

Chants de Passion

BERNARD LORTAT-JACOB

Chants de Passion

Au cœur d'une confrérie de Sardaigne

Photographies : Bachisio Masia

Dessins originaux : Nino Sanna

La voie esthétique

LES ÉDITIONS DU CERF
PARIS

1998

Du même auteur

- La Saison des fêtes dans une vallée du Haut Atlas* (en collaboration avec Hassan Jouad), Paris, Éd. du Seuil, 1978.
- Musiques et fêtes au Haut Atlas*, Paris, Mouton-EHESS et Société française de musicologie, 1980.
- L'Improvisation dans les musiques de tradition orale* (éd.), Paris, SELAF (distribution Peeters), 1987.
- Chroniques sardes*, Paris, Éd. du Seuil, 1990 ; éd. américaine, *Sardinian Chronicles*, Londres et Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- L'Ordre intime des choses*, Paris, Julliard, 1991.
- Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Paris, Société française d'ethnologie et Université de Paris X-Nanterre, Paris (distribution Klincksieck), 1994.
- Indiens-chanteurs de la Sierra Madre*, Paris, Hermann, 1994.
- Canti di Passione*, Lucques, Libreria musicale italiana, 1996.



Tous droits réservés. La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

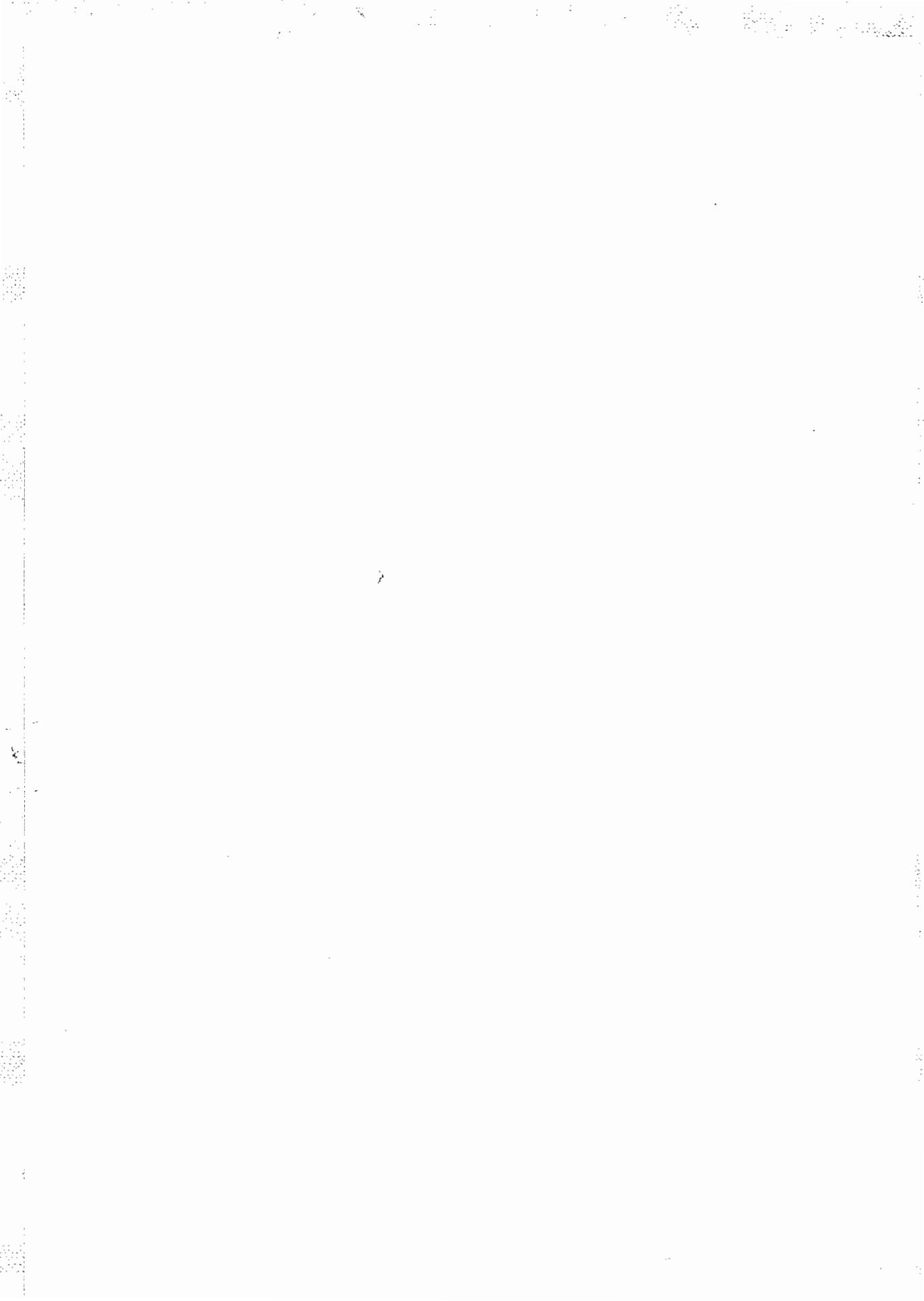
© Les Éditions du Cerf, 1998
(29, boulevard La Tour-Maubourg
75340 Paris Cedex 07)

ISBN 2-204-05897-1
ISSN 1243-1311

Sommaire

| | |
|--|-----|
| <i>Introduction</i> | 9 |
| <i>Première partie. D'une Passion à l'autre</i> | 21 |
| <i>Chapitre premier. Règles liturgiques et culture populaire</i> | 23 |
| <i>Chapitre II. Le chant, occasions et calendrier</i> | 39 |
| <i>Chapitre III. Au centre de l'année, la semaine sainte</i> | 55 |
| <i>Chapitre IV. Le répertoire</i> | 83 |
| <i>Chapitre V. Du banc de la sacristie au « stabba »</i> | 103 |
| <i>Chapitre VI. Technique et esthétique du chant</i> | 117 |
| <i>Chapitre VII. Principes polyphoniques</i> | 153 |
| <i>Deuxième partie. La passion de l'autre</i> | 167 |
| <i>Chapitre premier. La foi et la fête...</i> | 171 |
| <i>Chapitre II. Dire, penser et faire...</i> | 193 |
| <i>Chapitre III. Conflits et stratégies...</i> | 213 |
| <i>Troisième partie. Matériel, transcriptions et analyses</i> | 239 |
| <i>Chapitre premier. Architecture sonore : clés pour l'analyse</i> | 241 |
| <i>Chapitre II. Le grand répertoire : Miserere, Stabba, Jesu</i> | 249 |
| <i>Chapitre III. Un « ars subtilior »</i> | 279 |
| <i>Chapitre IV. Répertoire de l'Église et chants profanes (sélection)</i> .. | 283 |
| <i>Annexes</i> | 291 |
| Textes des chants, 293. — Bibliographie, 313. — Discographie, 317. — Glossaire et index analytique, 319. — Index des figures, 329. — Index des photographies, 333. — Disque compact, descriptif, 335. | |

La table des matières complète se trouve à la page 339.



Introduction

Chanter à l'Oratorio.

Confrérie, congrégation, société fermée, voire secrète... L'histoire charge les mots de connotations obscures et leur simple évocation renvoie inmanquablement à des conduites hermétiques. La réalité est pourtant bien plus claire. Qui sont au juste ces confrères de l'Oratorio di Santa Croce, de Castelsardo ?

Des hommes simples, ayant le plus souvent les pieds sur terre. Croyants, mais exclusivement laïques, attachés enfin à une tradition du pays qui remonte à plus de quatre cents ans, ils trouvent dans la confrérie l'occasion de vivre les uns avec les autres et de développer des amitiés souvent profondes.

Ce qui les relie, c'est naturellement leur croyance, mais aussi des pratiques communautaires. Car, à l'Oratorio¹, on fait les choses ensemble, et c'est sans doute cela qui compte, plus que le reste. Non que les initiatives individuelles soient absentes, bien au contraire, mais elles semblent chercher constamment le regard des autres et prennent dans ce regard leur véritable valeur.

La pratique du chant en chœur, de préférence à quatre chanteurs, est l'expression par excellence de cet ensemble et ce n'est pas un hasard si, en naissant de l'accord — au double sens du mot —, le chant polyphonique occupe une place centrale dans le dispositif communautaire. Par lui, l'émotion se donne en partage, et à la beauté du chant se mesure la qualité des relations qu'entretiennent les confrères.

1. Pour tous les ouvrages cités dans les notes, dont les références sont dans la bibliographie (p. 313-315), on a seulement cité le nom de l'auteur et l'année de publication de l'ouvrage. — On utilise ici le mot Oratorio (Oratoire) dans le sens qu'il a à Castelsardo où il désigne à la fois l'institution laïco-religieuse, l'ensemble des confrères, et le siège de la confrérie — en l'occurrence la petite église de Santa Maria delle Grazie, située au centre de la vieille ville.

À plusieurs reprises durant ces dernières années, des confrères de l'Oratorio sont venus chanter en France et, au terme de leurs concerts, ceux qui étaient restés au pays, voire le prier lui-même, m'ont demandé un avis sur la prestation de leurs *co-paesani*. Il me fut assez facile de comprendre que leur question était double et que, à la façon des trains des gares, elle en cachait une autre : en s'enquérant de la beauté du chant, il s'agissait de s'informer sur les conditions qui la rendaient tangible. De sorte que parler du chant revenait à évoquer les relations d'amitié et d'amour — ou parfois d'inimitié et de désamour — qui règnent à l'Oratorio.

Car tous les confrères le savent : l'harmonie acoustique résulte directement de l'harmonie sociale et ne peut naître sans elle. De ce point de vue, le chant ne se contente pas de remplir l'espace sonore, comme le ferait n'importe quelle musique de concert ; il met en œuvre des rapports personnels d'une grande intensité qui ont l'étrange propriété de figurer dans la musique. Il naît de personnalités qui, selon les cas, se confrontent ou s'écoutent et concourent avec plus ou moins de bonheur à re-créeer des formes sonores dans un esprit de perfection. Entrer dans le chant ne consiste donc pas seulement à faire vibrer ses cordes vocales, mais à chercher ensemble une harmonie parfaite. Et en dernière analyse, c'est bien cet esprit de perfection qui donne au chant sa dimension spirituelle.

Quant au répertoire musical proprement dit, il est d'une saisissante beauté — le disque compact encarté en témoigne clairement. Il n'avait à ce jour jamais été décrit en profondeur avec des outils d'analyse adéquats. D'origine savante, caractérisé par une facture de *falsobordone*, il provient d'un fonds ancien remontant au moins à la fin du XVI^e siècle, époque où il fut sans doute importé de Rome par des clercs cultivés. Mais il doit autant sa beauté à une tradition orale ininterrompue, encore bien vivante à Castelsardo, et, en définitive, à la façon dont il est chanté : en d'autres termes, au grand savoir-faire des chanteurs.

Le sens d'une recherche.

Il me reste à présenter le projet dans ses grandes lignes, tel qu'il a d'abord été conçu pour une édition italienne¹ et maintenant pour cette version française.

1. La version italienne, publiée par la LIM (288 pages, Libreria musicale italiana, Lucques, 1996), se différencie de la version française par sa partie iconographique plus dense (94 photographies, dont la moitié en grand format, de Bachisio Masia), par quelques observations ethnographiques de détail, et par la présence, en troisième partie, de tous les textes des chants. De son côté, la version française se caractérise par ses développements ethnologiques plus importants. Sont nouveaux, outre la présente introduction, au chapitre III,

INTRODUCTION

Ce livre, on le verra, se compose de regards qui tantôt alternent, tantôt fusionnent. Tour à tour, les confrères ou moi-même nous nous exprimons sur des thèmes que le récit littéraire orchestre à sa façon ; et tandis que leur voix témoigne pour dire que je ne me trompe pas, je cherche à convaincre. Ils parlent donc les premiers et je leur emboîte le pas. Ils proposent, je dispose, et, sous leur conduite, l'objet se dessine progressivement. D'où le caractère amphibie de la présente recherche, telle que, sous le titre de « confrère-musicologue », je l'expose en conclusion.

De cette façon, je rends compte, et c'est là mon premier projet, de ce qui est essentiel pour eux. Comme eux, en effet, je parle avant tout de chant. Tantôt de ses astreintes, qui embarquent les chanteurs de gré à gré dans une production musicale commune ; tantôt de ses contraintes touchant à sa forme dense et à son expression exigeante (*impegnativa*).

La dynamique du texte naît de ces écoutes et de ces regards télescopés. Mais elle s'interrompt parfois pour laisser place à l'analyse, notamment lorsque les contradictions sont flagrantes : entre le « dire » et le « faire », par exemple ; ou entre l'harmonie — recherchée ou proclamée — et la discorde — toujours présente —, et, plus largement, entre le sacré et le profane. Le chant apparaît alors dans son ambiguïté, tout en renvoyant à un système d'ambivalences plus large. C'est ce que révèlent les conflits auxquels cet ouvrage consacre de nombreuses pages et qui s'expriment avec une force particulière à l'occasion de la fête du Lunissanti et de sa préparation.

Or, les crises de Castelsardo ont deux caractéristiques : elles constituent le pain quotidien des confrères et procèdent toujours par scission d'un noyau principal, comme dans un processus de mitose. Chanter ou ne pas chanter, c'est-à-dire ne pas avoir le droit de le faire et donc être exclu du chant, apparaît alors comme une métaphore centrale qui renvoie à une conception duelle de la société, où l'individu ne s'exprime, et n'existe, qu'en fonction d'un autre qui a la particularité d'être absent ou exclu.

Pour être récurrentes, ces crises n'en sont pas moins vécues douloureusement, un peu comme une schizophrénie sociale. Présentes et pressantes, elles semblent, d'une certaine façon, nécessaires. C'est à ce titre qu'elles intéressent l'ethnologue, car, contrairement aux apparences, et à ce qui se dit sur place, elles semblent systématiquement recherchées, comme si les confrères avaient inconsciemment intégré des antagonismes sociaux ancestraux qu'ils reproduiraient sans même s'en rendre compte.

« L'épaisseur du rituel », p. 73 s., et vi « La "quintina" : quatre voix qui n'en font qu'une », p. 137 s., de la première partie. La deuxième partie a été, elle aussi, augmentée, notamment dans ses aspects interprétatifs : elle comprend dix-huit chapitres contre treize dans la version italienne.

À moins que, dépassant le cadre habituel du plan d'enquête ethnologique, le mécanisme de crise ne concerne l'essence même du chant et touche aux ressorts les plus intimes de l'affectivité. Celui-ci ne prend-il pas, en dernière analyse, la forme d'une passion strictement humaine, forte et pleinement contradictoire, mettant en œuvre, dans une même intention, l'amour et la haine, et l'acceptation de l'autre en même temps que son refus ?

Savoir local, savoir global.

La quête de « ce qui est essentiel pour eux » débouche, cependant, sur un problème, car je sais bien, avec Clifford Geertz¹, qu'un savoir, conscient ou non, est toujours local ; de sorte que, si la présente recherche veut dépasser les murs de la petite église de Castelsardo et entrer dans le temple de la science, il me faut dire ce qu'elle a de général, ou au moins évaluer son potentiel de généralité.

Tutto il monde è paese, aime-t-on dire en Sardaigne : ce qui existe dans le monde existe aussi dans le pays, et réciproquement. C'est ainsi que les faits les plus circonscrits renvoient à leurs équivalents et témoignent d'un sens plus largement partagé.

À Castelsardo, le monde, c'est d'abord le village², ou plutôt le gros bourg, constitué de sa demi-douzaine de quartiers, de son faubourg, Lu Bagnu, bénéficiant, si l'on peut dire, de constructions neuves d'inspiration pavillonnaire — un village dont la singularité même avait retenu l'attention d'un Vittorio Angius il y a quelque cent cinquante ans³.

Mais le véritable centre-ville est la confrérie elle-même qui, malgré ses propres règles, dispose en définitive de très peu d'autonomie par rapport à ses diverses périphéries. Chacun dans le bourg suit en effet les pratiques de l'Oratorio et les non-confrères ne sont pas les derniers à intervenir dans ses histoires : soit directement en faisant connaître leur point de vue, soit

1. Clifford GEERTZ, 1986, p. 8 (dans la traduction, au demeurant assez maladroite, de Denise Paulme) ; il ajoute « qu'on ne peut voiler ce fait avec une rhétorique œcuménique ou le gommer avec une théorie énergétique, mais on ne peut pas vraiment le faire partir ».

2. Les affaires du pays et, pour les confrères en particulier, les histoires de chant pèsent bien davantage que les problèmes du monde. Exemplaires de ce point de vue sont les élections nationales, qui suscitent chez la plupart un simple intérêt ; communales, elles soulèvent de bien plus grandes passions.

3. « On s'accorde à reconnaître à Castelsardo un caractère moral peu affirmé [...]. Certains ont comparé ce lieu (*terra*) à un guépier, encore que cette expression ne prenne pas en compte les trop fréquents conflits, les rixes, les coups bas, les inimitiés des familles, les factions et tout ce qui en dérive » (V. ANGIUS, 1837, p. 229). De nos jours, les connaisseurs de la Sardaigne (journalistes insulaires, musiciens traditionnels entraînés à comparer les différents lieux où ils se produisent, etc.) s'accordent à reconnaître à Castelsardo cette singularité.

INTRODUCTION

indirectement en participant à la rumeur commune (voir la deuxième partie consacrée à ce thème, au chapitre III). Mais, plus encore, chacun y voit la forme, en concentré, de ses propres pratiques¹. L'espace circonscrit — mais non fermé — et le nombre d'acteurs réduit de l'Oratorio ont pour effet de « surgénérer » en quelque sorte les actions et les réactions, créant artificiellement, comme dans un accélérateur de particules, les conditions de rencontre des éléments.

C'est ainsi que, pour ceux qui vivent en son sein ou à son flanc, comme pour l'observateur qui s'en approche, l'Oratoire est un laboratoire. Aucune action, spontanée ou réfléchie, ne s'y perd. Toutes s'accompagnent de réactions visibles, objectivables, analysables enfin.

