique n'est qu'un agencement de sons « sans relation avec une sphère d'idées étrangères, extramusicales » (Hanslick 1854) et qu'elle ne peut « exprimer autre chose qu'elle-même » (Varèse 1983)⁴. Dans le cas qui nous occupe, la musique aurait au contraire un sens : celui que les acteurs donnent à leur prestation musicale. Un sens qu'ils appréhendent intellectuellement non à partir de l'écoute du chant mais « à travers » cette écoute. Un sens qui serait « derrière le son » et que les mots parfois peuvent figurer. Nul besoin d'être plus précis pour l'instant. Les données – donc ce qui va suivre – en diront davantage.

Ultime précision méthodologique : pour le musicologue, la musique est un tracé acoustique, à la fois produit d'une interprétation et offert à l'interprétation. Il n'a d'autres possibilités que d'observer ce tracé en le confrontant avec les intentions de ceux qui, à des titres divers, interviennent dans sa production. Côté chanteurs (producteurs proprement dits) et côté auditeurs (récepteurs). À ceci près, bien entendu, que les chanteurs sont les premiers auditeurs de leur prestation, ce qui ne manque pas de compliquer un peu les choses. En effet, chaque production musicale s'inscrit dans un contexte d'énonciation singulier que seule une connaissance intime de la situation vécue par les différents protagonistes permet d'approcher avec une relative exactitude. On verra donc ce que ma démarche doit à la pragmatique et à l'analyse situationnelle.

Le chant : conditions et contraintes

Le chant obéit à des conditions et se soumet à des ordres de contraintes qui affectent sa forme et relèvent :

- de la situation :
 1. temps et calendrier ;
 2. lieux et espaces d'exécution ;

3. Pour ma part, je ne me souviens pas de tous les *Stabba* que j'ai chantés avec les confrères de Castelsardo (au total, sans doute plusieurs centaines), mais d'un certain nombre d'entre eux. Le premier de chaque séjour – qui est toujours pour moi une mise à l'épreuve – et le dernier, rituel, qui s'exécute parfois au moment même du départ en voiture, à l'aéroport ou sur le port d'embarquement. D'autres également, au cours desquels il s'est « produit quelque chose ».

4. Cité par Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie de la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1987 : 144.

- de la compétence :
 3. normes stylistiques propres à chaque chant ;
 4. rôles spécifiques des parties polyphoniques ;
 5. style de chaque chanteur ;
- et, en définitive, de
 6. grammaires régissant l'ensemble des parties polyphoniques ;
- de la performance :
 7. en particulier, interaction entre les chanteurs.

1. Le temps et le calendrier

Il est un jeu commun à Castelsardo qui consiste à s'efforcer de deviner, à la simple écoute d'un enregistrement, à quel moment un chant a été enregistré, et notamment à quelle époque de l'année. Un même chant n'a en effet pas le même caractère selon qu'il est exécuté durant :

- a) diverses occasions mineures (entre amis, ou lors de rencontres ou de concerts organisés en Sardaigne même, sur le continent ou en France) ;
- b) la période de répétitions (*prove*) précédant le carême, de novembre à février ;
- c) le carême, période officielle de la préparation des chants et des chanteurs ;
- d) le rituel du Jeudi saint ;
- e) enfin, durant le grand rituel du Lundi saint.

La règle est donc qu'en dehors du premier cas – assez particulier – l'attitude des chanteurs, comme la qualité des chants, est rigoureusement soumise au calendrier. Comme la vigne, le chant se cultive tout au long de l'année. La vendange a lieu une semaine avant Pâques et la récolte sera d'inégale qualité selon les années ; le chant croît en qualité avec le cycle annuel et acquiert sa capacité émotionnelle la plus forte autour de Pâques. On s'y entraîne assidûment à partir de novembre (Santa Lucia) jusqu'à la Semaine sainte et il doit être « mûr » lorsqu'il le faut, c'est-à-dire le jour de *la festa*, le Lundi saint.

2. Les lieux et les espaces d'exécution

Dans ce jeu de recherche qui consiste à identifier un chant « à l'aveugle », d'autres indices interviennent, qui touchent à l'acoustique du lieu. En compagnie, autour d'une table par exemple, ou debout, en marge d'un groupe de bavards ; dans la sacristie de la cathédrale (que l'on aime pour son acoustique large) ; dehors (pour les processions de fête) ; dans l'étroitesse même de ces rues (dont les intersections offrent une belle réverbération naturelle) : chacun de ces espaces a sa sonorité qui, pour les chanteurs, exerce des influences décisives sur la conduite du chant et, notamment, sur la hauteur d'intonation. Dans l'acoustique difficile des rues de la vieille ville qui s'ouvrent à la grande procession du Lundi saint, et lorsqu'il s'agit d'exécuter pas moins de 22 ou 23 *Stabba* les uns après les autres, il est exclu de « mettre le chant trop haut » (« *alle stelle* » : dans les étoiles,

dit-on là-bas). Et plus encore si le mistral est de la partie : les voix – en particulier le *falzettu* – ne pourraient résister à un tel traitement.

Précisons que les chanteurs n'utilisent pas de diapason ; d'ailleurs l'étalonnage absolu qu'il permet ne serait d'aucune utilité. Le choix de la hauteur d'intonation incombe au chanteur qui commence le chant (dans le *Stabba*, c'est le *bassu*). Et celui-ci devra régler de difficiles problèmes. Supposons en effet qu'un chœur rassemble un Francesco B., surnommé « l'hélicoptère » (une *bogi* qui aime explorer le registre aigu pour y faire des *giri* acrobatiques) et un *contra* qui aime plutôt le grave, comme Giovannino C. (dit « Maccabeu » et, en raccourci, « Mac ») : la tonalité – appelée la « *chiave* », c'est-à-dire la « clé » – sera difficile à trouver et devra passer par un compromis idéal⁵. La règle, on le voit, est soumise à de nombreux contextes, et une hauteur d'intonation idéale ne peut pas s'apprécier comme telle à partir d'un point de vue strictement acoustique. La trace sonore ne dit rien en effet sur les contingences de la réalité, et encore moins sur les intentions qui s'incarnent dans cette réalité.

3. Les normes stylistiques propres à chaque chant

Ces chants – *Miserere*, *Jesu*, *Stabba* – sont tous apparentés, et pourtant chacun d'entre eux obéit à des normes stylistiques particulières. Il est impensable de chanter un *Jesu* comme un *Stabba*, par exemple, alors même que la grammaire formelle de ces deux chants est quasiment identique (cf. *C. d. P.*, I, VII et 3^e partie). Le *Stabba* est le cheval de bataille des grands chanteurs. Sa beauté tient en grande partie à l'intensité qu'il exige, à la différence du *Jesu* qui est beaucoup plus doux. Tenons-en nous là, pour l'instant, car l'affaire est infiniment plus compliquée et suppose deux approches du chant diamétralement opposées. Toujours est-il qu'on est en général un bon chanteur soit de *Stabba* soit de *Jesu* et qu'on ne peut faire illusion bien longtemps en prétendant chanter bien l'un et l'autre. Quant au *Miserere*, réputé facile – c'est de la « merde » disent certains chanteurs irrévérencieux –, il invite pourtant à un traitement lyrique bien particulier et suppose une grande souplesse vocale.

4. Les rôles spécifiques des parties polyphoniques

Chaque chant a son caractère, mais également chaque « voix » – c'est-à-dire chaque partie de l'ensemble polyphonique. Précisons qu'un chanteur est spécialisé dans l'une ou l'autre de ces parties et ne peut en aucun cas en changer en cours d'exécution. Concrètement, un chanteur est soit *bassu*, soit *contra*, soit *bogi*, soit *falzettu*. Cette spécialisation s'ajoute à la précédente : on peut être bon

5. Une *chiave* aiguë a l'avantage de donner de la brillance au chant, de sorte qu'un *bassu* expérimenté aura intérêt à choisir la *chiave* la plus haute possible à partir de ce qu'il connaît des voix en présence. Précisons que, en tout état de cause, la différence de tonalité entre une *chiave* basse et haute est minime (de l'ordre du demi-ton). Mais cette différence a des effets considérables sur le résultat musical.

contra de *Stabba* et mauvais *contra* de *Jesu*, par exemple, ou encore bonne *bogi* de *Miserere* et exécration *bogi* de *Stabba*, etc.⁶

En dépit de ces différences, qui confèrent au chant toute sa richesse, disons que :

- La partie de *bassu* impose à celui qui s'y consacre d'être particulièrement stable. Il doit être un vrai *bassu* : c'est-à-dire ne pas se limiter à chanter des sons graves – en gros entre 100 et 200 Hz – mais avoir un timbre sombre et surtout ne pas avoir trop d'harmoniques, car sa voix couvrirait alors le spectre et « mangerait l'espace des autres ». Responsable, dans le *Stabba* et le *Jesu*, de la hauteur d'intonation, il doit avoir le sens de la « *chiave* » (en d'autres termes, une oreille relative très développée – cf. *supra*) et ne pas présenter de vibrato. Le vibrato est connu pour son effet néfaste : il gêne l'apparition de la *quintina*, c'est-à-dire de la cinquième voix fusionnelle, qui naît de l'harmonie du chœur tout entier (cf. *C. d. P.*, pp. 137 sq.) ; cela vaut pour toutes les parties, mais dans le cas de *bassu*, ce même vibrato a pour inconvénient supplémentaire de gêner le *contra* (et par voie de conséquence les autres voix) en rendant imprécise la hauteur réelle de la note d'intonation.

- La partie de *contra*, quant à elle, doit être d'une stabilité parfaite : le *contra* est la *colonna*, la « colonne » du chant. Il oriente l'harmonie en aiguillant comme il le faut le chœur sur l'un des deux accords constitutifs de tout le répertoire musical. Il a donc une fonction « grammaticale » bien particulière (cf. *C. d. P.*, pp. 155 sq.).

- Par rapport aux voix précédentes, une *bogi* bénéficie d'une certaine liberté stylistique. Elle peut non seulement pratiquer des décalages temporels, par anticipation, retard ou *rubato*, et donc « casser » l'accord qui régit le système polyphonique, mais également faire des *giri* (mouvements mélodiques) particuliers. On n'hésitera pas à lui concéder une grande autorité que devra à son tour confirmer la qualité de la prestation.

- Le *falzittu*, enfin, est assez libre. On attend de lui qu'il se singularise en entrant avec un léger retard, notamment à chaque « lancement d'accord » (*dolci*). Ne dit-on pas de lui qu'il est « la cerise sur le gâteau » pour signifier son rôle décoratif plutôt que structurel ? Un bon chanteur de *falzittu* doit en outre être résistant, ce qui n'est pas toujours possible, car sa voix fortement projetée, sollicite beaucoup les cordes vocales.

5. Le style de chaque chanteur

Le chant de Castelsardo se caractérise par sa structure polyphonique « en accord ». L'ensemble est, en gros, homorythmique (*i. e.* les articulations ryth-

6. Ces deux observations peuvent être nuancées. Quelques chanteurs savent tout faire, c'est-à-dire qu'ils connaissent toutes les parties. Il est rare toutefois qu'ils excellent dans plus de deux parties : c'est ainsi qu'un *contra*, par exemple, peut occasionnellement entrer dans un chœur avec le rôle d'un *bassu* (on dit chanter « de *bassu* »). Mais les choses sont plus compliquées que ce que j'indique. Il ne faut en effet jamais perdre de vue qu'une voix donnée acquiert des propriétés diverses selon l'ensemble choral à laquelle elle est associée. C'est ainsi qu'un chanteur connu pour ne pas « donner grand-chose » dans un *Stabba* peut produire, s'il est accompagné par un *contra* avec qui il s'accorde, quelque chose de très convenable.

miques sont communes aux quatre voix du chœur, et ce en dépit du fait que le rythme n'est pas soumis à une pulsation régulière). Les quatre voix du chœur, très largement parallèles, chantent donc ensemble, comme sous la direction d'un chef d'orchestre imaginaire. Face à cette règle, un chanteur aime signaler sa présence par des décalages, notamment en amorçant les *giri* mélodiques avant ou après les autres. Il traduit de la sorte son esprit d'indiscipline et marque son orgueilleuse singularité de chanteur : durant quelques dixièmes de seconde, il s'entend seul et distinct, comme un soliste soutenu par un trio vocal. Cette façon de faire est tolérée pour les grands chanteurs, qui la pratiquent systématiquement. Mais ceux qui n'ont pas une vraie maîtrise du chant doivent s'en abstenir. Précisons que si chaque voix s'amuse à produire des décalages de ce genre, le chœur perd toute carrure et tourne vite au *pasticio* (à la « bouillie sonore », pourrait-on dire). En tout état de cause, il convient, ici aussi, de mériter ce droit à la singularité.

Figure 1 (a et b) shows musical notation and schematic diagrams for the end of the *Stabba*. Part (a) shows a normal execution with four voices (falzettu, bogi, contra, bassu) moving in parallel. Part (b) shows a singular execution where the *contra* voice intentionally delays its descending melodic movement, creating a double rupture: a temporal offset (rupture d'homorythmie) and a loss of parallelism (rupture de parallélisme).