Reste la question de savoir ce que l'art, si particulier, des confrères nous apprend sur la musique en général.

Ici, il me faut anticiper sur le livre, en rappelant que si la musique est un art du temps, elle s'inscrit aussi dans un espace. L'espace sonore, bien sûr, qu'il faut emplir et couvrir avec une certaine intelligence musicale ; mais aussi l'espace social, où le chant se fait entendre et que les chanteurs abordent toujours avec appréhension. Cet espace est l'église — derrière l'autel — et surtout la *carréra*, la rue comme lieu de procession, où les chanteurs se produisent à l'invitation exclusive du prieur. Celui-ci fait ses choix : flatte les uns, décourage les autres, d'autant que, devant choisir un nombre limité d'exécutants, il est contraint d'en mettre plusieurs autres sur la touche. Face à lui, chacun y va de ses stratégies pour accéder au bonheur de chanter. Le chant, comme acte de convoitise, passe donc par un double calcul : celui du prieur et celui des confrères ; son étude relève en partie de la science politique.

Un troisième espace, plus large encore, est constitué par le bourg lui-même qui est à la fois le lieu de production d'un chœur, son porte-voix et sa chambre d'écho. Cette situation est probablement commune à toutes les petites sociétés traditionnelles, à ceci près que les pratiques chorales de l'Oratorio sont l'objet de commentaires incessants, où se fait entendre une autre « voix », celle de la rumeur (*voce*), qui de façon significative porte le même nom que la voix chantée. Le chant est donc en prise directe avec la vie du pays et participe de sa microsociologie.

1. Les confrères les plus âgés se souviennent qu'autrefois, c'est-à-dire au début du siècle, quasiment tous les hommes de Castelsardo entraient à l'Oratorio, souvent très jeunes, quitte à ne le fréquenter que durant une courte période de leur vie. Ce taux élevé de fréquentation est propre à rendre compte du poids de la confrérie dans la mémoire collective. Dans l'immédiat après-guerre, ce taux chuta très nettement, puis une certaine reprise s'amorça au début des années soixante-dix.

Enfin, les chanteurs de Castelsardo, comme tous les chanteurs du monde, doivent contrôler un autre espace, autrement plus secret et intime : celui de la bouche, réaménagé pour le chant. Les consonnes, mais surtout les voyelles, se colorent d'intentions esthétiques ; la maîtrise vocale nécessite un grand savoir. Il s'agit à la fois de s'entendre et d'entendre les autres, de rechercher la perfection en jugulant un désir d'orgueil — qui, là-bas, n'épargne aucun chanteur — pour s'harmoniser avec le groupe et libérer les seules forces de solidarité nécessaires à la production du beau. Car, pour le public surtout, c'est-à-dire la petite ville réunie dans les processions et les cérémonies, il n'y a pas de belle voix en soi, mais seulement un beau chœur. Et, en définitive, c'est lui que l'on apprécie et que l'on juge. Le chant a donc à voir avec l'esthétique — ce qui n'étonnera personne —, et plus encore avec une certaine morale communautaire.

J'ai dû toutefois noter tout au long du livre qu'une telle aspiration à l'unité et à la solidarité chorales ne va pas de soi. Elle correspond à un dessein plus qu'à la réalité, car, en pratique, le chant de l'Oratorio a recours à toutes les formes de relations humaines : présumées ou réelles, frontales ou évitées, témoignant d'une acceptation de l'autre et parfois de son refus. Les conduites des chanteurs indiquent justement que cette relation à l'autre est difficile, et le sens qu'on y met volontiers pluriel. Un certain art de l'esquive est donc nécessaire, où il apparaît que le « dire », le « penser » et le « faire » ne se correspondent pas.

Soumis à ces décalages et à diverses contradictions, le chant de l'Oratorio n'en est pas moins objet de raisonnement — il n'est beau que s'il est « raisonné », disent les confrères. En pratique, il est constamment sujet à des discussions passionnées, visant à débusquer sa nature ineffable enfouie sous une structure savante, à son tour largement symbolique. C'est ainsi que, sans doute depuis son origine, le chant choral de Castelsardo est nourri d'idéologie. Sa pratique sert au moins à se remémorer des normes... ou à les réinventer — bref, à penser la tradition.

Le livre lui-même en dira plus. Mais, si l'on veut esquisser les confins entre savoir local et savoir global, on peut relever au moins trois plans d'étendue différente : celui, proprement local, d'un véritable génie rhétorique, l'esprit du pays, que je n'ai jamais rencontré ailleurs qu'à Castelsardo ; celui d'une certaine morale du défi et d'un sens passionné du conflit, commun à toute la Sardaigne — et sans doute aussi à la Corse ; celui touchant à l'art d'être ensemble, où il s'agit de partager le même espace et le même temps, et qui repose tout entier sur la propriété sensible des choses. Et tout autant aux difficultés d'être ensemble. Cet art est à la fois global et transculturel. Même si, à Castelsardo, il tire bénéfice d'une maîtrise musicale exceptionnelle, proprement locale, il renvoie à une conception générale de la

INTRODUCTION

culture — que je fais également mienne —, définie essentiellement comme l'art de s'émouvoir ensemble.

On apprendra aussi, dans cet ouvrage, que le chant de l'Oratorio a un destinataire : Dieu lui-même.

Or, cette présence divine nous enseigne quelque chose sur l'art musical car, pour des chanteurs en proie à leur propre passion — un Giovanni ou un Salvatore —, la représentation de Dieu passe directement par la musique. Lorsqu'ils chantent, ils ne pensent pas à l'Histoire sainte, qu'ils connaissent d'ailleurs presque aussi mal que moi, mais s'évertuent seulement à reproduire l'image acoustique la plus précise possible. Leur chant est de structure ternaire, comme la Sainte Trinité, et l'expression en est tragique, comme le destin du Christ.

N'en déplaise donc à Kant ou à Adorno, la musique, dans la mesure où elle sert à la représentation, et en particulier à la représentation sacrée, est, au moins localement, de nature conceptuelle. Et quand on me demande si « mes » confrères sont chrétiens¹, je réponds : « Certainement, oui... », mais en m'empressant d'ajouter que leur théologie est nourrie d'esthétique, au point que les figures de la Vierge et du Christ, ou encore la représentation de leurs mystérieux rapports, sont surtout musicales. Elles naissent de leur gosier et passent par leur oreille, après avoir été formées par un des hémisphères de leur cerveau. Ces figures sont faites de douceur, d'harmonie, de voix apparentes et de voix cachées, de demandes de miséricorde, de vœux de paix... autant que de combats personnels lorsque surgit une querelle venant compromettre la réussite du chant.

La Vierge Marie, en particulier, s'incarne dans l'image, quasi surnaturelle, de sa propre voix : la *quintina*, une fusion acoustique des quatre mélodies parallèles et strictement masculines du chœur. Certes, sa figuration est différente de celle des Vierges peintes par les maîtres du Quattrocento, auxquels Alberti² conseillait de trouver une couleur idéale pour les cheveux, mais cette image acoustique est tout aussi prégnante, et sa perfection même la rend plus émouvante encore.

1. Curieusement, la foi chrétienne (ou catholique) des confrères n'est pas ce qui frappe au premier abord. J'ai pendant longtemps vu l'église, leur église, comme un espace surtout profane (j'en parle d'ailleurs dans le chapitre de conclusion : « Confrère-musicologue », p. 231-237). Il est également vrai que la foi se prête mal à l'observation ethnographique, car la croyance s'extériorise aussi mal qu'elle se décrit. Il n'en reste pas moins que la confession ou la participation à la messe, signes extérieurs courants de la pratique chrétienne, ne semblent pas essentielles pour eux. C'est toujours derrière l'autel qu'ils suivent la messe, plutôt de façon distraite et en arrivant le plus souvent en retard. Apparemment, tout se passe comme si la pratique confrérique « faisait foi » et tenait lieu de religion.

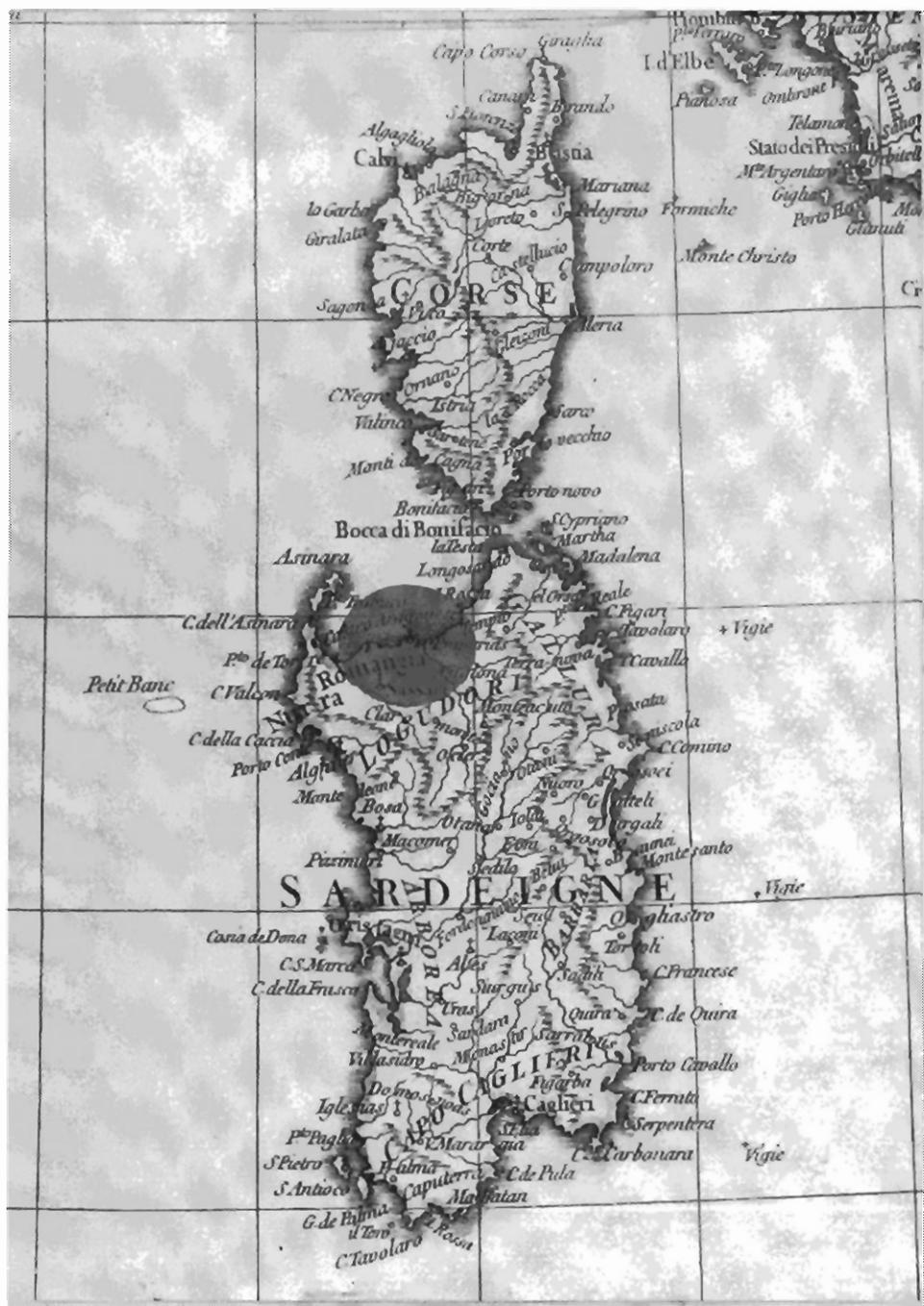
2. Cité par M. BAXANDALL, 1985.

CHANTS DE PASSION

On aime jouer sur l'apparition de cette voix, au point de mettre au ban ceux qui ne parviennent pas à la « faire sortir ». Ceux-là ne seront pas choisis pour chanter et, condamnés à un silence de comparse, ils entreront en purgatoire en espérant leur grâce... En pratique, ils devront attendre leur tour — un an ou plus —, dans l'étroite sacristie, à l'écoute des chœurs formés par leurs compagnons, les bienheureux « apôtres » (*apostoli*) choisis par le prêtre.

Au-delà des particularités dont ils témoignent, ces chants de Passion rendent donc compte du large champ couvert par la musique, qui est à la fois expression d'une pensée abstraite — sa construction l'atteste — et forme symbole. Produite, selon toute vraisemblance, par les calculs théologiques qu'un compositeur désormais oublié a figurés sur des portées musicales et dont la tradition orale a conservé la trace, elle pénètre un champ de signification où l'ineffable a sa place. La musique est au cœur d'un univers sensible et le signe majeur d'une présence à l'autre. Dans sa dimension strictement profane, elle devient volontiers pour les chanteurs un objet de défi et un moyen de domination. Elle est donc aussi liée au pouvoir... encore que ce pouvoir ait ici une valeur surtout symbolique, puisque, en guise de privilège personnel et de faculté d'intervention sur autrui, le chant n'offre que ce qu'il peut offrir, c'est-à-dire essentiellement le plaisir de chanter.

Mars 1997.



CORSE ET SARDAIGNE.
 Édition Bourguignon d'Anville, 1754.
 Castelsardo figure sous le nom Castro Aragonese
 (le nom actuel fut adopté en 1778).

Castelsardo, Anglona, vue générale

Construite au nord de la Sardaigne sur un gros rocher surplombant la mer, la vieille ville, entourée de fortifications, se situe sous le château édifié par la puissante famille des Doria au XI^e siècle.

Depuis la guerre, le bourg s'est développé vers La Pianedda, dans sa partie ouest, hors les murs. De nos jours, bon nombre d'habitants ont choisi de vivre un peu plus loin encore, en dehors de La Pianedda et de la vieille ville, à Lu Bagnu, en bordure de mer et à trois kilomètres du bourg.

La vieille ville, La Pianedda et Lu Bagnu comptent une population de 5 500 habitants qui vivent de la pêche, de l'agriculture, de l'artisanat et des activités de service liées notamment au développement du tourisme.

L'ensemble ressemble toutefois davantage à un bourg qu'à une ville. En témoigne l'attachement des gens du pays à leur campagne : la plupart ont un bout de terrain qu'ils cultivent, et presque tous fabriquent leur propre vin. De nos jours, le centre historique, d'ailleurs toujours exposé aux convoitises d'un tourisme continental, est partiellement déserté. Mais il reste le véritable cœur de la ville, avec sa cathédrale surplombant la mer et surtout l'église de Santa Maria, siège de l'Oratorio di Santa Croce (Oratoire de la Sainte-Croix), située à une centaine de mètres plus haut qu'elle.

Les confrères disent volontiers *sù* (« en haut ») pour Santa Maria et *giù* (« en bas ») pour la cathédrale. Ces expressions « en raccourci » suffisent à rappeler que c'est autour de ces deux pôles que se construit la vie communautaire et religieuse du pays.

Le troisième pôle est La Pianedda, la partie ouest de la ville, beaucoup plus peuplée et où se trouvent les commerces, la poste, la banque ainsi que plusieurs bars. C'est là que les histoires de l'Oratorio trouvent leur véritable résonance : dans cette partie de la ville, on ne chante pas... mais on parle ; les rumeurs, les suggestions, les commentaires, les critiques et les « moi, j'aurais fait comme ça ! » ne manquent jamais.

La langue : conventions et usages

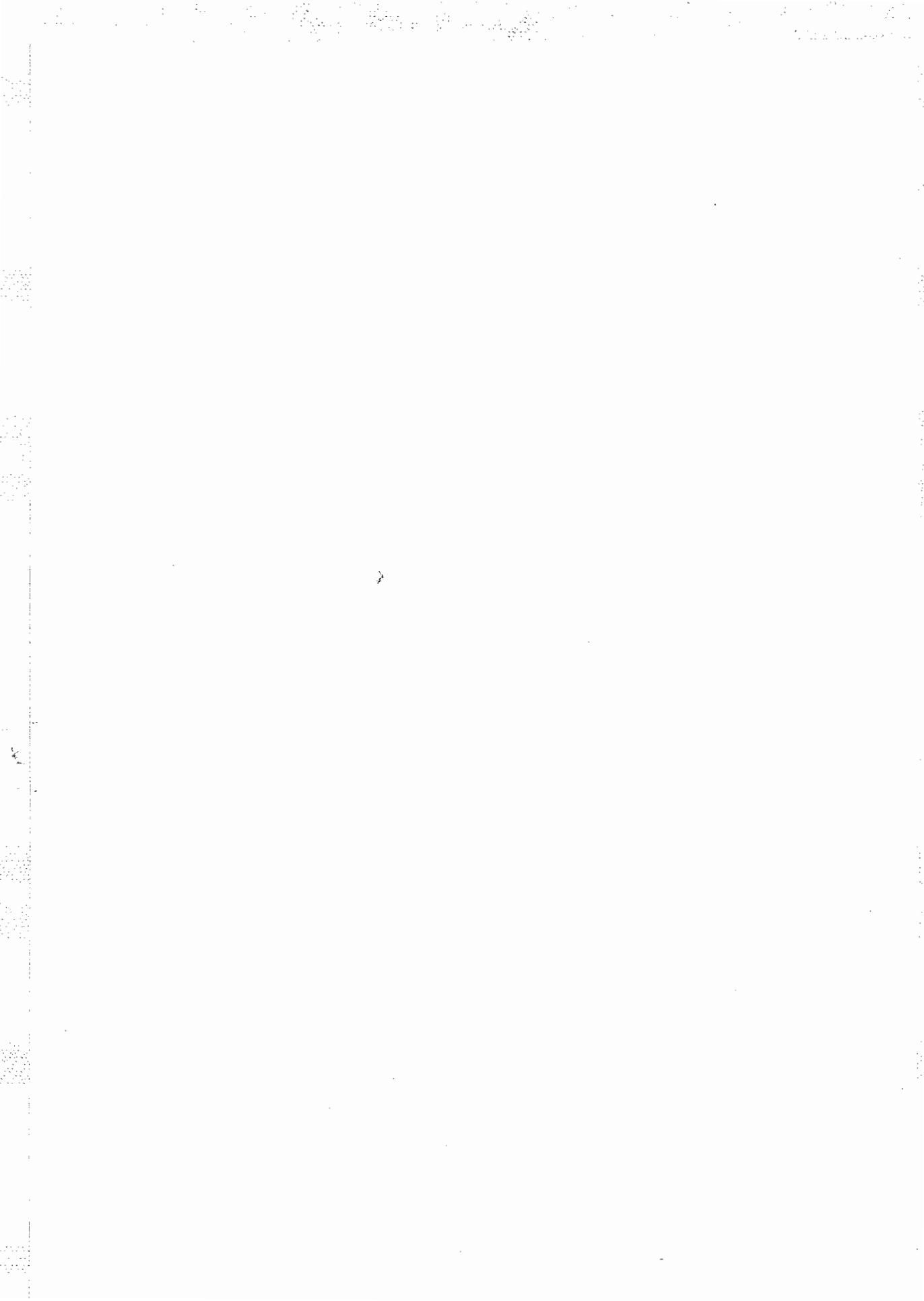
À Castelsardo, on parle surtout le *castellanese*, un dialecte bien différent du sarde du Logudoro et sensiblement différent du *gallurese* directement voisin. Dans la vie de tous les jours, on passe très aisément du *castellanese* à l'italien.