Figure 1 (a et b). Exemple de déviation par rapport à la règle; transcriptions et diagrammes schématiques. Fin du *Stabba* : a) exécution normale ; b) exécution singularisante, de la part du *contra*, qui retarde intentionnellement son mouvement mélodique descendant (CD # 6). En termes techniques, on assiste ici à une double rupture : rupture d'homorythmie (décalage temporel) et rupture de parallélisme.

Sensiblement variable d'une exécution à l'autre, le décalage entre les voix est, par excellence, un procédé qui s'offre à l'évaluation. Comment faut-il l'entendre ? Dans certains cas – plutôt rares – il peut être vu comme un défaut et comme le signe d'une certaine insécurité ; dans d'autres, au contraire, comme la marque

d'un grand art. Mais l'affaire se complique très vite, car, pour ce qui est du décalage, chaque partie a ses limites et chaque chanteur son style, lequel, comme nous le verrons, renvoie assez étroitement à une certaine façon d'être confrère parmi les confrères.

Mais on aurait tort de voir un chanteur comme une personnalité indépendante et isolée. D'une part, chacun d'entre eux est partie intégrante d'une histoire dont il n'est qu'un maillon : untel chante comme un certain Taulone (un chanteur mort il y a plus de vingt ans) et cherche à l'imiter ; tel autre est membre d'une famille de chanteurs et a le style de son oncle, de son grand-père ou de son cousin, etc. D'autre part, en tant que membre d'un chœur, chaque chanteur traduit à sa façon les rapports qui le lient à ses compagnons – et on reviendra bien entendu sur ce point qui relève de la performance.

6. Grammaire et grammaires

Sur la technique polyphonique de Castelsardo – et notamment sur l'art et la manière d'enchaîner les notes et les accords – on se référera à *C. d. P.* (notamment le chapitre « Petit traité d'harmonie castellanese », pp. 155-166) qui en expose les principes en une vingtaine de règles. Mais on aurait tort de penser que l'ordre musical régi par cette grammaire est différent de ceux des cinq ordres précédents. En d'autres termes, il n'y a pas lieu d'établir une distinction entre, d'un côté, les composantes relevant de la situation, de la distribution des rôles, des styles, etc., et, de l'autre, celle qui releverait d'un hypothétique « noyau dur » du système. Il n'y a pas, d'un côté, des contraintes externes ou secondaires (liées aux circonstances, au lieu, au style, etc.) et, de l'autre, un ordre musical interne et primaire, mais bien six ordres de détermination, qui ne sont pas étanches les uns aux autres et qui – chacun pour sa part – est susceptible d'affecter la structure du chant grâce à sa grammaire particulière (si l'on veut bien entendre par le mot « grammaire » un « ensemble de normes rendant possible l'exécution musicale » et offrant donc l'occasion de faire des fautes).

Car, en pratique, il y a six façons de « faire des fautes » à Castelsardo et c'est cela qui compte en définitive. Une *stonatura* (fausse note) relève à l'évidence de la faute grammaticale, au sens habituel du terme (ordre 6). Mais tout autant une exécution plate (sans *giri* de la part de la *bogi*, ou trop synchrone de la part du *falzittu*), laquelle relève du style (ordre 5). De même, dans un chœur, une voix timbrée de façon non adéquate (faute relevant de l'ordre 4) ne passe jamais inaperçue. D'ailleurs, traiter un *Jesu* comme un *Stabba* (faute relevant de l'ordre 3) est tout aussi grave qu'une *stonatura* occasionnelle. Enfin, aborder durant la Semaine sainte un grand *Stabba* avec l'esprit de désinvolture que l'on réserve ordinairement aux soirées entre amis (et donc en négligeant les règles des ordres 1 et 2) serait une faute gravissime, presque de l'ordre du sacrilège.

Tout cela, évidemment, à la fois s'entend dans le chant et se lit dans les comportements des chanteurs. Quant à ces grammaires – ou ordres de grammaire –, elle sont en étroite relation. C'est ainsi qu'une fausse note ou un mauvais accord

entre les voix ne sont pas perçus de la même façon selon les circonstances : la faute est la même, mais on ne lui accordera pas la même valeur. Pareillement, une exécution « expérimentale » – où il arrive qu'un *Jesu* prenne soudain une allure de *Stabba* – peut être acceptable durant une répétition de chant, mais jamais en situation rituelle.

On pourrait penser que toute exécution doit se conformer strictement à chacun de ces ordres grammaticaux et que ces ordres eux-mêmes sont strictement interdépendants (en d'autres termes : à une circonstance *x* correspondrait une organisation chorale *y*, destinées à produire un chant *z*, etc.) mais, en pratique, les choses sont un peu plus compliquées. Pour trois raisons au moins :

1) Il y a bien interrelation entre chacun des ordres de 1 à 6 – j'ai dit plus haut qu'ils n'étaient pas étanches – mais pas totale interdépendance (un chanteur peut se montrer attentif à l'un et peu attentif à un autre, par exemple) ; de sorte que :

2) aucune exécution n'est parfaite et aucune n'a valeur de norme. Chacune cependant peut s'évaluer à partir d'un barème implicite (cf. les ordres de 1 à 6). Un barème à plusieurs critères, tels qu'on les trouve par exemple dans les jurys de patinage artistique. Et, comme dans les jurys de ce genre, ce barème

3) n'est pas rigoureusement compris ou interprété de la même façon par tous.

En résumé, une production chorale (de même qu'une écoute attentive de cette production) est une opération d'évaluation et une affaire d'interprétation. C'est pour cette raison qu'elle est systématiquement soumise à discussion. Mais il faut aussi savoir que tout écart par rapport à une norme n'est pas pour autant nécessairement mauvais. Au contraire, pourrait-on dire, car l'écart permet à la fois de juger de la qualité (ordinaire ou exceptionnelle) d'une prestation et de rediscuter de la norme elle-même. Soulignons également que l'écart est aussi l'espace du talent, voire du génie pour quelques chanteurs d'exception.

Reste la *performance* proprement dite – le point 7 de notre inventaire, page 86 – qui nous invite à retourner à l'observation ethnographique.

Le jeu musical

I. Les chanteurs se préparent

Le magnétophone est un outil stupide : il ne consigne que le son, laissant croire que la musique commence avec la musique. La performance commence en fait avant les premières notes. Regardons donc les chanteurs avant qu'ils ouvrent la bouche et leur façon de se préparer au chant. Au nombre de quatre, ils se disposent toujours de la même façon : en cercle et du grave à l'aigu. *Bassu* ; à la droite du *bassu* : *contra* ; à la droite du *contra* : *bogi* ; à la droite de la *bogi* : *falzittu*.