Pour des raisons évidentes, en rédigeant cet ouvrage, la préférence a été donnée à l'expression italienne, sauf pour les mots et les expressions techniques où le *castellanese* est bien à sa place. C'est ainsi que, dans le pays, on parle du « Lunissanti » — on ne dit jamais « Lunedì santo » ni « Lunis-santu ». Il faut donc écrire Lunissanti, car ce jour, qui est le premier de la semaine sainte, occupe pour les gens du pays une place centrale, aussi bien à l'échelle de la Sardaigne que dans le rituel de la Passion et, d'une façon plus large, dans tout le cycle de l'année.

Autre exemple : selon le contexte linguistique, les chanteurs disent soit *voce* (en italien) soit *bogi* (en *castellanese*) pour désigner la voix. Il est clair que *bogi* (prononcé d'ailleurs avec un *g* très adouci) a la même racine que *voce* et provient du *vox* latin. On pourrait alors croire qu'il s'agit d'un seul et même concept avec deux habillages phonétiques différents. Mais ce n'est pas exactement le cas, car le mot *bogi* connaît des usages que ne connaît pas son cousin italien. C'est ainsi qu'il désigne non seulement la voix, mais aussi le chant, ce qui n'est pas le cas en italien (ainsi, *tirare una bogi*, veut dire « entonner un chant »).

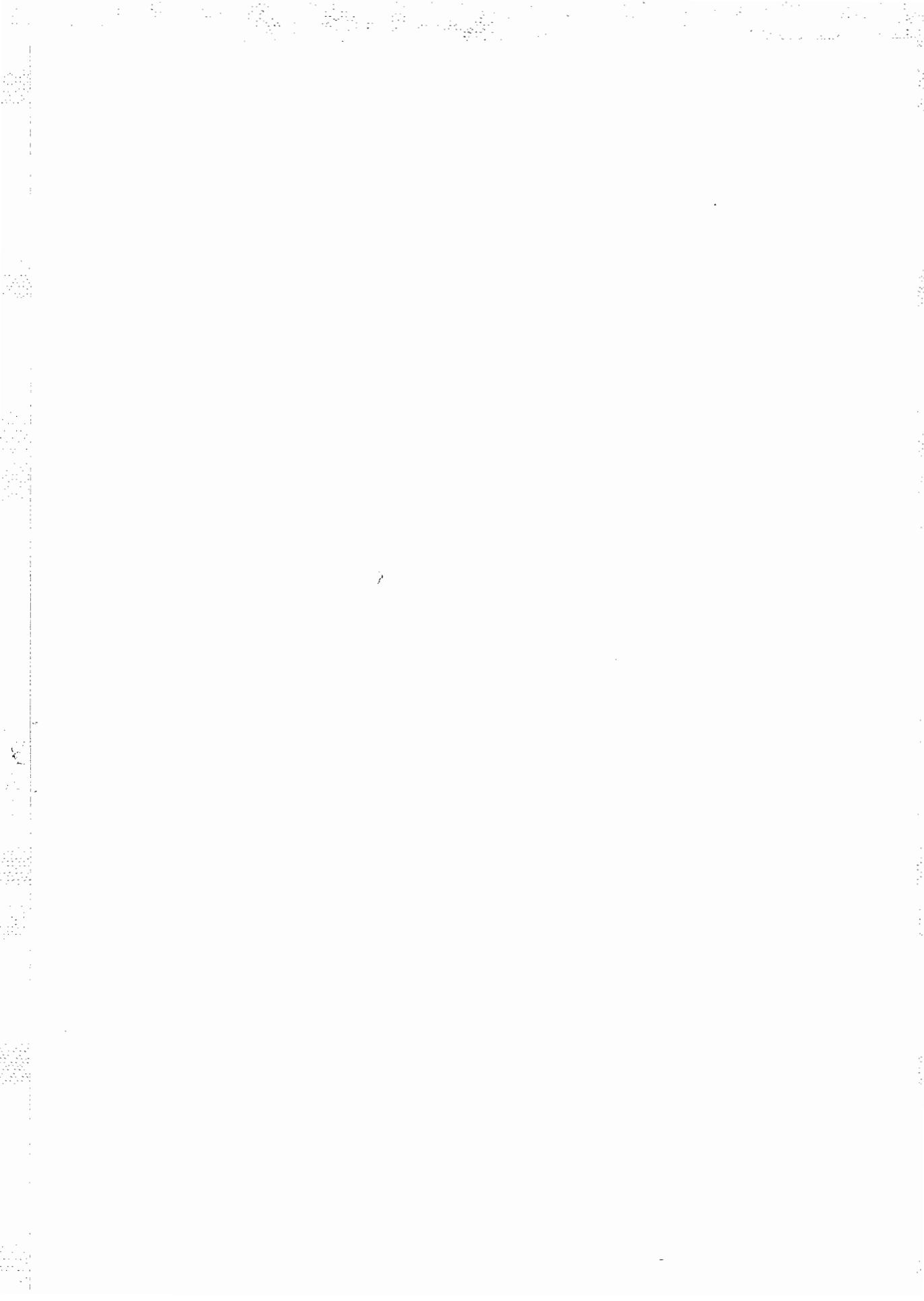
Dans ces conditions, *bogi* ne peut plus être considéré comme l'exact équivalent du mot *voce*. Il contient une réalité plus riche que son quasi-homologue italien. Mieux vaut alors dire — et écrire — *bogi*.

Troisième exemple : il est beaucoup question dans ce livre d'un chant, le *Stabba*, qui tire, bien entendu, son nom du *Stabat Mater* de Jacopone de Todi dont il utilise les paroles. Mais, quel que soit le respect inspiré par ce magnifique texte du XIV^e siècle, la charge sémantique et l'épaisseur musicale du *Stabat Mater* de Castelsardo imposent qu'on l'écrive comme le prononcent les chanteurs. D'où l'adoption de la graphie *Stabba*.



Première partie

D'une Passion à l'autre



CHAPITRE PREMIER

Règles liturgiques et culture populaire

1. Église et confréries.

Attestées formellement en Sardaigne au début du xv^e siècle — mais existant probablement depuis le xiv^e siècle —, les confréries religieuses ont connu, dans l'île elle-même autant que dans tout le monde latin, un large développement avec la publication des conclusions du concile de Trente (1563) qui encourageait toute initiative laïque susceptible de contribuer efficacement à la propagation de la foi (voir notamment les articles ss. XXII, can. VIII et IX concernant les confréries).

Un siècle plus tard, la Confrérie dell'Oratorio di Santa Croce (Oratoire de la Sainte-Croix) de Castelsardo semble déjà avoir pris sa vitesse de croisière. Un compte rendu d'Assemblée daté du 15 août 1669 et conservé dans ses archives en témoigne. Pour plus de la moitié, les noms y figurant se rencontrent encore de nos jours à Castelsardo ou en Anglona ; la confrérie ne comprenait alors pas moins de soixante-sept membres — un nombre voisin de celui d'aujourd'hui.

Quant au compte rendu lui-même, signé par le prieur Pedru Paulu Sini Rocca, il fait état de polémiques (*controversas*) et donne de minutieuses précisions sur le comportement que doivent suivre les confrères lorsque le chapitre entre dans l'église — sans doute pour la grand-messe de l'Assomption : ces derniers ne doivent pas demeurer assis mais se dresser ou se tenir à genoux. Ceux qui ne veulent pas se prêter à la règle sont invités à rester dehors ou dans leur chapelle — alors, celle de Santa Lucia.

En tant qu'associations de laïques ayant pour finalité l'exercice de la foi et les pratiques dévotionnelles qui en dérivent, les confréries en Sardaigne ont une longue histoire marquée par de nombreux conflits avec la hiérarchie ecclésiastique.

Trop fréquents pour être accidentels, ces conflits, qui sont toujours présents à l'époque contemporaine, ont une raison d'être bien précise. Ils sont dus aux prérogatives des confréries et aux limites que l'Église tente de leur assigner. En fait, ils révèlent une sérieuse ambiguïté de structure et de fonction.

Structurellement, les confréries sont en effet dotées d'une organisation administrative et politique. De ce fait, elles peuvent justifier d'une certaine forme d'autonomie. En pratique, et avec l'affirmation de personnalités un peu fortes, elles ont vite fait de se heurter à l'autorité ecclésiastique qui, à l'inverse, s'efforce de limiter leur pouvoir réel.

Car, pour elle, les confréries ne sont que de simples associations relais et elles ne peuvent avoir d'autres finalités que celles que l'Église se fixe à elle-même. Pour elle, foi et fidélité ne sont qu'une seule et même chose, de sorte que la notion d'autonomie se dissout dans et par le respect de la foi, et que la désobéissance aux normes prend immédiatement valeur d'impiété.

Rien de tel chez les confrères. Leur Oratorio, que, par métonymie, ils appellent Santa Maria, car c'est à l'église de Santa Maria qu'il a son siège¹, a toujours été au contraire un espace à conquérir, en partie pour être plus près de l'Église et en partie pour affirmer une suprématie sociale, les deux choses semblant d'ailleurs se combiner.

En réalité, prendre la fonction de prieur de l'Oratorio, entrer dans le Conseil, au besoin en *butando via* (en « jetant dehors ») ceux qui y siégeaient préalablement, imposer son autorité en même temps que celle de ses amis constituent une part déterminante de l'histoire de la confrérie. Dès son origine sans doute, celle-ci dut représenter un enjeu à la fois social et spirituel où se sont affrontées de grandes familles et de fortes personnalités. Et c'est bien ce que rappelle Gavino Pinna, le plus ancien confrère de l'Oratorio (il y est entré en 1931) : « Santa Maria n'a jamais connu la paix. »

Ces différentes conceptions et, en deçà, l'ambiguïté sur laquelle se fondent les rapports des confréries et de l'Église reflètent une contradiction que l'on peut résumer par une formule : si les confrères sont laïques, les confréries ne le sont pas. Elles sont religieuses dans la mesure où leurs principes, leurs règles internes et leur existence même dépendent exclusivement de l'autorité de l'Église. Elles n'ont à ce titre aucun caractère contractuel ; comme le dit don Borrielli, archiprêtre à Castelsardo, la confrérie est une « entité morale, et c'est bien *cette* entité morale qui est reconnue par l'autorité ecclésiastique ».

Significativement, on notera que la constitution de la confrérie de l'Oratorio di Santa Croce, dont on trouvera plus loin de larges extraits

1. D'où les expressions indifféremment utilisées : « chants de l'Oratorio », « de Santa Maria » ou encore « de la *confraternita* » (voir la note 1, p. 9).

commentés, est signée par l'évêque et qu'elle n'est pas contresignée par le prieur. En clair, cela signifie que la marge de manœuvre laissée aux confrères dans le jeu démocratique qu'ils tentent de conduire sur la base de principes chrétiens est relativement réduite et que toute initiative n'allant pas dans le sens souhaité peut toujours être refusée par sanction ecclésiastique. Ces sanctions sont de deux types : individuelle — par avertissement et éventuellement exclusion, voire excommunication —, ou collective — par dissolution pure et simple de la confrérie¹.

L'Oratorio di Santa Croce de Castelsardo comprend actuellement quatre-vingt-douze confrères, tous laïques. Les plus jeunes ont moins de vingt ans, les plus âgés, près de quatre-vingts. Un tiers d'entre eux environ ne sont pas mariés, ce qui constitue une norme un peu élevée par rapport à la moyenne italienne ou sarde ; deux sont divorcés.

Quatre-vingt-douze est un gros nombre et suffit à indiquer que la Confrérie de Santa Croce occupe un rôle important dans la vie du pays : tous les secteurs de la vie économique sont représentés — pêcheurs, paysans, maçons, commerçants, fonctionnaires, employés communaux, quelques cadres, etc. Dans un gros village comme Castelsardo, les rapports familiaux sont particulièrement solides et les relations d'entraide toujours présentes ; concrètement, cela veut dire que, pour un service, un achat, une transaction quelconque, une réparation, etc., un confrère se tournera volontiers vers un autre confrère, ou, à défaut, vers un de ses parents. Bien entendu, cela ne constitue pas une règle, mais une tendance qui se confirme, d'autant plus qu'elle est soutenue par un réseau d'amitiés.

2. Des savoirs confrontés.

À l'évidence, les conflits entre le clergé et les confréries s'expliquent par des rapports de pouvoir. Mais, à la lumière de l'histoire, ces rapports de pouvoir se doublent aussi de rapports de savoir. Car, avant que l'instruction publique et laïque ne se développe à partir du siècle dernier — c'est-à-dire très récemment —, le savoir officiel, théologique, mais aussi scientifique et artistique, d'origine livresque, était largement l'apanage de l'Église.

1. Comme cas historique de dissolution, signalons celle touchant à la Confrérie de l'Oratoire de Santa Croce de Porto Torrès, relevée avec force détails par Antonio VIRDIS, 1987, p. 36-39 et 73-74.

Cela est encore plus vrai pour Castelsardo, qui avait dans ses murs un couvent, qui existe toujours et qui resta en exercice jusqu'à la fin du XIX^e siècle, occupé dès le haut Moyen Âge par les Bénédictins, puis par des conventuels affiliés à l'ordre des Franciscains. Ajoutons que Castelsardo fut siège de l'évêché jusqu'en 1922 et que, jusqu'au premier quart de ce siècle, tout le chapitre, qui comprenait une dizaine de prêtres canoniques, participait aux processions du pays.

Nul doute que cette présence religieuse, dense et constante durant des siècles, joua un rôle dans la vie rituelle locale et dans l'édification, puis la transmission du splendide répertoire de chant sacré qui fait aujourd'hui l'orgueil de l'Oratorio.

Tout au long de son histoire, la tradition ecclésiastique sut tirer gloire et bénéfique des compétences de clercs cultivés, maîtrisant la lecture et l'écriture, instruits selon leur situation hiérarchique, et ayant en outre accès, plus que toute autre classe sociale, aux connaissances contemporaines. Pour ce qui est de la musique, ce savoir passait surtout par des pratiques rituelles ou séculières, notamment par la maîtrise de l'orgue ou la diffusion de partitions écrites, et naturellement par la pratique du latin pour la prière et pour le chant.

Face à ce savoir, c'était le règne de la tradition orale que partageaient indistinctement confrères et non-confrères¹, mettant en œuvre un système de pensée peu reconnu par les savants et les docteurs, et dont la cohérence, lorsqu'elle s'affirmait, ne pouvait qu'attirer la suspicion de l'Église.

Encore aujourd'hui, l'Oratorio di Santa Croce de Castelsardo bénéficie de ce double héritage. C'est ainsi que, né d'une tradition savante portée par l'autorité des clercs, le chant sacré s'exécute depuis des temps immémoriaux sans le secours de l'écriture. Les confrères en ont fait leur affaire... et chantent en latin, c'est-à-dire dans une langue que la quasi-totalité d'entre eux ne comprend pas. D'où une situation paradoxale² : le latin (langue formelle et

1. À ceci près que, dans la plupart des confréries du nord de la Sardaigne, un certain niveau d'instruction savante était exigé, sinon pour devenir confrère, du moins pour exercer les charges de prieur ou même pour entrer dans le Conseil. Ainsi, à Sassari, au XIX^e siècle, les « candidats à cette charge devaient avoir une assez bonne (*discreta*) instruction et être "non analphabètes" ; de même devaient-ils avoir un peu de fortune (*notoria solvibilità*) de façon à représenter la confrérie avec lustre (*con decoro*) » (Antonio VIRDIS, 1987, p. 60). De nos jours, qu'ils aient été confrères ou non, tous les morts de Castelsardo sont accompagnés au cimetière par la *confraternita* contre une somme modique, mais, jusqu'à il y a une trentaine d'années, seuls les moins pauvres pouvaient s'offrir une « bonne mort » (*buona morte*) comprenant derniers sacrements et funérailles processionnelles.

2. Le paradoxe est d'ailleurs double si l'on admet que la tradition, lorsqu'elle s'exerce en pleine souveraineté, ne conserve que ce qui a un sens pour elle. Voir les thèses bien connues

secrète qui, de ce point de vue, remplit bien sa fonction), langue « morte », se trouve être le principal vecteur d'une tradition au contraire très vivante.

Il est certain qu'en tant qu'expression d'une transcendance, le latin a joué un rôle important dans la transmission du répertoire sacré de Castelsardo : il eut pour effet sinon de fixer les chants dans leur forme originelle, du moins de limiter considérablement les modifications que tentait d'imposer une tradition orale toujours prompte à s'exprimer. Dans les chants des confrères, la musique est chevillée à des textes sacrés qui ne peuvent être reproduits qu'à l'identique et qui, à leur façon, durent la contraindre. C'est ainsi que, contrairement aux règles imposées habituellement par la tradition orale, les chants sacrés ne sont pas variés ; ils obéissent à des modèles immuables : seule la compréhension de ces modèles, mais aussi le timbre et les caractéristiques de chacune des voix introduisent de discrètes variantes qui, dans la mesure où elles sont acceptées de tous, deviennent, à leur tour, des références.