Reste l'épineux problème de l'orientation spatiale du cercle. En principe, le destinataire se confond avec le centre du cercle, là où s'entrecroisent les voix. Mais, en dehors du cercle lui-même il y a toujours un destinataire, voire un

public. Un chanteur qui souhaite particulièrement se faire entendre ne manquera pas d'inviter le cercle à tourner sur lui-même de façon à se trouver dans une meilleure disposition acoustique, *e. g.* face à la nef si le *Stabba* est exécuté dans l'église où se tiennent les fidèles ; un *contra* pourra avoir ce type d'exigence, mais tout autant une *bogi*... Le résultat est que durant quelques secondes, le chœur cherche sa position et tourne sur lui-même comme une roue, en s'efforçant de régler à l'amiable le premier conflit qui s'offre à lui.

En dehors de cette petite affaire, on ne manquera pas d'observer qu'un chœur de *Stabba* se prépare beaucoup plus longtemps qu'un chœur de *Jesu*, lequel prend plus de temps qu'un chœur de *Miserere* (*grosso modo* : jusqu'à une minute pour le *Stabba*, quelques dizaines de secondes pour le *Jesu*, quelques secondes à peine pour le *Miserere*). En pratique, plus le chant est prestigieux et important, plus l'attente se prolonge, de sorte qu'avant même d'entendre le premier accord, on sait lequel des trois chants va « sortir » (*uscire*).

La distance respectueuse entre les chanteurs est aussi étroitement calibrée et signifiante : un mètre environ est nécessaire pour un grand *Stabba* officiel ; mais 60 ou 70 cm suffisent pour un *Stabba* « *alla buona* » (« à la bonne franquette », dirions-nous), exécuté entre amis et pour le simple plaisir. Si l'on est dans une relation de grande amitié, la distance peut être encore plus étroite : épaule contre épaule, en s'enlaçant parfois latéralement, les chanteurs partagent leur harmonie de façon plus intime. De sorte qu'il suffit de regarder leur disposition pour savoir non seulement si l'on est en situation rituelle ou profane, mais encore si ceux qui vont chanter s'aiment ou s'insupportent. Quelques centimètres suffisent à exprimer les deux ordres de la Passion, à la fois religieuse et humaine... Quelques centimètres qui, sur place, ne manquent pas d'être interprétés.

Ce temps de préparation – pour un *Stabba* notamment – est en principe silencieux, meublé seulement par quelques courtes phrases : petites plaisanteries tenant en deux ou trois mots destinés à détendre l'atmosphère ; pas un mot si règnent des tensions entre les chanteurs et surtout s'il s'agit d'une exécution « à risque » ; sourires d'amitié ou de défi, yeux dirigés vers le haut (surtout de la part des *falzettu* qui chantent dans l'aigu, vers le ciel), vers le bas pour le *bassu*, etc.

Observer les chanteurs avant qu'ils ne chantent nous apprend donc déjà beaucoup de choses sur ce qui va se passer : l'attente est le prélude de l'intrigue qui va se jouer et dont on connaît les acteurs.

2. Ce qu'on sait des chanteurs

Suivons maintenant une situation réelle, à partir d'un exemple : un *Stabba* de période de carême enregistré en 1993. Les chanteurs sont en place. Apparemment, s'ils sont là, c'est qu'ils ont accepté l'offre du prieur de chanter ensemble car, en cette période, les répétitions de chant sont exclusivement sous son contrôle. Mais, en même temps, le prieur ne leur aurait pas demandé de chanter s'il n'avait été sûr de leur acceptation. Ceux qui auront à entendre ces chanteurs les connaissent depuis toujours. Autant leurs qualités que leurs défauts. Mais le chœur qu'ils composent pour l'occasion n'est pas nécessairement connu. En effet, sur la base d'une

bonne vingtaine de candidats susceptibles d'entrer dans un chœur, plusieurs milliers de combinaisons sont possibles et il est toujours envisageable d'expérimenter de nouveaux chœurs pour obtenir un *Stabba* inédit.

Le chœur de ce *Stabba*⁷, qui fut chanté un samedi de mars 1993, comprenait :

- (1) Antonello Sanna, *bassu*,
- (2) Giovannino Cimino, *contra*,
- (3) Giovanni Pintus, *bogi*,
- (4) Nicola Brozzu, *falzittu*.

Antonello (1), de large carrure, maçon de son métier – c'est souvent le cas des *bassu* – est un « homme tranquille », comme on dit là-bas. Au moins en apparence car il semble à la fois refermé sur lui-même, comme l'est du reste le son de sa voix qui semble toujours explorer dans son corps (thorax et ventre) les zones de résonance les plus favorables pour obtenir un timbre grave. Sa présence dans un chœur de *Stabba* est a priori une garantie de succès. Antonello est un *bassu* naturel – entendons par là que son registre parlé et son registre chanté sont les mêmes, de sorte qu'il entre sans effort dans le chant et n'a pas à chercher une couleur timbrique sombre, car il l'a déjà lorsqu'il parle. Et d'ailleurs tout le monde aime chanter avec lui. Certes, il fume beaucoup et sa voix peut occasionnellement être fatiguée, mais à part cela, il demeure un *bassu* relativement sûr.

Giovannino Cimino (2) est un *contra* d'autorité qui ne s'en laisse conter par personne. Membre d'une famille de chanteurs très soucieuse de ses prérogatives, qu'on surnomme la « famille Macabeu » (en raccourci : « Mac »), il cultive le style familial, son oncle, mort il y a une quinzaine d'années, chantait comme lui et une écoute distraite suffit à reconnaître immédiatement le « style Macabeu » : une façon particulière de faire des descentes abruptes entre les degrés descendants, et deux ou trois tournures mélodiques – *giri* – très particulières. Vrai chanteur, il pratique volontiers une forme de défi en imposant d'emblée sa puissance. On lui reproche volontiers de chanter trop fort, d'avoir une « grosse voix » et d'utiliser une technique vocale proche de l'art savant, bien que les choses ne soient pas exprimées en ces termes. On dira plutôt que ce genre de *contra* est « peu lumineux », « sans grain », « non lisse ». Ces dernières années, sa voix a pris de l'épaisseur et développé un vibrato naturel de très mauvais goût, comme celle d'un chanteur lyrique proche de la retraite. D'habitude, Mac entre tôt dans le chant (tout de suite après le *bassu*), voulant signifier par là non seulement qu'il est expert puisqu'il met peu de temps à percevoir la hauteur d'intonation du *bassu*, mais encore qu'il entend dominer le chant.

Zio Giovanni Pintus (3). C'est incontestablement la plus grande *bogi* de l'*oratorio*. Également très sûr, résistant et doté d'une technique peu ordinaire – jamais on ne l'a entendu détonner ni faiblir – il a toutefois le défaut d'être distrait...

7. Ce *Stabba* magnifique a été publié dans le disque joint à *C. d. P.* (pl. 5) et a été sélectionné parmi plus de cent cinquante possibles et après une consultation très large des confrères les plus experts.

d'oublier de partir après le *contra* par exemple et aussi d'être assez imprévisible. En fait, c'est un chanteur particulièrement réactif, sans arrogance aucune et qui, à la différence de certains de ses semblables plus exclusifs et orgueilleux, accepte de chanter avec tous. Toutefois, il offre le meilleur de lui-même en fonction de la qualité de ses compagnons-chanteurs et a tendance à s'économiser s'il se rend compte que le chant ne prend pas une ampleur normale. Mais lorsqu'il « se donne » réellement, il lui arrive de se donner le temps de reprendre son souffle entre les phrases musicales et, sous une intensité accrue, sa voix acquiert un léger vibrato d'une grande beauté. À écouter seulement Zio Giovanni au sein d'un chœur, on devine tout ce qui s'y passe.

Nicola Brozzu (4) est un chanteur très estimé et même convoité. C'est le plus jeune des quatre. Gai, plein d'esprit et indépendant, comme le sont souvent les *falzittu* (la voix de *falzittu* n'est-elle pas au-dessus de toutes les autres, et comme détachée du chœur ?). Tout le monde aime chanter avec lui, mais son métier et sa famille le retiennent à la maison, en lui interdisant – à ce qu'il dit – de fréquenter régulièrement les répétitions de carême. Il est donc en général insuffisamment entraîné à chanter sur de longues distances (notamment le Lundi saint). Son manque de résistance vocale – due en partie à cela, précisément – constitue un handicap car, conscient de sa fragilité vocale, Nicola Brozzu a tendance à chanter en-dessous de ses capacités réelles.

Apparemment, ce chœur-là peut faire un beau *Stabba*. Voilà ce qu'on se dit avant que les chanteurs ne commencent. N'est-on pas en période de carême et les voix ne sont-elles pas déjà préparées (à part celle de Nicola, évidemment) ? Mais, ce qu'on dit aussi, c'est que rien n'est jamais acquis d'avance avec le *Stabba*. L'exécution de celui-ci, comme de tous les autres, suscite une attente et comprend son lot d'intrigues. Car, même si, individuellement, les chanteurs sont qualifiés, de nombreuses incertitudes demeurent pour ce qui est de l'ensemble qu'ils composent. Antonello prendra-t-il une *chiave* basse, comme il le fait parfois (et qui aurait l'inconvénient de rendre le chant un peu terne), ou haute, au risque de gêner Nicola ? Zio Giovanni aime bien la puissance de Mac qui l'oblige à se donner au maximum. Mais que va faire Mac aujourd'hui ? Chacun sait qu'au sein d'un même chœur, deux voix dotées d'un vibrato, aussi léger soit-il, ne donnent pas de très bons résultats.

Mais d'autres facteurs interviennent pour comprendre la suite : cette année-là, la famille Cimino est entrée en conflit majeur avec le reste des confrères. « Mac 1 » surtout, c'est-à-dire Giovannino (car c'est ainsi qu'on l'appelle) a menacé à plusieurs reprises de quitter la confrérie. Menace à laquelle personne ne croit, mais enfin ! En fait, il n'est guère possible d'entrer ici dans le détail d'une très longue histoire qui remonte à plusieurs générations. Retenons simplement que ce soir-là – on s'en souvient encore – Mac 1 eut des raisons, plus ou moins bonnes, d'être en colère et qu'il « voulut en découdre » avec les autres chanteurs.

Mais il y a aussi autre chose, qui touche à l'histoire de la confrérie. Depuis le début des années 1990, une crise a éclaté. Cette crise a abouti notamment à ce

qu'au moins deux chanteurs, parmi les meilleurs (un *bassu* et un *contra*), sont partis bruyamment. Juste avant les années 1990, le chant était superbe, très harmonieux, solide – et ce notamment grâce à ces fameux chanteurs qui, depuis, ont démissionné. Les *chiavi* de la fin des années 1980 étaient relativement basses (e. g. *fa* ou *fa* # pour le premier accord du *Stabba*). Depuis 1990, qui créa comme une micro-rupture de la tradition, on cherche un souffle nouveau sans toujours y parvenir. Tout se passe comme si, en perdant deux de ses meilleurs chanteurs, la confrérie avait perdu la moitié d'elle-même – plus précisément la moitié grave de son spectre (*bassu* et *contra*) – et n'avait pu sauver que sa partie aiguë (*bogi* et *falzittu*). Significativement, on voit apparaître au début des années 1990 des *chiavi* sensiblement plus hautes (*la* b et même *la*). Mais, à dire vrai, en 1993, voilà plusieurs années déjà qu'on cherche à produire un *Stabba* digne de ce nom qui saura prouver à ceux qui sont partis⁸ – car c'est cela qui compte surtout – qu'en leur absence le chant est beau, et peut-être encore plus beau que du temps où ils étaient là.

Or il semble que ce samedi de mars 1993, on y soit parvenu. On verra pourquoi et comment un peu plus loin ; mais il suffit d'écouter ce qui se passe à la fin du chant pour s'en rendre compte. Ce *Stabba* est en effet suivi d'un véritable cri de victoire de la part de zio Giovanni (très clair sur l'enregistrement) : « *Ah, ah, ah!* », puis d'une longue exclamation pleine d'admiration à l'adresse de son *falzittu* : « *Ni-co-la... Ni-co-la...!* » (malheureusement très estompé dans le montage du disque). En fait, cette double interjection résume ce qui s'est passé durant les 7' 30 précédentes et ouvre une phase de commentaires essentielle, et – pourrait-on dire – consubstantielle à l'exécution elle-même.