Des textes latins, donc, les confrères ne connaissent le sens que très approximativement ; mais ils savent à tout le moins que ce sens existe, et surtout qu'il est connu des plus savants : il en est toujours un pour vous dire : « Balzano ou Barore, ou don Usai [le curé de Castelsardo], eux, savent ce que cela veut dire. »

Certes, par rapport à l'écrit, les textes subissent de constantes entorses : étant donné que le latin des confrères est une langue de sons, et non une langue de sens, il se prête facilement à des modifications de forme et aux exigences du chant (altération des colorations vocaliques, allongement systématique des syllabes, profusions mélismatiques, etc.). Mais cela ne veut pas dire que la réalité formelle de la langue soit niée, bien au contraire, et on lui manifeste le plus grand respect : c'est ainsi qu'aucun confrère, si inexpérimenté soit-il, ne se permettrait de chanter sans respecter les paroles... quitte à les égratigner. Quant à la forme, c'est-à-dire la prononciation des mots latins, elle est souvent l'objet de quelques discordes, et, même s'il n'est pas toujours entendu, le même don Usai n'économise jamais ses recommandations pour limiter les dérives imposées par le goût personnel des chanteurs : « il faut dire *filius* et non *filio*, prononcer *Stabat* (pour *Stabat Mater*) et non *Stabba* », etc.

de BOGATYREV et de R. JAKOBSON (1929), et la notion d'« autocensure » qu'une société de tradition orale pratique sur elle-même.

3. À la recherche d'un règlement.

Statut de l'Oratorio di Santa Croce¹, Castelsardo, lecture du règlement et commentaires

Comprenant quarante-neuf articles exposés en douze sections, le texte statutaire est précédé d'un préambule où il est rappelé que « les confréries sont des associations de laïques (*laicali*) destinées à [...] favoriser le développement de la vie chrétienne de la communauté, surtout à travers l'animation de la liturgie populaire ».

Au titre des « Dispositions générales », il est rappelé que la confrérie « vit dans l'intimité (*nell'intimo*) de l'église locale et qu'elle est gardienne du patrimoine de la liturgie et du chant sacré local » (art. 3).

Pour y être admis (art. 9), il convient d'avoir une conduite sincèrement et pratiquement chrétienne, et de jouir d'une bonne réputation (*stima*).

L'Assemblée des confrères se réunit pour discuter d'affaires de caractère général, élire chaque année le prieur et le Conseil, composé de neuf membres. Le prieur qui, pour les autres confrères, joue un rôle de « grand-frère et de père », a la responsabilité des biens de l'Oratorio et dispose d'un droit d'admonition. Pour ce qui est de la diffusion du chant sacré, il peut, en accord avec le Conseil, « autoriser des services liturgiques de chant (*servizi liturgici di canto*) dans d'autres paroisses » (art. 8).

L'autonomie politique de l'Oratorio est définie dans ses limites sur trois plans. D'abord, conformément aux articles 17, 23 et 27, concernant l'élection du prieur, des conseillers, de l'administrateur et du secrétaire, toutes ces élections, émanant de l'Assemblée ou du Conseil, sont soumises à l'approbation de l'ordinaire, représentant l'évêque, ou de son délégué, qui peut refuser les noms qui lui sont proposés. Ensuite, conformément à l'article 7, tous les comptes rendus de l'Assemblée, comme ceux du Conseil, sont également soumis à l'approbation de l'ordinaire. Enfin, conformément aux articles 43 et 44 rappelant et définissant le rôle du *capellano* (« chapelain »), celui-ci est nécessairement un prêtre et il parraine la confrérie en pouvant intervenir dans les réunions du Conseil et de l'Assemblée, mais sans droit de vote.

Le vote est, quant à lui, étroitement assujéti à la fréquentation régulière de l'Oratorio et à la pratique de ses activités : ne peuvent y participer que les confrères ayant effectué dans l'année au moins dix présences (*presenze*) actives, c'est-à-dire en participant aux fêtes et aux funérailles. Seuls les confrères âgés ayant fait preuve d'assiduité durant toute leur vie ne sont pas soumis à cette règle.

1. Extrait de *Diocesi di Tempio-Ampurias, Annuario*, 1992, sous la signature de S. E. Mgr Pietro Meloni, évêque de Tempio-Ampurias, p. 157-168. Cette « constitution », comme disent les confrères, est de temps à autre modifiée par l'évêque après discussion avec le prieur et ses conseillers.

Jusqu'au XVIII^e siècle, bon nombre de confréries n'étaient pas dotées de constitutions, ce qui ne faisait qu'ajouter à leur précarité fondamentale et ne pouvait que jeter un trouble sur leur rôle effectif. Mais, dès leur origine, toutes avaient à leur tête un prier, également laïque, ayant une fonction à la fois politique et spirituelle, tenu pour responsable aux yeux de l'Église.

Lorsque les constitutions furent érigées, assez tard, donc, elles s'efforcèrent de mettre de l'ordre dans le règlement intérieur (modalités d'élection et de gestion, instructions concernant le comportement des confrères, etc.). On retiendra de leur lecture qu'elles sont souvent très précises sur la forme (voir ci-contre le statut de l'Oratorio di Santa Croce de Castelsardo), mais qu'elles le sont beaucoup moins sur le fond.

4. Le chant, la rue et l'Oratorio.

Les confréries sont chargées d'une double gestion. Tout d'abord cérémonielle¹ : de longue tradition, elles ont pour tâche d'accompagner les morts au cimetière, d'organiser les processions pour les différentes fêtes de l'année, d'animer les rituels et, en tout premier lieu, ceux de la semaine sainte. Ensuite, matérielle : elles possèdent des biens patrimoniaux fonciers, immobiliers et mobiliers (objets nécessaires au rituel, archives constitutives de leur histoire), et des capitaux qui proviennent de dons ou qui ont été acquis par leurs propres services. Mais ce qui est plus fondamental encore est qu'elles disposent d'un espace propre, leur oratoire², qu'elles occupent spirituellement et matériellement, qui est à la fois lieu de culte et de réunion, et où le sacré est étroitement associé au profane.

Cette situation s'accompagne de droits et de devoirs. Concrètement, l'Oratorio de Castelsardo assure la propreté et la décoration de son église, et, de nos jours, il paye exclusivement sur ses recettes propres l'eau et l'électricité. L'Oratorio ne tire que de petits bénéfices de ses biens fonciers — il ne dispose que de quelques terrains qu'il loue à un prix modique —, et ce sont surtout ses activités processionnelles qui lui rapportent de l'argent et lui permettent d'assurer son autonomie financière.

De cette autonomie financière, les confrères sont généralement fiers, et pour certains d'entre eux, surtout les anciens, aller aux processions veut dire

1. À ces activités à la fois cérémonielles, publiques et collectives s'en ajoutent un certain nombre d'autres, semi-publiques et d'intérêt communautaire : aide à des déshérités, collecte de dons pour un grand malade, participation à l'achat d'une ambulance, etc.

2. À la fin du XIX^e siècle, dans la province de Sassari, « presque toutes les confréries disposaient d'un Oratoire » (Antonio VIRDIS, 1987, p. 22).

non seulement faire un acte dévotionnel, mais aussi faire entrer de l'argent à l'Oratorio¹.

Ces pratiques dévotionnelles, en quelque sorte mises en scène par les confréries sous des formes particulières de « théâtre sacré » impliquant tout le pays, constituent le cadre du chant et, pourrait-on dire, sa raison d'être.

À Castelsardo, il n'y a pas de procession sans confrères² ; aussi peut-on dire que le véritable espace que l'Église accorde pleinement aux confréries est la rue qui se remplit de leurs chants. Hommes et femmes laïques, membres de comités portant les bannières des divers saints patrons fêtés durant le cycle de l'année, s'associent le temps d'une procession, dans un mouvement unitaire et selon des itinéraires que la confrérie a le privilège exclusif de choisir. Don Usai, le curé de Castelsardo, se tient derrière les confrères. Il ne s'interdit pas d'entonner avec eux le *Te Deum* qui se chante à toutes les processions, mais là n'est pas son vrai rôle : le chant est une activité spécifique à la confrérie et le fruit d'un incessant travail qu'elle effectue sur elle-même. Comme on le verra, c'est en cela surtout que réside la valeur spirituelle du chant et c'est pour cela que personne — fût-il religieux — n'y participe sans ressentir un étrange sentiment d'incongruité. Car le chant n'est pas seulement une affaire de technique, c'est aussi une façon d'être ensemble. C'est d'abord le témoignage acoustique de présences partagées, et seule une assiduité régulière à l'Oratorio lui donne son véritable sens.

Le deuxième espace que possèdent en propre les confrères est justement leur église ; celle de l'Oratorio de Castelsardo a pour patronne Santa Maria delle Grazie. Outre qu'ils y tiennent leurs assemblées et leurs conseils, qu'ils y expriment leurs espérances, y parlent de leurs conflits et, en définitive, y font leur propre histoire, c'est là qu'ils pratiquent le chant.

De ce point de vue, l'Oratorio peut être considéré comme un conservatoire de musique populaire, une *schola cantorum*, comme le disait fort justement D. Carpitella, c'est-à-dire un lieu de pratiques et de savoirs musicaux procédant d'une tradition qui n'a jamais été interrompue au moins depuis le XVI^e siècle.

Mais l'Oratorio n'est pas que cela. Avant d'être une école de chant, il est un lieu d'entente, au double sens du mot. Car, pour les confrères, il s'agit d'abord de souscrire à une exigence communautaire : plus que quiconque, ils savent que, pour bien chanter en chœur, il faut d'abord vivre ensemble et s'en trouver bien. Leur entente est donc d'abord morale. Elle précède l'entente musicale proprement dite qui vient en un deuxième temps, lorsque, après s'être mis à l'écoute des autres, chacun s'efforce de trouver sa voix et sa partie au sein du chœur.

1. En d'autres termes, un bon confrère est (aussi) celui qui enrichit l'Oratorio par ses dévotions : « en tant que confrère, on doit donner sa contribution à la confrérie » (Gavino P.).

Enfin, l'Oratorio est un lieu de parole : c'est là que, pour s'encourager, se louer ou se critiquer, les confrères parlent de chant et débattent avec passion de son esthétique, dans un langage imagé utilisant des métaphores qui associent étroitement leurs façons d'être et de chanter. Et c'est là, dans leur petite église, qu'ils cherchent entre eux une perfection vocale que, pour des raisons liées aux contingences du monde, ils ne trouvent jamais.

5. Chanter derrière l'autel.

À partir de 1988, l'église de l'Oratorio a été fermée¹. D'importants travaux ont été ordonnés par la Soprintendenza aux affaires culturelles qui, après huit longues années, sont maintenant achevés. Pour que la confrérie pût continuer d'exercer ses activités rituelles et musicales, don Usai, le curé de la cathédrale, avait alors ouvert aux confrères les portes de sa sacristie. C'est là qu'ils se rencontraient et s'habillaient pour partir en procession. C'est là aussi qu'ils préparaient leurs chœurs de la semaine sainte.

De la sacristie, on entre dans la cathédrale par deux portes : la première ouvre sur la nef où se tiennent les fidèles ; l'autre ouvre directement sur l'autel et donne accès au chœur. C'est surtout cette deuxième porte que les confrères empruntent pour se rendre dans l'église. Ils y entrent ensemble pour se regrouper dans le chœur, derrière l'autel. C'est un lieu qui leur est exclusivement réservé, où ils chantent pour la messe et lors de toutes les cérémonies qui requièrent leur présence.

Dans l'église, les confrères ont donc leur place *dareddu a l'altariu* (en italien, *dietro l'altare*, « derrière l'autel »). Ils ne passent du côté de la nef que pour partir en procession ou à l'occasion de cérémonies qui impliquent des rapports directs avec l'officiant — le curé de la paroisse et parfois l'évêque. C'est le cas notamment de la cérémonie d'entrée des novices qui donne lieu à un rituel particulier (voir p. 41). Lorsqu'ils ne sont pas derrière l'autel ou en procession, les confrères se tiennent dans la sacristie, c'est-à-dire dans un espace profane où ils ne portent jamais l'*abito* (l'« aube »), strictement réservée aux grandes cérémonies et aux processions. C'est là qu'ils tiennent leurs conseils et leurs assemblées et qu'ils s'exercent à chanter.

1. Elle a été réouverte en 1995. En pratique, entre 1988 et 1995, c'est-à-dire durant la période d'enquête, toutes les activités de l'Oratorio se sont tenues à la cathédrale. Du point de vue de la description ethnographique, cette incidence est mineure.

6. Confrères et chanteurs.

Il y a des confrères qui sont près du chant et d'autres qui sont près de l'Église... Moi, je suis près de l'Église et près du chant [Gavino P.].

Sur la centaine de membres qui composent la confrérie, une petite moitié chante, l'autre pas. Ceux qui chantent sont des *confratelli-cantori* (« confrères-chanteurs »), les autres sont tout simplement confrères ; par manque d'oreille et de disposition personnelle ils n'entrent jamais dans le chant. On pourrait les appeler les *confratelli del silenzio* (« confrères du silence »), non seulement parce qu'ils ne chantent pas, mais aussi parce que, ne chantant pas, ils ne trouvent pas, comme les autres, l'occasion de nourrir d'interminables discussions sur le chant ni d'entrer dans les conflits que suscite sa pratique. De fait, leur comportement en tant que confrères est souvent beaucoup plus discret que celui des *cantori*. Et l'on verra même que ce silence, ils l'expriment de façon officielle et liturgique lorsqu'ils se voient confier la charge de porter les mystères de la grande procession du Lunissanti.

À l'évidence, la situation des confrères non chanteurs évoque l'idée d'une non-qualification : ces derniers se définissent en négatif en quelque sorte. Ce n'est pas qu'ils soient chargés de rien dans la confrérie. Ils participent comme les autres à la vie et aux différentes pratiques de l'Oratorio : petites corvées liées à la préparation de la semaine sainte, par exemple, et surtout processions.

Les processions sont sous le contrôle d'un maître des novices, le plus souvent un « non-chanteur » justement élu chaque année par le Conseil, qui a pour principale fonction d'en surveiller la bonne tenue : ordre, vitesse, place des uns et des autres, tenue vestimentaire, etc. Le principe général est d'assurer un maximum de cohésion à l'ensemble... ce qui n'est pas toujours facile.

En théorie, un maître des novices ne surveille pas seulement les novices, mais tous les confrères, de sorte qu'il est souvent choisi pour le respect qu'il inspire. Il incarne un certain ordre moral dont l'ordre cérémoniel n'est que la stricte réplique.

Cela étant, l'ordre processionnel n'est pas l'apanage exclusif des confrères non chanteurs. Il concerne tout le monde, même si, pour quelqu'un venant de l'extérieur, les processions de Castelsardo n'ont pas pour caractéristique majeure d'être très ordonnées : on y sent plus de détente que de concentration. En d'autres termes, tout ce que les non-chanteurs font au sein de la confrérie, les chanteurs peuvent le faire, alors que l'inverse n'est pas vrai. De sorte que la non-qualification des *confratelli del silenzio* les invite à

s'employer à des tâches qui, à l'inverse de la pratique chorale, ne sont pas directement gratifiantes. Ayant choisi d'entrer dans la confrérie non pour le plaisir de chanter, mais pour des raisons qui tournent autour des notions de devoir et de sacrifice (*sacrificio*), leur champ d'activités s'oriente donc vers des servitudes obéissant à un sens du devoir, qui leur apporte sans doute des satisfactions spirituelles, mais qui leur offre apparemment un faible prestige social et peu de récompenses immédiates.

À l'inverse, les confrères-chanteurs ont plus de raisons que leurs compagnons de se sentir — et de se tenir — proches les uns des autres. En effet, le goût pour le chant les invite à vivre ensemble et leur fournit les meilleures raisons du monde pour passer de longues soirées autour d'une table en y partageant le plaisir de chanter. On verra plus loin que, au-delà du plaisir, cette pratique du chant n'est pas seulement d'ordre technique, mais qu'elle est aussi un « art d'être ensemble », car elle implique la présence de l'autre en même temps qu'elle qualifie sa propre présence à l'autre.

Cette différence a deux conséquences.

La première est d'ordre social. Que cela soit admis ou non et qu'au sein de l'Oratorio on le ressent avec fierté ou embarras, chanteurs et non-chanteurs composent deux catégories qui, dans le meilleur des cas, peuvent être complémentaires et, dans le pire, source d'antagonismes. La classe des chanteurs est la plus valorisée socialement dans la mesure où c'est elle surtout qui se fait entendre. D'un certain point de vue, et de la même façon que les confrères sont des « chrétiens d'excellence », les *cantori* sont des « confrères d'excellence », puisqu'ils ont toutes les charges liées à leur fonction, plus celle de chanter. De leur côté, les confrères non chanteurs ont une position plus discrète, quelles que soient leurs qualités intellectuelles, spirituelles et morales : en tout état de cause, ces qualités ne suffisent pas à faire oublier leur discrétion fondamentale.

La seconde est d'ordre politique, car, en occupant constamment le devant de la scène, les confrères-chanteurs prennent toujours au sein de l'Oratorio les plus larges initiatives. Il n'est pas rare que ceux qui chantent le plus fort, ce qui est fondamental dans l'esthétique des chants de Santa Maria, soient aussi ceux qui parlent le plus fort. De là à reconnaître que le réel pouvoir de la confrérie s'incarne dans la voix des chanteurs, il n'y a qu'un pas. Or, dans une société d'esprit et de règle démocratiques comme la confrérie, la présence d'un pouvoir permanent représente toujours un problème. Et, comme l'histoire en témoigne, le pouvoir peut aisément se transformer en « abus de pouvoir ».