3. Après le chant : le cinquième homme

L'observation ethnographique, encore une fois, indique la marche à suivre. Si un chœur se compose de quatre chanteurs, il comprend en pratique toujours cinq protagonistes. Le cinquième est un homme, également chanteur, mais toujours muet : très attentif et même grave, il se tient tout près du chœur ; il écoute. Ce « cinquième homme » est indispensable (d'autres peuvent être à ses côtés, qui n'auront pas son rôle) : il est le témoin officiel – bien que personne ne le désigne ainsi – de ce qui se déroule dans le chant. Il a un rôle d'arbitre en quelque sorte et aura la délicate charge de mettre un peu de clarté dans la discussion souvent confuse, et parfois vive, qui va s'engager sitôt la prestation achevée. Qu'est-ce qui n'allait pas ? Quelle est donc cette discorde qui est à l'origine de la discordance qu'on vient

8. « *L'altra gambella* » : c'est ainsi qu'on appelle ceux qui sont partis. *Gambella* – littéralement, la « petite jambe » – est un néologisme local désignant le groupe qui a quitté l'*oratorio* et rappelant qu'il vaut mieux avoir deux jambes pour marcher. En partant, cette *gambella* s'est immédiatement constituée en chœur avec, au départ, quatre chanteurs puis huit, soit deux chœurs qui se produisent en dehors de la confrérie dans des salles de concert en Sardaigne et en Italie continentale. Chœurs imparfaits, donc, qui brillent par leur *bassu* et leur *contra* et sont un peu faibles par leurs *bogi* et *falzittu*.

d'entendre (car c'est bien en ces termes que le problème se pose) ? Qui en est à l'origine et qui faut-il accuser ? (Il s'agit là d'une question particulièrement délicate.) Ou, au contraire, pourquoi était-ce réussi ? Et alors, sur quoi repose cette réussite ? Certes, dans certains cas, quelques applaudissements, d'ailleurs souvent déclenchés par le « cinquième homme », pourront tenir lieu de commentaires, mais là n'est pas la norme, car, s'ils indiquent que le chant était beau, ces applaudissements ne disent rien sur le pourquoi de cette beauté et, plus largement, sur l'histoire qu'elle cache. Or cette histoire, chacun la connaît plus ou moins et ne manque pas de l'interpréter à sa façon.

Ce « cinquième homme » a donc une autorité particulière. Sa voix (parlée) sera entendue par le prier – si du moins celui-ci n'était pas là au moment de la prestation – et retransmise d'une façon ou d'une autre à tous les confrères, à leurs femmes et à leurs amis. Précisons que le « cinquième homme » n'est jamais un arbitre assigné : ce rôle est laissé au bon vouloir de chacun, en fonction de l'influence qu'il entend exercer. Pour autant, il n'en est pas moins central, car sa présence suffit à indiquer le caractère essentiel de ce qu'on pourrait appeler une « instance du commentaire » et rappelle que le chant ne prend son sens que s'il est « commenté » (*ragionato*) et mis en partage, non seulement par sa pratique, mais aussi par sa discussion.

Le *Stabba* du 20 mars 1993 (18 heures). Éléments d'analyse

[«*Stabat mater dolorosa
Justa crucem lacrymosa
dum pendeat filius*»]

[« Elle était debout, la mère douloureuse
pleurant au pied de la croix
où pendait son fils »]

I. «STA - BAT» (vingt premières secondes du chant)

Antonello entonne. Il prononce « *Sto* » et non « *Sta* », comme le font tous les *bassu*. La *chiave* n'est pas mauvaise ; un peu plus haute que celle de l'époque classique des années 1980 ; entre *sol* et *la* ; elle aurait pu être encore plus haute (mais à dire vrai, la mode des *chiavi* hautes s'est développée surtout dans les années suivantes). Peut-être Antonello veut-il épargner à Nicola un registre trop élevé ? Mac intervient à son tour, très vite, comme à son habitude⁹ : cela confirme que la *chiave* n'est pas mauvaise ; c'est celle qu'il attendait. Si cela n'avait pas été le cas, il aurait tardé davantage. Certes, avec un *bassu* moins sûr qu'Antonello, son temps d'entrée aurait été encore plus long. Avec Angelo S., par exemple, un bon *bassu* lui aussi, mais dont l'intonation du *Stabba* n'est pas aussi « droite » que celle d'Antonello, de sorte que le *contra* peut avoir quelque difficulté à en intégrer mentalement la hauteur réelle. Toujours est-il que dès la première seconde du chant on sait que ce *Stabba* n'est pas mal engagé du tout.

Zio Giovanni (*bogi*) entre dans le chant presque en même temps que Mac, comme pour signifier qu'il est prêt à le suivre et tient à tirer bénéfice de son auto-

9. Exactement 8/10^e de seconde après Antonello. La plupart des autres *contra* marquent un temps d'une seconde et demie en moyenne avant d'entrer à leur tour.

Photo 1.
Situation rituelle
(noter la
présence du
"cinquième
homme",
silencieux, au
centre de la
photo).



Photo 2. Durant
une répétition.



CHANT À CASTELSARDO, SARDAIGNE

Photographies de Bachisio Masia



Photo 3.
En compagnie.



Photo 4.
Autour d'une
table.

rité. Nicola fait une entrée discrète : celle d'un élève appliqué. Un grand *falzettu* serait incontestablement entré plus tard dans le chant (c'est-à-dire environ une demi-seconde après) et surtout aurait chanté beaucoup plus fort. Mais enfin, ce n'est pas si mal...

Rien à dire en somme de ce début où il se produit à peu près ce qu'on attendait de ce chœur. On peut penser que le *Stabba* sera correct, et même peut-être beau. Rien ne permet de supposer pourtant qu'il sera splendide.

2. "MA" (0'23")

Après la syllabe « *bat* », le chant s'arrête sur une courte pause (*rispiru*). La syllabe suivante est « *ma* » (de *Mater*) marquée d'un saut de quarte par toutes les voix et c'est là qu'intervient la surprise. Mac semble soudain vouloir rappeler qu'il est Mac. D'ailleurs, ses deux fils chanteurs ne sont-ils pas ce soir-là dans la sacristie, ainsi que son épouse – Pina Maccabeu, femme forte et forte femme qui, lorsqu'un reproche est adressé à son mari, ne manque jamais l'occasion de le défendre, et qui plus est avec des hurlements !

The figure consists of two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', both in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Staff 'a)' shows a sequence of four chords: a quarter note followed by three chords. The chords are: a triad of G2, B2, D3; a dyad of G2, B2; a dyad of G2, D3; and a dyad of G2, B2. Below the staff is a pitch contour line labeled 'contra' that rises from the first chord to the second, stays high for the third, and falls for the fourth. Staff 'b)' shows the same sequence of chords as in 'a)'. Below it, the pitch contour line labeled 'contra' is a single horizontal line, indicating that the contra part remains on a constant pitch throughout the passage.

Figure 2 (a et b). Début du "Ma" de "Mater" ; comparaison de deux versions :
 a) version normale ; stricte parallélisme des parties (CD # 7a) ;
 b) violation de la règle du parallélisme par le *contra* chantant ce passage sur une seule et même hauteur (exécution *dritta* : "droite") (CD # 7b).

Alors que personne ne semble s'y attendre, Mac lance un « *ma* » énorme, puissant et *dritto*, c'est-à-dire droit : entendons par là qu'il ne suit pas la ligne mélodique de la *bogi* comme font la plupart des *contra*, mais produit une seule longue note tenue dont il augmente l'intensité durant toute la phrase et qu'il « ouvre » progressivement, comme il le dit lui-même.

Tel qu'il est émis de la bouche de Mac, ce son a plusieurs significations partiellement convergentes : 1) « Écoutez-moi » ; 2) « Je chante comme je veux » ; 3) « Je ne suis à l'écoute de personne » ; « droit » tel que je le réalise, mon « *ma* » laisse aux autres la possibilité de faire le mouvement mélodique qu'ils veulent ; ce n'est pas mon problème » ; 4) « Je ne veux pas écouter les autres, et, de fait, je ne les entends pas » (car forcer le son au sein d'un chœur a pour effet de masquer à vos propres oreilles celui des autres) ; 5) « Si vous voulez l'harmonie, rejoignez-moi » (référence également à l'intensité) ; 6) « Moi, c'est-à-dire Moi et ma famille » (dont Mac 1 est le chef) ; 7) « Moi, c'est-à-dire Moi qui ai les plus beaux *coglioni [sic]* de tout Castelsardo » (information non vérifiée).

Le plus étonnant est que zio Giovanni – la *bogi* – semble parfaitement préparé à ce message de Mac, comme s'il attendait de son compagnon qu'il prenne le risque de mettre le chant à ce niveau d'intensité (dans les deux sens du terme). Les possibilités de réaction de zio Giovanni sont grandes – on l'a dit – et sa technique parfaite (il a participé pendant près de trente ans à des compétitions de chant à guitare, fameuses en Sardaigne, et a appris à chanter des heures sans fatiguer sa voix). De tous les chanteurs de la confrérie, il est le seul à pouvoir relever le défi..., le voici donc qui s'envole littéralement jusqu'à la fin du chant.

Pendant tout ce début, Nicola reste relativement modeste. On semble oublier qu'il est le fils du grand Titino Brozzu, *falzettu* lui aussi et qui s'est retiré depuis longtemps (il a maintenant quatre-vingts ans) après avoir marqué son époque par son style et sa très grande puissance vocale. Pourtant, chacun pense à zio Titino.

Mais progressivement, les entrées retardées de Nicola – semblables à celles que faisaient son père précisément – se calibrent dans le temps (1/4 de seconde, puis une bonne 1/2 seconde par rapport à la *bogi* de zio Giovanni) tandis que sa voix monte en puissance et gagne en sûreté. Ou plus exactement, c'est grâce à ce gain de puissance que Nicola peut calibrer librement ses retards, à la façon des meilleurs. Il eût été ridicule qu'il s'essayât à faire comme les grands sans en avoir la capacité : dans la culture de la confrérie, c'est un défaut qu'on ne pardonne à personne et qui a valeur de règle morale ; le chant que l'on donne à entendre doit toujours se proportionner à ce que l'on est véritablement, et non à ce qu'on prétend être. Et, parmi les sujets abordés quotidiennement, il en est un particulièrement récurrent : traquer cette forme de vulgarité très singulière qui consiste à faire comme les grands chanteurs sans en être un soi-même. Or ce type de vulgarité, qui se donne à entendre, Nicola démontre, une fois encore, qu'il ne l'a pas.

Toujours est-il que, dans ce *Stabba*, les audaces progressivement affirmées du *falzettu*, s'ajoutant à l'extravagante puissance du *contra* qui, elle, s'est affirmée dès le début, sont entendues comme des messages par zio Giovanni, lequel n'hésite plus à « manger » les silences qui incombent normalement à sa partie (à deux reprises :

à 2' 29 et à 7' 10), comme si l'esprit de liberté et de bravoure qui anime le chœur lui permettait de ne pas reprendre son souffle. Cela lui donne l'extraordinaire privilège (et le grand plaisir, comme il le reconnaît lui-même) d'entendre sa voix seule pendant que celle des autres marque une pause théoriquement obligatoire. Ce plaisir par lequel il confirme sa suprématie, il se l'accorde à plusieurs reprises, mais par d'autres procédés, notamment en retardant ses attaques durant le « *Dum pendebat* » (5' 44), ce qu'à l'ordinaire une *bogi* ne fait jamais. En d'autres termes, zio Giovanni pratique un double jeu : donner en partage son énergie tout en se ménageant de courts moments d'un plaisir à la fois narcissique et exhibé, au cours desquels sa voix devient celle d'un soliste dominant son essoufflement, tout en se réjouissant de celui des autres. Le paroxysme a lieu sur le « *giru della i* » – un « tour » mélodique particulier sur la première syllabe du mot « *filius* » – qui est identifié comme le passage plus aigu et le plus éprouvant du *Stabba* : tous les chanteurs mettent dans ce *giru* une intensité toute particulière. Puis vient le « *lius* » final (prononcé « *lio* ») abordé dans un nouvel esprit de concorde, et prolongé justement par l'exclamation que l'on sait (7' 25).

Quand chanter, c'est se raconter

Comment se fait-il que des chants en apparence toujours semblables restent si solidement gravés dans la mémoire de tous – et de ceux qui les ont chantés, en tout premier lieu ? Telle était, on s'en souvient, notre question de départ. Une question qui se retourne contre elle-même. En effet, comment pourrait-on oublier que ce soir de mars 1993, alors que la confrérie avait perdu une partie de ses forces vives, Giovannino Mac(abeu) a évoqué avec une telle force la prédominance de sa famille, et que le même soir, le père de Nicola – ou plutôt sa mémoire – a fait irruption dans la sacristie et qu'enfin zio Giovanni, l'ange, l'oiseau chanteur, a offert le meilleur de lui-même en s'offrant en un seul et même geste vocal le ravissement d'entendre et de faire entendre sa seule voix ?

Mais si l'on se souvient de ce *Stabba*, c'est que le soir même, sitôt après son exécution – et comme cela arrive souvent –, il a été au centre d'une discussion qui a duré près de deux heures, en présence de Giuseppe Balzano, patron pêcheur et grand dialecticien, excellent dans le rôle de « cinquième homme ». Les discussions de ce genre, les confrères les prolongent tard le soir à « la Vignaccia » où ils se retrouvent pour manger leur *pizza canonica* (pizza « canonique », c'est-à-dire toujours la même). Ils ne parlent alors que de *Jesu*, de *Miserere* et de *Stabba*, et donc de Mac 1 et de sa famille, de Nicola, de son père et de ses cousins (tous *falzittu*) et bien sûr de zio Giovanni.