De ce point de vue, il est fondamental d'observer que tous les mouvements d'exclusion — il faut entendre par là aussi bien l'auto-exclusion surgie à l'occasion de conflits personnels que celle imposée d'autorité par l'évêque — sont nés des trop larges prérogatives que les chanteurs se sont accordées à

eux-mêmes. En d'autres termes, si le chant est lieu de concorde, il est aussi facteur de discorde. Mais il y a plus, car la discorde peut être aussi une préfiguration de la dissidence et en être l'amorce. De fait, elle naît toujours du chant et des folies qu'entraîne sa pratique. Et cette dissidence, la Confrérie de Santa Croce l'a connue — et d'une certaine façon subie — tout récemment.

Dans la catégorie des chanteurs, il convient encore de distinguer les *confratelli-cantori* des *cantori-confratelli*. Les premiers tirent leurs mérites de leur activité confrérique proprement dite : ils ne manquent jamais une procession et participent à toutes les funérailles. Les seconds sont moins assidus : ils fréquentent la confrérie surtout pour chanter ; c'est la beauté de leur voix qui les rend indispensables et c'est elle qui, au moins en partie, excuse leur désinvolture. Mais, comme on le verra, il est hors de question qu'un chanteur, si bon soit-il, se voie sélectionné par un prieur pour chanter durant la semaine sainte s'il ne fréquente pas l'Oratorio et ne participe à aucune de ses servitudes — présence aux funérailles et aux répétitions de chant, notamment.

À l'intérieur de la confrérie, les chanteurs sont donc aisément identifiables : ils forment un groupe qui se fait entendre, dont les éléments sont à la fois unis et en situation de rivalité. Il reste cependant à définir ce qu'est exactement un chanteur.

C'est d'abord un confrère qui a une bonne oreille, qui connaît le répertoire, et en tout premier lieu celui du grand rituel de Pâques, et, enfin, qui possède une bonne voix selon son registre — il est soit *bassu*, soit *contra*, soit *bogi*, soit *falzittu* —, de façon à entrer dans un chœur à quatre parties.

Ces différentes notions seront explicitées tout au long de l'ouvrage ; elles laissent toutefois dans l'ombre un aspect essentiel, car aucun confrère ne peut véritablement se déclarer chanteur s'il n'a jamais chanté durant la semaine sainte. Il s'agit moins d'une affaire de compétence que de reconnaissance : l'on peut avoir un grand amour du chant, et même bien chanter, entre amis et à différentes occasions, y compris cérémonielles, pour les funérailles notamment, sans être pour autant *cantore*.

Car, pour l'être, il ne suffit pas de savoir chanter : il faut surtout avoir déjà chanté ; en d'autres termes, avoir été choisi précédemment par un prieur, ne serait-ce qu'une fois dans sa vie, pour entrer dans un des chœurs de la semaine sainte. Cette sélection fonde la compétence et suffit à révéler la véritable nature du chant.

Ce principe de sélection, dont le prieur a la charge exclusive et qui, à vrai dire, constitue même l'essentiel de cette charge, doit être vu comme la clé de voûte du chant sacré : il est au cœur d'un système qui, non seulement oriente de façon décisive tous les rapports que les confrères entretiennent au sein de l'Oratorio, mais qui donne aussi au chant sa dimension réelle. Car ce principe

de sélection n'a pas seulement pour effet d'ouvrir à tous les candidats chanteurs un large terrain d'émulation : il a surtout pour fonction de consacrer un nombre limité d'élus et donne au chant son véritable sens — rappelons qu'un chœur est fait de quatre personnes. « Élu » doit être pris dans son sens biblique — « beaucoup d'appelés et peu d'élus » —, de sorte que chanter prend la force d'une métaphore ; lorsqu'ils endossent l'*abito* pour le grand rituel de Pâques, les chanteurs sont des élus. Et, dans la même logique, s'ils le sont effectivement, le prier qui les choisit, quelle que soit sa modestie naturelle, est le substitut sur terre de Dieu le Père. Libre à lui de se donner les moyens de sa transcendance !

Le fait de chanter passe donc par une habilitation et relève de l'investiture : les chanteurs sont chargés d'une mission spirituelle dont ils s'acquittent essentiellement durant la semaine sainte, lorsqu'ils traduisent et amplifient par leurs voix la Rédemption du Christ.

Il apparaît alors que cette conception du chanteur, « confrère choisi pour chanter le chant sacré », qui n'est pas celle du musicologue, mais à laquelle les confrères sont très attachés, prend la force d'une définition et qu'elle n'a rien de fortuit : elle ouvre de larges perspectives sur la nature de ce chant et sur sa fonction spirituelle.

7. La fonction politique et spirituelle du prier.

Faire le prier est un vilain travail. Tu choisis douze chanteurs [pour les chœurs de la semaine sainte], et tous les autres, tu les envoies en enfer... [Matteo L.].

Alors que les femmes mesurent le temps au rythme des naissances ou de la croissance de leurs enfants (« C'est l'année où Giuseppe est né... » ; « À cette époque, Giovanni était encore bébé »...), les confrères l'évaluent à partir des priorats successifs : « C'était l'année d'Osvaldo, de Salvatore... C'était la première année d'Angelo [qui fut trois fois prier dans sa vie] », etc. Les discussions sur le chant ne prennent leur véritable sens qu'à travers l'évocation de circonstances et de dates que résume, à lui seul, le rappel du nom du prier en exercice. C'est dire l'importance de celui-ci. Bien souvent, les noms des priers précédents et suivants sont rappelés comme autant d'étapes généalogiques : ils font intrinsèquement partie de l'histoire de l'Oratorio.

Chaque année, donc, les confrères vivent autour de leur prier, à la fois père et frère aîné, comme le dit la constitution. Aucune initiative, si minime soit-elle, ne se prend à l'intérieur de l'Oratorio sans le consulter. De son côté,

le prieur convoque les assemblées et les conseils, fixe les ordres du jour et, bien entendu, fait en sorte que toutes ses ouailles soient présentes aux fêtes et aux funérailles.

En principe, l'autorité du prieur ne se conteste pas, même si, dans la pratique, les choses sont plus compliquées (voir II^e partie, p. 185 s.). Pour ce qui est du chant, il a une fonction simple en apparence, mais en fait fort complexe : celle de choisir les chanteurs.

Car dans toute situation officielle, que ce soit pour une procession, pour une répétition touchant à la préparation de la semaine sainte ou pour un concert à l'extérieur, les confrères n'entrent dans le chant qu'à son invitation et sous son autorité : former les chœurs est une charge qui lui revient exclusivement¹. À chaque fête votive ou à chaque invitation hors les murs de la ville, le problème se pose avec la même acuité. Qui choisir ? Et avec une acuité encore bien plus grande lorsqu'il s'agit de composer les chœurs de la semaine sainte.

Tous les confrères le disent : « *Bisogna aiutare il priore* » (« Il faut aider le prieur »), c'est-à-dire se tenir à l'écoute de ses propositions et se rendre disponible à ses initiatives. Bref, reconnaître sa légitimité, notamment en acceptant de chanter lorsqu'il le demande et, ce qui est plus difficile, en y renonçant lorsqu'il l'exige. En pratique, il existe une assez grande marge entre les intentions théoriques des confrères et leur comportement réel : après leurs vœux exprimés officiellement le jour du Corpus Domini (Fête-Dieu), les grincements ne tardent généralement pas à se faire entendre.

Être reconnu *primus inter pares* est une consécration et un insigne honneur. Mais une autorité, quelle qu'elle soit, ne tient que par le respect qu'elle inspire. En fait, pour le prieur, les choses sont rarement simples. Aussi ne peut-il s'attendre qu'à régler d'incessants différends qui portent souvent sur des détails dont les confrères prennent du reste plaisir à surestimer les causes et à exagérer les effets.

Si les enjeux liés au choix du prieur étaient secondaires, la question ne serait pas si grave. Mais il se trouve qu'ils ne le sont pas. Car, pour le prieur, « faire sortir » (*fare uscire*) quelques chanteurs équivaut à en laisser sur la touche une bonne vingtaine d'autres. Et c'est de ce refus que naissent tous les problèmes — refus inévitable pour celui qui a le priorat en charge, et toujours mal vécu par ceux qui l'essuient. Le prieur applique au pied de la lettre la règle qui, fondée sur un principe d'inclusion de quelques-uns, a pour corollaire l'exclusion de tous les autres (voir la citation de Matteo L. mise en exergue de ce chapitre, qui dépasse la simple métaphore).

1. Il arrive qu'un prieur soit peu qualifié en matière de chant : *analfabeto di canto* (« analphabète de chant »), dira un confrère-chanteur. Dans ce cas, il se fait aider par des chanteurs expérimentés qui ont sa confiance.

RÈGLES LITURGIQUES ET CULTURE POPULAIRE

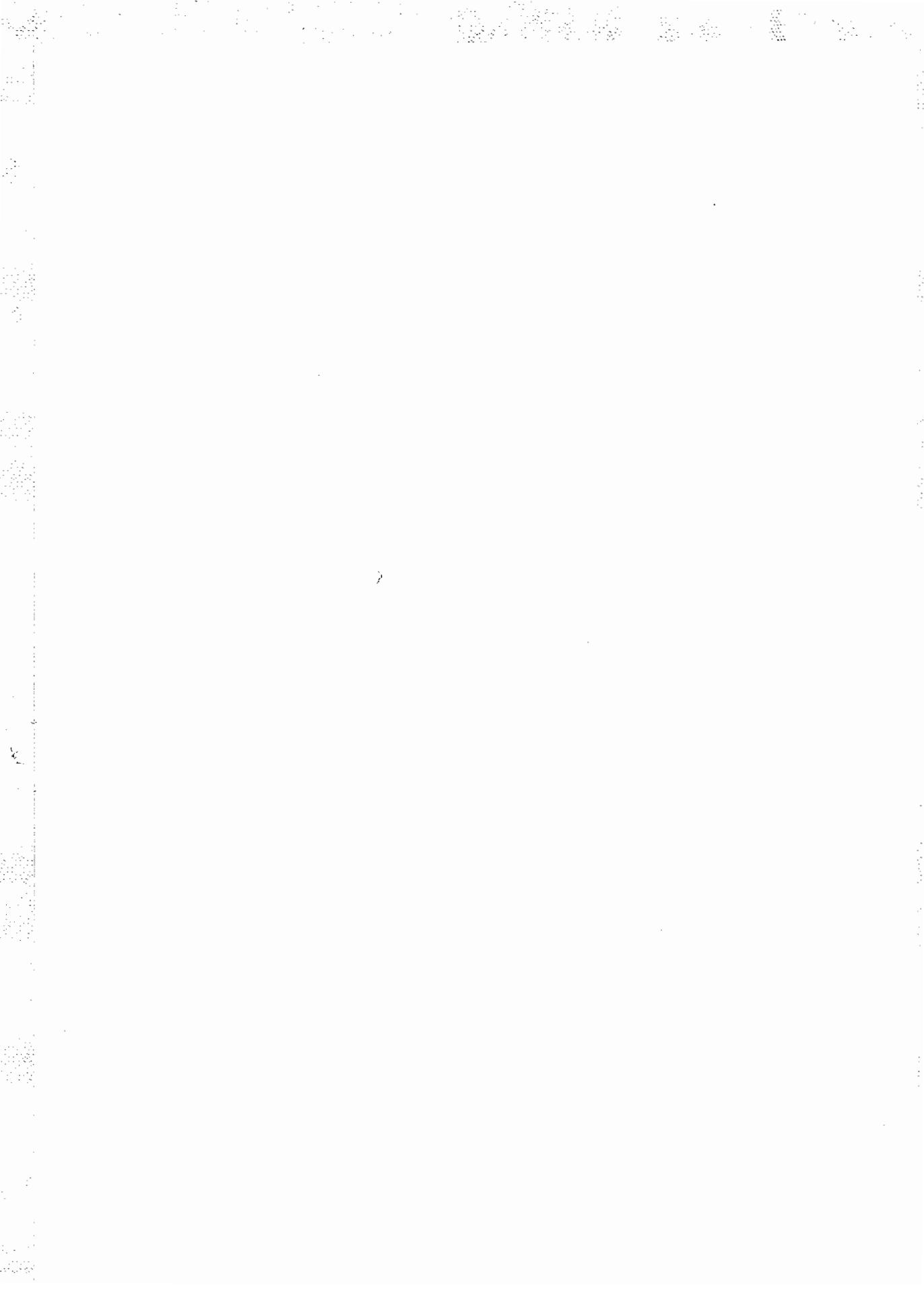
En dehors de la confrérie et des murs de l'Oratorio, le rôle du prieur est réduit. Dans les soirées de chant, par exemple, celui-ci n'intervient pas, si ce n'est de façon très secondaire. Lorsqu'on s'adresse à lui en l'appelant *priore*, c'est moins pour marquer son respect que pour rappeler l'existence d'une relation hiérarchique avec laquelle on aime jouer. Mais le prieur a aussi des obligations d'hospitalité plus grande que les autres confrères. Durant son mandat, on se rend souvent chez lui pour déjeuner ou dîner et, lorsque l'on fait les *prove* (« répétitions ») en sacristie pour préparer la semaine sainte, il apporte toujours du vin — son vin.

Pour les rituels au contraire — fêtes votives et calendaires, funérailles, neuvaines et surtout semaine sainte —, le rôle du prieur devient capital. Il choisit les chanteurs, demandant à l'un d'entonner, à un autre de faire le *bassu*, à un autre encore de faire le *falzittu*, etc. Il a donc le rôle du juste et chacun attend d'être choisi par lui, en bon droit. On verra plus loin les incidences politiques de ce droit et sur quelle base le prieur fonde ses choix ; toujours est-il que chacun se souvient de sa Passion : celle où il excella en 1973 pour sa première procession, celle qui donna lieu à deux ou trois faux départs en 1977, celle qu'il manqua complètement une autre année et où le chœur ne put même pas faire une *bogi* complète — cela arrive même aux plus expérimentés.

À l'intérieur du dispositif spirituel, on voit mieux alors se dessiner la fonction du prieur : celle de distribuer la grâce. La grandeur de cette fonction tient justement au fait qu'il ne s'agit pas d'une mission aisée : pour assurer son autorité morale, le prieur doit se frayer un chemin à travers les exigences des chanteurs, relativement simples à comprendre puisque tous veulent chanter. Certes, cette tâche serait plus aisée si le chant était facile et si l'on se contentait d'exécutions approximatives. Mais on verra que ce n'est pas le cas.

Dans cette perspective, la qualité du chant, le choix des chanteurs et du prieur lui-même, élu chaque année, ne sont qu'une seule et même chose. Ils procèdent d'un principe spirituel unitaire : celui de la porte étroite. C'est avec un goût constant pour les jeux difficiles, offrant peu de chances de réussites, donnant lieu à d'interminables exégèses témoignant d'un goût naturel pour l'explicite, que les confrères s'efforcent d'entrer par cette porte.

Eux qui chantent si souvent leur *Miserere*, de loin le chant le plus pratiqué et le plus entendu, et notamment le quatrième verset, « Je connais ma faute, et mon péché est devant moi », savent aussi que la lumière éternelle (*lux perpetua*) filtre par cette porte, et ils l'affirment de tout leur c(h)œur.



CHAPITRE II

Le chant, occasions et calendrier

1. Densité et périodicité.

Quelques chiffres d'abord : au cours de l'année, on peut recenser à Castelsardo plus de cinquante jours consacrés aux fêtes religieuses impliquant une présence à l'église — à Santa Maria ou à la cathédrale — et pour lesquelles les confrères sont invités à chanter. Il s'agit de fêtes imposées par le calendrier, avec office et souvent procession, et de cérémonies, également chantées, liées plus particulièrement aux activités de l'Oratorio — carême et préparation de la semaine sainte, notamment.

À ce chiffre déjà important, il convient d'ajouter de nombreuses présences à l'église de Santa Maria pour les répétitions (*prove*) de chant en vue de la semaine sainte, répétitions qui, autrefois, commençaient avec le début du carême et que, depuis une vingtaine d'années, les prieurs successifs ont tenu à allonger. De fait, c'est le prier en exercice qui fixe le début des *prove* ; elles commencent habituellement au cœur de l'automne et il est désormais considéré comme raisonnable de les faire débiter après les treize jours (*tredicina*) consacrés à Santa Lucia, au début de décembre. Le prier en détermine également la durée et le nombre hebdomadaire — deux en moyenne —, en tenant bien entendu compte de la liberté des uns et des autres. Soit, au total, trois bons mois de pratique du chant, qui représentent sur l'année quelque trente présences supplémentaires¹.

1. Détail des jours chantés dans l'année. Occasions régulières : vingt-deux processions correspondant aux fêtes patronales et calendaires, deux neuvaines (neuf jours chantés) et une *tredicina* (treize jours), auxquelles s'ajoutent une cinquantaine de funérailles où l'on chante en procession, et une quarantaine de soirées consacrées exclusivement au chant durant les

Ajoutons encore les funérailles auxquelles tous les confrères sont tenus de participer — et les chanteurs de chanter —, diverses messes pour les mariages, un certain nombre de concerts à l'extérieur et d'autres occasions strictement profanes entre amis, et l'on se rendra vite compte que plus d'un jour sur trois est « chanté ».

Mais, sur douze mois, le temps du chant n'est pas d'égale densité. La morte saison est l'été, et la pleine saison l'hiver, jusqu'à la semaine sainte qui constitue indubitablement le centre de l'année.

2. L'élection du prier.

Pour les confrères, l'année commence avec le Corpus Domini — la Fête-Dieu —, le deuxième dimanche après la Pentecôte. C'est ce jour que l'on élit le prier. Pour l'élu, c'est un jour de consécration. Certains confrères attendent cette charge depuis plusieurs années. D'autres hésitent à la demander, car ils savent que ce sera pour eux une lourde année de responsabilités, de fatigue, de tensions diverses et de sacrifices...