Mais à dire vrai, de zio Giovanni on ne parle jamais très longtemps ; tout se passe comme s'il chantait trop bien pour qu'on lui consacre de longs commentaires : « *tropo bello, zio Giovanni, tropo forte* »..., se contente-t-on de dire le plus souvent à son propos, avant d'ajouter : « Ah ! que ferons-nous lorsqu'il ne sera plus là ? » Dans le fond, à la confrérie de l'*oratorio di Santa Croce*, on souhaite deux choses totalement contradictoires : 1) que le chant soit beau ; 2) qu'il ait des

défauts – en d’autres termes, qu’il ne soit donc pas si beau que ça –, car c’est seulement sous cette forme qu’on pourra lui consacrer de larges gloses.

Quant à la nature du sens musical – abordée à travers notre seconde hypothèse – elle se déduit de ce qui a été dit précédemment. Elle réside moins dans le texte musical lui-même que dans l’interprétation qu’en donnent les chanteurs. Le chant est d’abord et avant tout une expérience concernant des hommes qui se connaissent bien et partagent tous les jours la même histoire. Chaque chant, à sa façon, rend compte d’un moment de cette histoire à l’intérieur d’un temps calibré. Et si aucun n’est rigoureusement semblable à l’autre, c’est que cette histoire n’est jamais tout à fait la même. D’où une attention particulière portée aux différences et un intérêt plus grand encore pour l’inédit, le neuf et l’inattendu qui seuls seront susceptibles de donner lieu à une compréhension renouvelée des choses. Car, à travers chaque chant, ce sont bien les chanteurs eux-mêmes qu’on évalue ou que l’on juge, tout d’abord par rapport à ce qu’eux-mêmes font habituellement, mais aussi par rapport à ce que d’autres font ou auraient fait à leur place. Bref, derrière le tracé sonore, c’est toujours l’intention que l’on traque.

Certes, le texte existe ; il est d’ailleurs pleinement mémorisé – entendons par là le texte « musical » et non le texte littéraire puisque celui-ci est dans un latin que personne ne comprend – mais ce texte est passablement inerte. Il n’acquiert du sens qu’en fonction des armes que l’on a entre les mains pour l’appréhender et s’offre à deux modalités d’interprétation : 1) chantée, 2) parlée. Le chanté – cela va de soi – est l’affaire des chanteurs ; le parlé est réservé aux commentaires portés sur le chant lui-même, essentiellement par les auditeurs. Ces deux systèmes sont, comme on l’a dit, consubstantiels à la pratique du chant et pleinement interactifs : le parlé agit sur le chanté et le chanté sur le parlé, et l’un comme l’autre sont productifs. D’une part, en se renouvelant, le chant donne lieu à de nouveaux commentaires ; d’autre part, le parlé – et les diatribes en particulier – ont des incidences sur le chant lui-même..., au point qu’on peut se demander s’il ne s’en crée pas constamment des nouvelles pour que les chanteurs s’accordent l’ineffable plaisir de renouveler leur façon de chanter !

On voit bien ce que cette approche de la musique doit à la pragmatique. Dans l’acception première du mot, tout d’abord, car ici l’action est en effet au cœur de la connaissance. En clair : plus on pratique la musique, localement et en contact étroit avec ses semblables, plus on peut comprendre le chant et en parler. Pragmatique aussi au sens technique du terme : à Castelsardo, en effet, le signe musical devient pleinement lui-même à travers l’usage qu’on en fait. Quant au sens de la musique, il n’est ni immanent ni transcendant mais relatif aux acteurs¹⁰ et à la situation qu’ils vivent. Il est ce que les gens se représentent

10. Ce que, dans son fameux article, C. W. Morris exprime en raccourci par la formule : « Du point de vue de la pragmatique, les signes expriment leurs interprètes » (in « Foundations of the Theory of Signs », in O. Neurath, R. Carnap & C. W. Morris (eds), *Foundations of the Unity of Science : Toward an International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1938 : 1-59).

en entendant un chant, ce qu'ils infèrent des chanteurs et qui est suffisamment précis pour être rapporté et même raconté. Ce sens se concentre sur l'écoute des modalités d'énonciation (en nombre infini) et, en même temps, se construit à travers un jeu d'interprétations (également infinies). On mesure à cela en quoi le système est productif.

En définitive, on peut aussi penser que cette pragmatique – ce type de pragmatique, en tout cas – répond positivement aux injonctions de Claude Lévi-Strauss à qui il est arrivé occasionnellement (en 1983, notamment), de souhaiter que [...] « soit dépassé le dualisme entre la structure et l'événement ». Car, dans le cas qui nous occupe, l'événement *est* la structure. C'est lui en effet qui charge de sens, au fil des jours, des *Stabba* et des *Miserere* mémorables et signifiants, et qui compose l'histoire musicale (et même l'histoire tout court) de ces « fous de chant » que sont les confrères de Castelsardo.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : oralité/*oral tradition* – rituel/*ritual* – système musical/*musical system* – polyphonie/*polyphony* – Méditerranée/*mediterranean societies*.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Bernard Lortat-Jacob, *Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique, Castelsardo, Sardaigne*. — À partir d'une analyse ethnographique serrée portant sur la musique d'une confrérie religieuse de Sardaigne, l'auteur s'interroge sur la nature du sens musical. Celui-ci réside moins dans le texte musical lui-même que dans l'interprétation qu'en donnent les chanteurs et par les commentaires qu'ils y portent. Le chant, exécuté en chœur par quatre hommes, rend en effet pleinement significantes les relations de ceux qui s'y consacrent ; il permet de rendre explicite ce qui ne se dit pas (ou du moins pas toujours) et, à sa façon, donne de très importantes clés pour comprendre les rapports entre les chanteurs. Le public – dès lors qu'il est expert – est là pour interpréter à son tour « ce qui s'est passé » dans le chant : il juge, critique, met en perspective la prestation par rapport aux précédentes... Bref, derrière le tracé sonore, c'est toujours l'intention que l'on traque et sa propre histoire que l'on refait.

Bernard Lortat-Jacob, *What Singing is Meant to Say: A Study of Pragmatics, Castelsardo, Sardinia*. — This close ethnological analysis of the music of a religious brotherhood in Sardinia raises questions about the nature of meaning in music. Meaning is less in the musical text than in its interpretation by singers and the commentary they bring into it. Performed in chorus by four men, a song gives full meaning to the relations of those who devote themselves to it. It makes explicit what is not, or not always, said. In its own way, it provides important keys for understanding relations among singers. When it listens with an expert ear, the public, in turn, interprets, « what has happened » in the song. It judges and criticizes the performance, and compares it with past performances. Behind the sound, intentions are sought out, and one's own story is retold.