Le jour de l'élection, donc, tous les confrères se rendent tôt le matin à la petite église de Santa Maria pour tenir leur Assemblée. Sitôt arrivés, ils entonnent le *Veni Creator*, qui est une invocation à l'Esprit-Saint. Puis ils procèdent à l'élection. Celle-ci est à bulletin secret, à deux tours. Au premier, chaque conseiller, ainsi que le prier sortant et le vice-prier, propose un candidat autre que lui-même. Neuf candidats sont donc mis au vote. Trois d'entre eux sortent du premier scrutin, lequel constitue la *terna* (« ensemble de trois »). Le deuxième tour se fait sur leurs noms et à la majorité. Mais avant que ce second tour n'ait lieu, les trois noms constituant la *terna* sont soumis à l'approbation de l'ordinaire¹.

Sitôt l'élection finie, les confrères chantent le *Te Deum*, hymne à la gloire de Dieu et à la reconnaissance de ses œuvres, mais aussi chant d'*auguri* (« vœux ») au nouveau prier, que l'on entonne à chaque grande cérémonie. Le nouveau prier endosse alors l'*abito* (« l'aube ») sur laquelle son prédécesseur épingle la plaque en argent qu'il portait avant lui et qui figure le

prove de la semaine sainte. Occasions moins régulières : mariages pour lesquels les confrères sont invités à chanter d'abord à l'église, puis, bien sûr, en compagnie (une bonne douzaine par an). Occasions moins régulières encore : festins champêtres (*spuntini*) entre amis, déjeuners dominicaux et diverses opportunités qui varient selon les structures familiales, les groupes en présence et la nécessité plus ou moins ressentie de passer des moments ensemble.

1. C'est-à-dire l'évêque ou son représentant, auquel le secrétaire de l'Oratorio présente la *terna* pour approbation. Le deuxième tour des élections n'a donc lieu qu'après le retour du secrétaire.

Christ en croix. C'est l'insigne de sa nouvelle fonction qu'il arborera toute l'année. Il s'agenouille ensuite devant l'autel jusqu'à la fin du chant. Les confrères alors se congratulent et embrassent leur nouveau prieur en lui présentant leurs vœux. Après l'élection, les confrères rentrent habituellement chez eux jusqu'à la grand-messe en la cathédrale, célébrée par l'évêque, où ils chanteront tous ensemble derrière l'autel avant de partir en procession¹.

3. L'entrée des novices.

Une autre cérémonie marque aussi le temps de la confrérie : c'est celle de l'*ammissione dei novizi* (« l'admission des novices »), en d'autres termes, l'entrée des nouveaux confrères à l'Oratorio².

Le jour de la cérémonie, j'étais vraiment ému [silence]... J'avais finalement rejoint quelque chose, une sorte de but, en somme... C'était beau. Il y avait plein de monde, des gens de la famille, Santa Maria était pleine... Je me suis habillé et, comme tu sais, à un moment, durant la cérémonie, il faut allumer la bougie. C'est là que les choses se sont passées. Et puis [il y a eu] un autre moment fort, lorsque tous se sont mis en rang pour nous présenter leurs vœux [G. M. M., jeune confrère, entré en 1985].

Outre certaines qualités assez vagues, indiquées dans la constitution — être bon chrétien et jouir d'une bonne réputation —, il faut, pour entrer dans la confrérie, être parrainé par deux confrères confirmés et se rendre à trois rencontres de formation en présence du maître des novices, du prieur et du chapelain de l'Oratorio. Durant ces rencontres, qui se tiennent à Santa Maria, le texte de la constitution est exposé aux novices, ainsi que les charges et les devoirs qui les attendent. Les novices, quant à eux, expliquent les mobiles qui les poussent à devenir confrères : entre autres, le désir de

1. Pour l'élection proprement dite, comme d'ailleurs pour toutes les assemblées, les confrères sont en *borghese* (en « civil »). Ils ne portent l'*abito* que pour les processions. L'*abito* se compose de l'aube proprement dite, du *cingolo* servant de ceinture et du *capuccio*, la « capuche », qui n'est porté que pour la semaine sainte. C'est une cagoule munie de deux trous pour les yeux, que les chanteurs laissent retroussée sur le haut de leur tête et que seuls les porteurs de mystères abaissent pour se masquer la face. Durant l'habillage, qui s'effectue à la sacristie et généralement en discutant de choses et d'autres, des petits gestes d'entraide sont toujours perceptibles entre les confrères : rectifier un pli, relever un col qui n'est pas à sa place, etc.

2. En moyenne, il entre une petite demi-douzaine de nouveaux confrères par an. Mais ce chiffre, fort variable (en 1985, il en est entré dix-huit), dépend du dynamisme de la confrérie elle-même autant que du prosélytisme du prieur en exercice.

chanter, c'est-à-dire de mémoriser un répertoire et d'acquérir une technique plutôt difficile — ils savent que cela ne peut se faire qu'à l'Oratorio. Mais un novice peut y entrer également pour retrouver un parent proche ou un ami plus âgé que lui : devenir confrère, c'est se rapprocher de cet ami et trouver en lui une sorte de « parrain de cœur », lequel ne manquera pas de tirer orgueil de sa jeune recrue en la considérant comme son *pupillo* (« pupille »). Il fera tout pour le mettre en confiance, afin qu'écluse sa personnalité, et même le protégera de façon exagérée en ne se fatiguant jamais de vanter ses mérites.

Cette cérémonie marque une date et crée entre les novices un certain esprit de promotion : « Untel est entré la même année que moi », entend-on dire souvent. L'entrée a lieu deux fois par an : le jour de l'Exaltation de la Santa Croce, le 14 septembre, et le premier samedi de carême. Le rituel commence par le *Miserere* du vendredi saint qui s'exécute à deux chœurs, suivi, comme à l'élection du prier, par le *Veni Creator*. Les novices se tiennent dans la nef, face à l'autel, disposés sur un seul rang. Le prier leur lit un texte pendant qu'ils endossent les trois pièces composant l'*abito* et qu'il leur est rappelé qu'ils doivent faire preuve d'humilité (l'aube symbolise la tunique que le Christ portait durant la Passion), d'esprit de soumission (la ceinture est désignée comme *cordone dell'ubbidianza e castità*, « cordon d'obéissance et de chasteté ») et d'esprit de sacrifice (la cagoule est en effet associée à la couronne d'épines).

Derrière chaque confrère se tiennent ses parrains respectifs. Leur rôle échappe à la règle ecclésiastique et rappelle ce que la confrérie doit à un système de cooptation. Mais les parrains de cérémonie sont de simple forme ; d'ailleurs, le novice les choisit souvent à la dernière minute et, en pratique, sa maturation passera par un réseau d'alliances plus subtil.

S'il se destine au chant, le novice devra trouver un autre parrain qui soit un bon chanteur, avec lequel il s'entende bien et qui aime enseigner aux autres¹. Et, de même que l'on attend de la nouvelle recrue qu'elle acquière une certaine épaisseur morale en apprenant à se comporter avec les autres, on étudie ses premiers pas de chanteur jusqu'à ce que son style s'affirme et qu'il fasse entendre sa voix.

1. En principe, le novice est libre de ses choix ; en pratique, il ne l'est guère, et plusieurs parrains entrent facilement en compétition pour former la nouvelle recrue.

4. Funérailles.

Avec la célébration des rites de la semaine sainte, les funérailles constituent l'activité confrérique majeure. De mémoire d'homme, aucun mort n'a été conduit au cimetière sans la participation de l'Oratorio et sans que les confrères n'entonnent le *Miserere dei morti* (*Miserere* des morts) qui n'est chanté qu'à cette occasion.

Mais le point commun entre la semaine sainte et les funérailles ne tient pas seulement à leur caractère fondamentalement nécessaire. Les deux répondent à un même ordre de signification — funérailles réelles *versus* funérailles symboliques — et leurs célébrations respectives se rejoignent. Non seulement les processions — et en tout premier lieu celle des funérailles — constituent la première école de chant, mais encore, pour pouvoir chanter durant la semaine sainte, il faut, au moins en principe, avoir chanté aux enterrements : un prier ayant une conscience claire des valeurs liées à la confrérie ne compose pas ses chœurs de la semaine sainte avec des chanteurs qui s'abstiennent de venir aux funérailles. Gavino P., évoquant son priorat en 1957, le dit avec vigueur :

L'année où j'étais prier, il y avait de bons chanteurs : Antonio Cimino, Antonio Miellà..., qui se considéraient même comme de très grands chanteurs. Mais ceux-là ne fréquentaient jamais l'Oratorio et n'allaient jamais aux funérailles... Alors je [leur] ai dit : « Non ! Cette année, c'est moi qui commande... » Et je [leur] ai dit : « Toi, cette année, tu ne chanteras pas, et toi non plus ! »

Les funérailles ont toujours lieu en deuxième partie d'après-midi. Leur fréquentation est, bien entendu, fonction du nombre des confrères présents à l'Oratoire et des possibilités que leur laisse leur travail. Elle dépend aussi de l'estime portée au défunt et à sa famille. Mais tous les confrères le disent : aller aux funérailles est un *sacrificio* (littéralement, « sacrifice », mais cette notion, on le verra, est assez complexe), et un *sacrificio* nécessaire. Il y a une trentaine d'années toutefois, la fréquentation de l'Oratorio était réduite au point qu'il n'était pas rare qu'un chœur minimal — à quatre voix — ne puisse pas même être composé. De nos jours, vingt confrères constituent une moyenne, mais on a vu des funérailles qui en mobilisaient jusqu'à quarante.

L'accompagnement du mort à sa dernière demeure s'effectue toujours de la même façon. Les confrères se rendent d'abord individuellement à l'église de Santa Maria, où ils endossent l'*abito*, puis s'en vont tous ensemble à la maison du défunt, mais sans chanter. C'est de là que la procession se forme sous l'autorité des maîtres des novices, après que le prêtre a béni la dépouille. En tête se tiennent les différents comités et leurs sympathisants, précédés de

leurs bannières respectives. Pour les funérailles, la première bannière est celle *di l'animi*, « des âmes ». La confrérie se tient derrière, précédée par un rang de trois confrères : l'un d'entre eux porte la croix emblématique de l'Oratorio. L'ensemble des confrères suit, disposé en deux files, et parfois en trois lorsqu'il y a beaucoup de monde. Le prieur se tient en queue, à droite, tandis que le prêtre se place derrière lui, fermant en quelque sorte la procession des confrères. Autrefois, le groupe des confrères était également fermé par trois personnes : le chapelain de l'Oratorio au centre ; à sa droite, le prieur ; à sa gauche, le vice-prieur.

Puis vient le cercueil, transporté de nos jours dans une grosse automobile ronronnante, suivie par les parents du défunt, ses amis et les gens du pays. Immédiatement derrière lui se concentrent la douleur et le chagrin. En queue de procession, le cortège est moins compact : la déambulation tranquille voire la décontraction s'imposent.

Du point de vue strictement sonore, une procession de funérailles compte quatre productions distinctes relevant d'un espace commun : le silence cérémoniel de la part des membres des comités ; le chant des confrères ; les pleurs et le silence de douleur de la part de la famille du défunt ; enfin, les propos quotidiens et les parlottes diverses des gens du pays sans relation directe avec le mort.

Quand tout le monde est sorti de la maison du défunt, la procession se forme. Un des confrères, désigné par le prieur, entonne le *Miserere dei morti* dans un débit syllabique, sur une trame harmonique et mélodique assez épurée, et selon un système responsorial commun au *Miserere* du vendredi saint¹ (premier verset par le soliste, deuxième par le chœur, troisième par le soliste, etc.). À l'arrivée à la cathédrale sont entonnés les versets *Benigne fac domine* et *Requiem æternam*. Puis la messe est célébrée, en présence ou en l'absence des confrères (à ce moment, ils ont plutôt l'habitude de se réfugier à la sacristie pour parler). Seul le confrère qui porte la croix est tenu de rester près du cercueil au moment de la bénédiction.

La procession se forme de nouveau au sortir de l'église, tandis que les commerces et les bars ont baissé leurs rideaux sur son passage. Elle part pour le cimetière distant d'un bon kilomètre du centre du pays. Le psaume 50 est chanté sans interruption d'un bout à l'autre, deux ou trois fois, ainsi que l'imposent la lenteur du cortège et la longueur du trajet. Lorsque le soliste a terminé le psaume, il reprend au verset *Tibi soli* et enchaîne à nouveau les versets suivants.

1. Jusqu'aux années cinquante, chaque verset impair du *Miserere dei morti* était entonné par le curé de la cathédrale, les versets pairs, en répons, par les confrères. Les autres *Miserere* ont une structure différente.

À l'arrivée au cimetière, et avant de pénétrer avec le cercueil dans la chapelle qui se trouve à l'entrée, le soliste entonne, comme il le fit pour l'arrivée dans l'église, le *Benigne fac domine* et le *Requiem æternam*¹. Sitôt le chant terminé et après les condoléances d'usage, les confrères repartent par petits groupes en parlant de choses et d'autres, avec un arrêt fréquent — et même systématique — à l'un des bars qui se trouvent sur la route de retour.

5. Fêtes et processions.

Le premier devoir d'un bon confrère est de ne jamais manquer les processions ou, comme on le dit de façon métonymique, de se *vestire* (« s'habiller »), tant il est vrai que l'*abito* est lié à la procession, à la représentation de soi, et, à travers soi, de la confrérie et de l'Église. Plus trivialement, pour l'Oratorio, les processions représentent un apport d'argent qui, sans être très important, n'est pas négligeable, dans la mesure où il lui donne une autonomie financière²?

Une procession de fête, qui, du point de vue de son organisation formelle, est très semblable à une procession de funérailles, a lieu habituellement avant la messe. Les différentes fêtes obéissent au calendrier religieux catholique ; mais ce sont aussi des petites fêtes locales dédiées à des saints patrons qui ont leur statue à la cathédrale ou à Santa Maria, et que l'on promène dans la ville pour leur célébration annuelle.

Une procession n'est cependant pas le simple défilé d'une figure religieuse et de personnes qui la suivent à pied. Chaque fête en effet porte en elle-même le résumé de toutes les autres : les rues de la ville accueillent pour un moment non seulement le saint du jour, mais ceux fêtés durant tout le cycle de l'année et qui sont toujours présents, ou, plus exactement, qui sont toujours représentés par leur comité respectif : placés dans le cortège, ces derniers rappellent qu'ils sont aussi célébrés, qu'ils l'ont été ou qu'ils vont bientôt l'être. De ce point de vue, une procession peut être vue comme une unité globale d'espace-temps.

C'est ainsi que le sacré se donne à voir en même temps que les fidèles, et que chacun y a sa place dans un moment de ferveur liée à la vie du pays : celle de tous les jours, des petits soucis et des petites joies. L'œil, l'oreille et

1. Voir disque compact encarté, page 3.

2. On compte cent mille liras pour les funérailles, payées par la famille du défunt, deux cent mille liras pour une procession de fête, payées par le comité, et, pour Santa Lucia, une « tarification spéciale » correspondant à dix pour cent de la recette de la fête. Dans le passé, la quantité de dons offerts au comité de Santa Lucia permettait à celui-ci de fonctionner comme une caisse de prêt.

Fêtes

le nez sont sollicités à l'occasion d'une simple promenade collective. Car, pendant que les confrères chantent leur *Te Deum* qui est le chant processionnel par excellence, l'art culinaire de Castelsardo sollicite les narines. C'est l'heure de la préparation du repas et, dans les rues étroites de la vieille ville, se concentrent les fumets des cuisines ; chacun peut deviner ce qui s'y prépare : poulpe, sèche farcie, risotto...

Mais, outre ce qu'elle représente et ce que chacun aime y trouver, la procession est un système d'implication, car, en ce jour, le sacré descend dans la rue et la rue est présente à son passage. Ceux qui n'entrent pas dans le cortège l'attendent, le plus souvent en groupe, et se signent sur son passage. Les vigiles communales autant que les maîtres des novices font de leur mieux pour que règnent un certain ordre et un relatif silence.

Toutes les petites fêtes patronales, qui autrefois étaient célébrées avec sans doute davantage de ferveur et d'enthousiasme qu'aujourd'hui, sont donc gérées par un comité composé de quatre personnes (les *paraj*) ayant à charge, d'une part, d'assurer la présence et la représentation de son saint par sa bannière¹, et, de l'autre, de célébrer

1. Chaque bannière, identifiant donc le saint, est décorée de larges bandes d'étoffe portant les noms des responsables des comités qui ont assuré les fêtes précédentes. Pour les funérailles, ces étoffes sont enlevées et remplacées par une seule bande de couleur violette. Le saint peut, en outre, être associé à un corps professionnel, sur une base plus ou moins arbitraire : Sant'Isidoro (qui de nos jours n'a plus de comité spécifique) est traditionnellement le patron des paysans, la Madonna del Buon Cammino

Fig. 1. Ordre hiérarchique d'une procession pour une fête et pour des funérailles.



Gens du pays

Statue de la Sainte

prêtre

V.Pr./Chapel./Pr.
Conseil

chanteurs

non chanteurs

Bannière 9:
celle de l'Oratorio

Bannière 8:
S. Lucia

Bannière 7:
Sant'Antonneddu

Bannière 6:
Madonna degli Angeli

Bannière 5:
Madonna del Buoncammino

Bannière 4:
S. Caterina

Bannière 3:
S. Teresina

Bannière 2:
Madonna di Pompei

Bannière 1:
S. Rita

Funérailles



GENS

Gens du pays
Parents
cercueil

prêtre
V.Pr./chapel./Pr.
Conseil

CONFRÉRIÉ

chanteurs

non chanteurs

Croix de l'Oratorio

Bannière 9:
S. Lucia

Bannière 8:
Sant'Antoneddu

HOMMES

Bannière 7:
Madonna degli Angeli

Bannière 6:
Madonna del Buoncammino

Bannière 5:
S. Caterina

Bannière 4:
S. Teresina

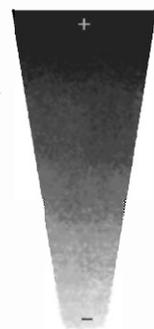
Bannière 3:
S. Rita

FEMMES

Bannière 2:
Madonna di Pompei

Bannière 1:
"L'Animi"

V.P. = VICE PRIEUR
chap. = CHAPELAIN
Pr. = PRIEUR



Variations de densité à l'intérieur de la procession (en noir, parties denses, en clair, parties moins denses).

sa propre fête dans sa dimension à la fois religieuse (sortie processionnelle de la statue du saint) et civile (manifestations diverses)¹.

En tant que système de représentation, la procession donne à chacun une place ou, plus exactement, chacun doit y trouver sa place. De fait, il faut la voir comme une structure sociale hiérarchisée, car, du côté des comités comme de celui des confrères, une place donnée, au sein du cortège, valorise plus ou moins celui qui l'occupe. Une procession s'ouvre avec la bannière du saint fêté — ou celle « des âmes » dans le cas des funérailles. Puis viennent les autres bannières disposées selon un ordre fixe. Du côté des comités, la distribution des bannières renvoie elle-même à une certaine hiérarchie ; à travers elle, on peut lire l'importance attribuée à chaque saint par les femmes et par les hommes.

Pour les femmes, les saints les plus importants et qui, à leurs yeux, ont le plus de valeur, sont en tête ; les moins importants sont en queue. Dans le cortège de saints portés par les hommes, c'est l'inverse. C'est ce que traduit le schéma suivant (les saints les plus importants sont signalés par le plus grand nombre d'étoiles).

En tête, c'est-à-dire en position 1, la bannière du saint fêté ; par exemple, Santa Rita*** qui, normalement, est en position 3, mais qui passe en position 1 le jour de sa fête.

Puis, pour les femmes : en position 2, la Madonna di Pompei**** ; en position 3, Santa Teresina** ; en position 4, Santa Caterina*.

Pour les hommes : en position 1, la Madonna del Buon Cammino* ; en position 2, la Madonna degli Angeli** ; en position 3, Sant'Antoneddu*** ; en position 4, Santa Lucia****.

De toutes les fêtes soutenues par des comités, Santa Lucia est, on le voit, la plus importante. Les confrères se placent directement derrière son comité ; cette position rappelle aussi des liens de proximité financière et morale (voir p. 45, note 2) : par convention et obligation, l'Oratorio chante en effet pour sa *tredecina* et, bien entendu, le jour de sa fête, le 13 décembre. Du côté des

la patronne des voyageurs, la Madonna degli Angeli, celle des maçons, Sant'Antoneddu, le patron des pêcheurs.

1. Fêtes patronales célébrées : Madonna degli Angeli*, Madonna del Buon Cammino*, Sant'Antoneddu* (saint Antoine de Padoue), Santa Teresina (sainte Thérèse de Jésus), Santa Caterina, Sant'Isidoro, la Beata Vergine di Pompei, Santa Rita di Cascia, Santa Lucia**, Natività della B. V. Maria** ; cette dernière, sans comité, est célébrée à la basilique de Tergu. Les fêtes pour lesquelles une quête dans le pays est faite par le comité pour diverses manifestations civiles (invitation de groupes de théâtre ou de musique, par exemple) sont marquées d'un astérisque, celles donnant lieu à un repas collectif, de deux astérisques.

confrères, cette hiérarchie à l'intérieur de la procession est tout aussi présente. C'est la *classifica*, comme le dit l'un d'entre eux (voir fig. 1).

Alors qu'ils sont nombreux à affirmer qu'ils se placent n'importe où — ce qui n'est pas toujours vrai —, chacun sait bien, surtout les plus anciens, que les places vers l'arrière de la procession sont les plus prestigieuses. En pratique, il y a toujours un petit jeu de position qui consiste à préférer l'arrière à l'avant car c'est vers l'arrière que se tient le « cœur » du cortège, c'est-à-dire la statue du saint, de la sainte, ou le cercueil.

Le prier, quant à lui, a toujours sa place à la queue du groupe de confrères, à droite, juste devant le curé de la cathédrale, lequel se tient à proximité de la statue du saint, de la sainte ou du cercueil. Au même niveau que lui se trouvent le chapelain de l'Oratorio, au centre, et le vice-prier, à gauche ; autrefois, le Conseil se tenait également dans cette partie arrière.

6. La rue comme école de chant.

Les chanteurs aiment aussi se placer vers l'arrière du cortège, comme s'il s'agissait de ne pas laisser le saint ou le défunt dans le silence¹. Dans le détail, leur position obéit surtout aux exigences de l'organisation chorale. Il s'agit de s'arranger pour ne pas se trouver trop déplacé sur l'avant et à la fois d'équilibrer le chœur :

Le *contra* à côté de la *bogi* (parce que la *bogi* en a toujours besoin) et les *falzittu* en avant, parce que, de toute façon, on les entend toujours lorsqu'on est derrière... Un *bassu* peut se mettre un peu où il veut... Bah ! dans ce type de chant, ils ne sont pas vraiment indispensables [Salvatore T. F., chanteur].

C'est ainsi que chacun cherche un, deux et, si possible, trois voisins pour appuyer sa voix sur celle des chanteurs présents, ou pour relayer ceux qui ne sont pas très en voix... et parfois remplacer ceux qui manquent. Pour cela, des petits arrangements à l'intérieur du cortège sont toujours nécessaires.

Dans la rue, les voix disposent d'un large espace où le chœur perd de sa compacité, ce qui permet aux débutants de se mettre à côté des meilleurs chanteurs et d'agréger, comme ils l'entendent, leur voix à celle des autres. Ils

1. Ce qui serait aussi justifié du point de vue technique si le prêtre entonnait le *Te Deum* ou le *Miserere*, et que les confrères avaient à lui répondre, ce qui pouvait être le cas autrefois. Mais, de nos jours, le prêtre, en l'occurrence le curé de la cathédrale, n'entonne plus et les confrères sont seuls à avoir la charge du chant. Quoi qu'il en soit, selon l'archiprêtre de Castelsardo, le *canonico* Costantino Borrielli — qui est âgé de quatre-vingt-huit ans —, entre les deux guerres, l'ensemble du chapitre participait aux grandes processions de Castelsardo, mais sans jamais chanter.

apprennent ainsi à connaître les limites de leur ambitus sonore et la nature de leur complémentarité. En chantant discrètement au sein du groupe, ils parviennent à contrôler leur justesse harmonique et mélodique tout en évitant qu'apparaissent leurs premières erreurs. Enfin, la procession leur apprend à mémoriser les paroles des deux grands chants processionnels : le *Miserere*, composé de vingt versets, et le *Te Deum*, qui en comprend vingt-neuf.

7. Neuvaine, « tredicina » et messes : derrière l'autel.

En dehors des vigiles, les vêpres ne sont plus régulièrement suivies à Castelsardo — jusqu'aux années cinquante, elles l'étaient chaque dimanche. Mais le temps annuel est encore marqué par une *tredicina* (« treize jours ») et deux neuvaines qui servent à préparer les fêtes et donnent l'occasion aux confrères de se réunir à l'église pour chanter. La *tredicina* est consacrée à Santa Lucia dont on a déjà dit l'importance — elle a lieu au début de décembre à l'église de Santa Maria ; les neuvaines sont celles de Noël et de la Saint-Antoine qui, toutes deux, se tiennent à la cathédrale — dont Sant'Antonio Abate est le patron.

Lors des neuvaines et de la *tredicina*, on chante les cantiques, *gosos* — que l'on désigne aussi par le mot *laudi*. Les textes en langue *castellane* rappellent non sans une certaine emphase la vie des saints, les difficultés qu'ils rencontrèrent, les douleurs qu'ils durent subir, et ils expliquent, en définitive, le bien-fondé de leur sanctification.

Tous les soirs de neuvaine ou de *tredicina*, les confrères se rendent donc derrière l'autel (*dietro l'altare*), habillés en civil et parfois à peine rentrés du travail. Du côté de la nef se tiennent quelques fidèles, presque exclusivement des femmes. Les *laudi* ne sont que partiellement connues par cœur et les feuillets dactylographiés sont toujours là pour aider les chanteurs. Le texte est entonné par l'un d'entre eux sur deux vers, tandis que la fin du couplet est chantée par tous les autres disposés en un large cercle et, de façon plus discrète, par les fidèles qui se tiennent de l'autre côté de l'autel, dans la nef. C'est le prieur ici encore qui désigne le soliste, ce qui n'exclut pas des petites compétitions de la part de voix rivales.

Ces chants qui, sous des formes diverses, mais toujours apparentées du point de vue musical, sont connus dans toute la Sardaigne s'exécutent à quatre parties, selon un système dont les chanteurs de l'Oratorio ont la pleine maîtrise. Ils sont parfois soutenus par l'harmonium, qui se trouve au centre du chœur, et qui, en temps ordinaire, n'est jamais utilisé ; deux accords suffisent pour les accompagner. En l'occurrence, c'est l'ordinaire, le *dottore* Sussarellu, qui s'acquitte, du mieux qu'il peut, de cette tâche, en s'efforçant

de suivre les *tempi rubati* fondamentalement indisciplinés de certains solistes et les cadences massives du chœur.

Derrière l'autel. C'est là que se tiennent tous les confrères — chanteurs ou non — durant les offices, c'est-à-dire non seulement durant les neuvaines et la *tredicina*, mais encore pour les six samedis de carême, lorsqu'ils chantent leur grand *Miserere*, dit, précisément, *Miserere dietro l'altare*. Et aussi pour les messes solennelles où, en accord avec le curé de la cathédrale, le prierer invite à chanter un répertoire lié à la liturgie.

L'espace derrière l'autel — le chœur — est bien distinct. Les confrères y entrent par la sacristie, au début de l'office — à dire vrai, le plus souvent, lorsqu'il est déjà commencé. La largeur et la hauteur de l'imposant autel de conception baroque les cachent des regards, bien que, de côté, ils puissent voir la nef et les fidèles assistant à l'office (messe ou bénédiction). Dans le chœur donc, assis dans les stalles ou en appui sur l'harmonium — toujours fermé sauf pour les neuvaines — et tournant souvent le dos à la nef dans une attitude particulièrement décontractée, les confrères n'adoptent en rien un comportement cérémoniel ; ils donnent habituellement l'impression d'être plutôt chez eux. Leur attention semble moins portée à suivre ce qui se déroule de l'autre côté qu'à observer ce qui se passe entre eux. Ils échangent quelques signes amicaux et clins d'œil de complicité, et sont concentrés notamment sur ce qu'ils doivent chanter ou sur la façon de le faire, commentant à voix basse ou par des gestes leur exécution.

Un micro passe de main en main. Il est relié à un amplificateur encastré dans le mur, puis à de puissants haut-parleurs fixés au clocher, qui diffusent les voix dans toute la vieille ville : les chants sacrés sont aussi là pour faire savoir que c'est Giovanni P. qui a entonné, que ce soir-là les *falzittu* étaient en surnombre... ou qu'à son habitude Untel a écorché les paroles ou mélangé les strophes.

8. L'année chantée.

Il est d'autres occasions de chant, qui échappent aux contraintes du calendrier et qui sont liées au plaisir de passer des moments ensemble autour d'une table. Il suffit que quelques confrères-chanteurs soient là pour qu'une soirée ou un pique-nique devienne un moment musical. Le plaisir de chanter donne de bonnes raisons de s'assembler et, en pratique, les soirées où l'on chante sont toujours les plus longues : « Nous avons chanté jusqu'à minuit. » Le plus souvent c'est jusqu'à deux ou trois heures du matin. Le temps passé ensemble et le chant suffisent à signaler que la soirée fut bonne.

Pour rendre compte de l'ensemble des manifestations musicales, de leur inscription dans le temps autant que des lieux de leur pratique, on peut tenter de représenter l'ensemble de l'année sous forme de cercles concentriques (voir fig. 2). Sur le premier cercle extérieur est inscrit le temps de l'année, ses douze mois et les principales dates fêtées où le chant est obligatoirement présent. L'année des confrères a un début, c'est le Corpus Domini, jour de l'élection du prier, placé en haut du cercle ; les autres cercles intérieurs signalent les lieux de pratique du chant. Le deuxième cercle correspond à la cathédrale Sant'Antonio, et le troisième à l'église de Santa Maria, siège de l'Oratorio. La plage inscrite entre ces deux cercles renvoie à un espace important : la rue, lieu des processions chantées (marquées par une flèche en boucle), qui partent soit de la cathédrale, soit de Santa Maria. Le quatrième cercle correspond à Nostra Signora de Tergu, basilique et lieu d'un pèlerinage rituel se déroulant deux fois l'an : pour la *festa* de Nostra Signora de Tergu (fête mineure) et pour le lundi saint (fête majeure). Le cinquième cercle, au centre, représente le cimetière (*campo santo*) qui échappe également au calendrier — sauf une fois dans l'année, pour la Toussaint — et qui est le lieu d'aboutissement des processions de funérailles : il est visité en procession plus d'une cinquantaine de fois par an.

On remarquera trois zones de grande densité, soit, par hiérarchie d'intensité croissante : les *prove di canto* (« répétitions de chant »), qui commencent aux environs de la *tredicina* de Santa Lucia, puis recouvrent entièrement la période de carême et se terminent le dimanche des Rameaux ; le carême où l'on chante, chaque samedi, le grand *Miserere* derrière l'autel ; la semaine sainte, à l'intérieur de laquelle le lundi (Lunissanti) occupe une place dominante.

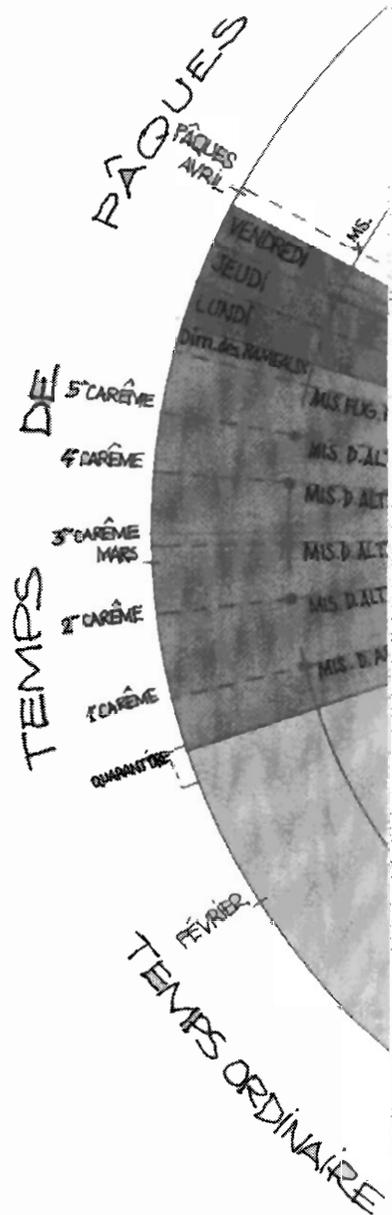
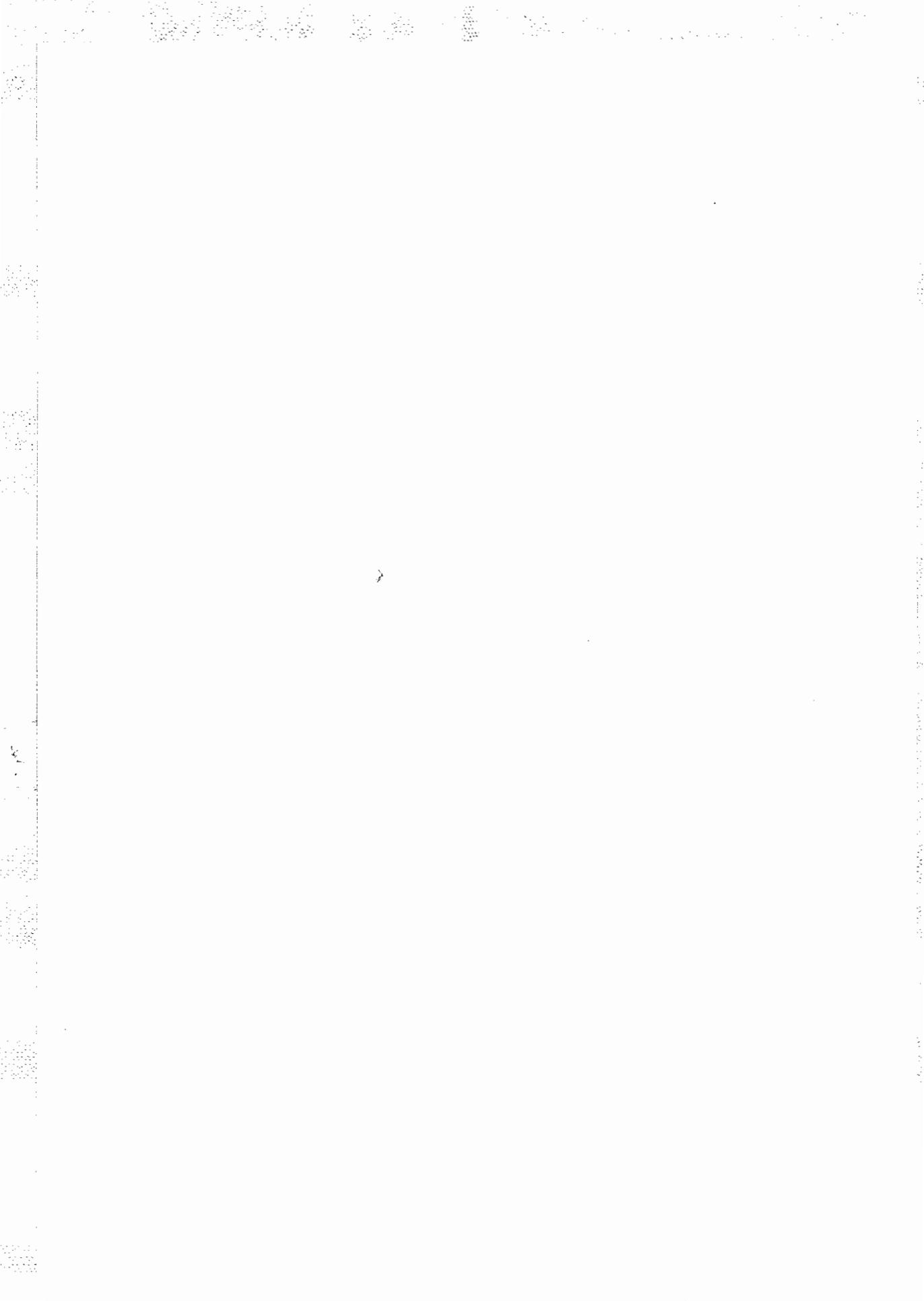


Fig. 2. L'année chantée.



CHAPITRE III

Au centre de l'année, la semaine sainte

1. La période de carême.

Pour les chanteurs, le carême est à la fois la période de préparation des voix et celle de l'exécution du *Miserere quaresimale* (« de carême »), qui n'est chanté qu'à cette occasion¹. Les confrères, qui font souvent preuve d'un sens pratique pour dénommer les choses, l'appellent plus volontiers *Miserere dietro l'altare* (ou *dareddu a l'altariu* en *castellanese*), car il ne se chante jamais en procession, ni même devant l'autel, mais uniquement derrière l'autel de la cathédrale. Il y a une trentaine d'années, ce *Miserere* était accompagné à l'harmonium². De nos jours, il se chante exclusivement *a cappella*. Son exécution officielle est strictement limitée aux cinq samedis³ de carême, après la messe. De l'autre côté de l'autel, le Christ en croix est dressé, recouvert d'un voile noir annonçant sa mort future. Il n'est dévoilé que pour un bref moment, lorsque la *bogi* entonne, en solo, le verset *Tibi soli*.

Ce chant est considéré, avec le *Stabba*, comme la pièce maîtresse du répertoire. Il est long (douze minutes en moyenne) et particulièrement complexe dans sa forme. On le confie traditionnellement à quatre chanteurs experts qui s'en sont fait une spécialité et pour qui son exécution est un privilège.

1. À l'initiative du prier, il peut également être chanté lors des funérailles d'un chanteur.

2. C'est l'archiprêtre actuel, don Borrielli, désormais bien âgé, qui tenait l'harmonium, en suivant les chanteurs selon un arrangement tonal dont il était l'auteur. Autre singularité notable : le *Miserere dietro l'altare*, jusqu'à il y a une trentaine d'années, s'exécutait à trois, c'est-à-dire sans le *bassu*.

3. Il devrait normalement s'exécuter le vendredi, comme c'était encore le cas il y a une vingtaine d'années. C'est pour des raisons pratiques que le jour de son exécution a été changé : les confrères ont moins de difficultés à se libérer ce jour-là.

Pour moi, le *Miserere dietro l'altare* est le plus important et le plus beau [des chants]... Si tu prends les autres, par exemple le *Stabba*, tu vois bien qu'il a toujours la même tonalité... Mais dans ce *Miserere*, il y a tant de vers, tant de changements... Il commence avec le *bassu*, puis entre la *bogi* en belle compagnie, avec le *contra* et le *falzittu*... À l'*Ampliu* (*amplius lava me*), le *bassu* reprend l'intonation... Et puis le *bassu* et le *falzittu* sortent à leur tour... Puis le chœur... Et dans le *Vere* (*vere languorem nostrum*), il y a encore un changement. De sorte que ce *Miserere*-là, il est vraiment différent du *Stabba* et du *Jesu* [Giovanni L.].

Les chanteurs, qui aiment l'exploit, apprécient tout particulièrement ce *Miserere dietro l'altare* pour ses parties solistes (versets *Tibi soli* et *Benigne*...). N'y excellent que les voix particulièrement déliées. Elles sont habituellement chantées par la *bogi*. Exceptionnellement, elles peuvent l'être par un cinquième chanteur, extérieur au chœur. Comme les chants de la semaine sainte qui suivront dans l'année, le *Miserere dietro l'altare* suscite des jalousies entre les chanteurs : l'exécuter pour un samedi de carême revient à remporter une sorte de victoire sur soi-même et sur les autres. C'est pour cela qu'il fait partie de la mémoire historique de l'Oratorio. On se souvient encore de ceux d'il y a trente ans et, bien entendu, de ceux qu'on a soi-même exécutés en 1978, 1980, 1990, etc.

Mais le carême est aussi le début des *prove* (« répétitions ») officielles pour les chanteurs. Celles-ci ont en fait commencé depuis plusieurs mois — leur début est fixé par le prier —, mais celles de carême sont d'une nature différente car la semaine sainte approche¹. Elles sont suivies à la fois avec assiduité par les confrères et avec attention par le prier : celui-ci, en effet, prépare ses chœurs du Lunissanti, jusqu'à en annoncer la composition le dimanche précédant les Rameaux. Il met ainsi un terme à une guerre de pronostics qui a commencé depuis le début des répétitions et qui est devenue de plus en plus pressante à mesure qu'approchaient les échéances de la semaine sainte.

Chaque prier l'affirme : ce qu'il cherche en sélectionnant « ses » chanteurs, c'est, avant tout, à faire de beaux chœurs. Mais cette recherche du beau est trop évidente pour ne pas cacher un certain nombre de subtilités, car, d'une part, il y a plusieurs façons d'accéder au beau — ou de ne pas y accéder — et, d'autre part, les choix du prier sont liés aux relations qu'il entretient avec chaque confrère : Untel a accumulé de nombreuses présences à l'occasion des funérailles et des fêtes ; il devrait donc être retenu, mais ce n'est pas un chanteur très sûr. Tel autre s'attend à être choisi et chacun

1. Autrefois, les *prove* anticipées — celles qui en général commencent au début de décembre — n'existaient pas. Il y avait seulement les *prove* dites « officielles », qui se tenaient pendant le carême, le dimanche après-midi, à Santa Maria.

connaît son attachement au chant : lui refuser d'accéder à l'un des chœurs reviendrait à l'offenser ; pour peu qu'il ait une bonne voix, de l'expérience, et qu'il ait suivi avec assiduité toutes les *prove* de carême, il aura pas mal de chances. Si le prieur l'invite en outre à chanter à plusieurs reprises durant cette période de préparation, il peut alors espérer être choisi. Untel est un ami et a chanté les années précédentes. Peut-être s'offensera-t-il moins qu'un autre s'il n'est pas choisi ? Certes, il attend de nouveau son tour, mais le prieur peut être amené à ne pas retenir sa candidature, ne serait-ce que pour faire « sortir » de nouvelles voix, surtout parmi les plus jeunes. Il démontrera par là que la confrérie est active et dynamique, qu'elle construit son avenir et qu'elle sait faire éclore de nouveaux talents.

Mais, en toute situation, et même s'il ne le dit pas, chacun espère être touché par la grâce du prieur. Compte tenu de la règle du jeu — « beaucoup d'appelés et peu d'élus » —, nombreuses sont les désillusions !

2. Samedi et dimanche des Rameaux.

Le samedi, veille des Rameaux, annonce déjà ce qui va suivre. Le Christ en croix est transporté de la cathédrale à Santa Maria où il demeurera jusqu'au matin du vendredi saint¹. Durant la brève procession qui couvre une petite partie de la vieille ville, les confrères chantent en chemin un *Miserere* à deux chœurs responsoriaux, l'un derrière le crucifix, l'autre devant. C'est le *Miserere fugghi fugghiendi* qui sera également chanté le vendredi saint.

Ce chant est vraiment beau... parce que tu chemines, chemines, et tu dois chanter ; et malgré cela il y a quand même la mélodie... tout en montant et descendant les marches [de la vieille ville], il sort bien... [G. L.].

À l'arrivée à Santa Maria, le Christ est déposé à terre et c'est le premier *Stabba*, peut-être le plus beau de tous. Sa beauté tient, bien sûr, à la nature du chant et aux capacités des chanteurs d'en tirer le maximum d'expression, mais aussi aux circonstances de son exécution : avec lui s'ouvrent les grandes fêtes tragiques de la semaine sainte.

La petite société des confrères, qui laisse habituellement tant de place aux discussions animées et se caractérise par la force de ses voix, sombre soudain

1. Auparavant, c'est-à-dire durant le carême, le Christ était dans la cathédrale. Il y avait été porté par trois confrères le premier samedi de carême, également jour de l'entrée des novices. Durant son transport à la cathédrale, au début du carême, donc, comme durant son retour à Santa Maria, à la fin du carême, on chante le *Miserere fugghi fugghiendi*.

dans un silence profond. L'attention est grande et, sur les visages absorbés par l'écoute du chant, se lit une profonde émotion ; les yeux sont baissés, ou parfois ouverts, mais au bord des larmes. Tous les confrères sont là, ainsi que pas mal de monde, dont des femmes qui ne sont pas les dernières à s'émouvoir. D'une certaine façon, ce premier *Stabba* a une fonction de signal. Il annonce ce que sera le lundi, et ses qualités musicales permettent d'imaginer la suite.

Le dimanche des Rameaux donne lieu à une procession largement suivie, qui part de La Pianedda pour rejoindre la cathédrale, et au cours de laquelle on chante le *Te Deum*. En fin d'après-midi, les confrères se retrouvent à Santa Maria pour les dernières *prove* où se font entendre principalement les chœurs qui chanteront le lendemain.

3. La semaine sainte.

Pour la semaine sainte, trois jours sont fêtés : le lundi, le jeudi et le vendredi. Puis vient la célébration de Pâques, à la cathédrale, avec messe chantée.

Lunissanti : la « festa ».

Même si on me donnait dix millions pour m'inviter en dehors du pays ce jour-là, je n'irais pas. Jamais je ne manquerai un Lunissanti [Giovanni L.].

Cette réflexion n'a rien d'extraordinaire. Elle est commune et répond à une exigence personnelle qui ne souffre que de rares exceptions : seules la guerre et l'émigration peuvent éloigner les confrères de *leur* Lunissanti.

Des trois jours de la semaine sainte, le lundi est, de loin, le plus important¹, non seulement parce que, ce jour-là, tout le monde se mobilise une journée entière et une bonne partie de la nuit, mais parce que le Lunissanti se prépare de longs mois à l'avance et que, pour les confrères, il représente le centre même de l'année : les différents dispositifs sacrés qu'il met en œuvre, l'intensité de ses processions et la valeur reconnue au répertoire

1. Pourquoi est-ce le lundi qui est fêté et non un autre jour de la semaine — le jeudi ou le vendredi, comme le suggérerait le calendrier catholique et comme le veut la majorité des traditions en Sardaigne ? Nul ne le sait et aucune raison liturgique ou historique ne semble pouvoir apporter de réponse.

qui s'y chante confèrent à la *festa* (c'est ainsi qu'on l'appelle) une valeur toute particulière. Le Lunissanti est un jour de paix : « Ce jour-là, au moins, nous sommes tous en paix », dit Gavino P.

Sa préparation, qui commence avec le carême et qui prend davantage d'intensité au fur et à mesure qu'approche la semaine sainte, s'effectue pourtant dans un climat de tensions et de jalousies larvées, traduisant une certaine forme d'angoisse collective. Elle donne lieu à des questions obsédantes qui tirent leur sens de leur caractère symbolique : qui va chanter ? Qui va porter les mystères de la Passion ? Que va faire le prieur ? Mais aussi : pourquoi celui-ci ne vient-il pas avec nous ? Que nous reproche-t-il ?, etc.

Mais, le lundi matin, dès 6 h 30, à l'heure où les confrères se retrouvent à la sacristie pour endosser l'*abito*, le climat est tranquille. Il le sera toute la journée. Le Lunissanti des confrères est un moment de réconciliation. Tout se passe comme si Tergu — lieu saint et enjeu de pèlerinage — avait encore un pouvoir de rédemption. Chacun oublie ses fautes, et surtout celles des autres, pour se concentrer sur ses propres activités rituelles et chorales : chanter, porter son mystère, faire en sorte que la *festa* se déroule le mieux possible. Cette transformation soudaine passe autant par un respect rigoureux des règles cérémonielles que par la liesse collective, toujours forte au moment des repas — déjeuner et dîner. Il s'agit donc d'une forme de paix obligée, en apparence spontanée, mais qui a aussi sa part de convention. C'est en cela que le rituel joue son rôle : il concentre les attentions et écarte, au moins pour un jour, les déviances individuelles.

Mais en même temps, il semble qu'il faille beaucoup se disputer pour mieux se réconcilier, et la beauté du Lunissanti tire en partie sa force de ce contraste. D'une certaine façon, la paix se paye cher. C'est ce que résume on ne peut mieux les propos d'un vieux *castellanese*, non-confrère :

Je ne me ferai jamais confrère... C'est trop dur ; tu fais trois cent soixante-quatre jours de guerre pour un seul jour de paix ; ce n'est pas pour moi cette chose-là...

Du point de vue de son rituel, le Lunissanti est un drame sacré réglé selon une scénographie pensée, qu'ordonne un cortège processionnel. Il s'agit non pas d'une procession ordinaire, mais d'une représentation sacrée à laquelle assistent les gens du pays en y participant seulement comme spectateurs. Les acteurs principaux en sont : d'une part, dix *apostoli*, apôtres masqués totalement silencieux, visage caché par le *capuccio*, et porteurs de mystères —

D'UNE PASSION À L'AUTRE

objets figurant la Passion du Christ ; s'ajoutent à eux trois emblèmes¹ représentant les trois points majeurs de la procession, chacun symbolisant un moment de la destinée du Dieu fait homme ; ils sont portés par un confrère à visage découvert ; d'autre part, se tenant très près de ces emblèmes, les trois chœurs composés chacun de quatre chanteurs à visage découvert, cagoule retroussée sur le dessus de la tête. Ce sont les douze apôtres chanteurs.

La longue journée du Lunissanti s'articule autour de trois moments : la procession intra-muros ; le pèlerinage dévotionnel à la basilique de Tergu ; la grande procession du soir avec retour à Santa Maria.

Le matin, à partir de l'église de Santa Maria, formation et départ de la procession : celle-ci regroupe en une seule unité organique les mystères et les trois chœurs (celui du *Miserere*, du *Stabba* et du *Jesu*) ; arrivée de la procession à la basilique de Nostra Signora de Tergu : consignation des mystères et messe par l'évêque.

À midi, après la messe, déjeuner collectif dans une prairie attenante.

Le soir, recomposition de la même procession à partir de la cathédrale de Castelsardo et déroulement de la procession dans toute la vieille ville.

Enfin, grande *cena* collective en deux espaces séparés : un pour les « apôtres », un pour les autres confrères et leurs invités.

Le matin.

Avant 7 heures, alors que le jour se lève, les confrères se rendent à l'église de Santa Maria. La plupart d'entre eux — les chanteurs surtout — n'ont pas dormi et cela se voit sur leur visage. La petite société d'hommes attroupée à la sacristie offre le premier réconfort de la journée. L'anxiété de la nuit se dissout dans la cordialité habituelle. On est content de se trouver ensemble pour aborder une journée qui sera longue. Les confrères endossent l'*abito*. Alors que les jours précédents ont donné lieu à quelques disputes, le matin du Lunissanti, l'atmosphère est toujours calme.

La procession se forme après la messe. Les confrères quittent alors la sacristie pour se placer face à l'autel où sont disposés depuis la veille, et dans l'ordre où ils vont être distribués, les attributs du cortège processionnel — emblèmes et mystères de la Passion. Avant que la procession ne se

1. Compte total des acteurs de la procession : douze chanteurs, treize non-chanteurs (dix mystères, trois emblèmes). Précisons que deux de ces emblèmes sont normalement portés par des confrères. Le troisième et dernier, celui du *Jesu*, était traditionnellement porté par le chapelain de la confrérie.

forme, tous les confrères se couvrent de leur *capuccio* et s'agenouillent pour entonner le *Salve Regina*, hymne de gloire à la Vierge Marie, dans un ensemble choral plus ou moins homophone. Puis vient la triple distribution des symboles ; ils passent des mains du curé de Castelsardo, qui les prend sur l'autel, aux mains du prieur, qui les passe à ses apôtres. Durant toute la procession, ces derniers, à leur tour, les offriront aux regards de tous.

La procession se prépare dans le silence. Elle s'ouvrira par le chœur du *Miserere* flanqué de son premier emblème portant le *cabbu di lu moltu*. Il s'agit d'un crâne — symbole et évocation brutale de la mort —, posé sur un petit plateau et tenu à hauteur de la ceinture. Comme les deux autres emblèmes, et durant toute la procession, il restera en quelque sorte inséré dans le chœur. La voix principale (*bogi*) du *Miserere* entonne alors le début du psaume 50 d'une voix forte et toujours lyrique, puis le premier chœur sort de l'église. À intervalles de temps réguliers, selon un ordre fixe et dans un mouvement ralenti par le rituel, les porteurs de mystères arborant leur symbole entrent l'un après l'autre dans la procession. Ils retracent les différentes étapes de la Passion dans leur chronologie.

Successivement : le *caligiu*, le « calice », qu'à l'invitation de son Père le Christ dut boire, et qui est donc le symbole de l'acceptation de sa mort ; il est tenu en l'air, à bout de bras, comme pour l'élévation ; il s'agit d'un symbole important que le prieur ne confie pas à des novices ; il y a une dizaine d'années, il était porté par le curé de Castelsardo ; la *guanta*, le « gant », tenu également à bout de bras, symbolisant la gifle que le Christ reçut d'un soldat de Pilate ; les *funi e caddeni*, les « chaînes et cordes », qui servirent à l'enchaîner et à l'attacher ; elles sont portées autour du cou ; la *culunna*, la « colonne » de bois sur laquelle il fut lié pour sa Flagellation ; elle est tenue dans les bras ; les *acciotti*, les « disciplines », qui servirent à sa Flagellation, plaques de métal reliées les unes aux autres par des anneaux également métalliques ; elles sont tenues et balancées le long du corps contre les jambes, s'entrechoquent et font du bruit ; la *curona di spini*, la « couronne d'épines » ; elle est tenue à hauteur de poitrine.

Ces six premiers mystères rappellent les humiliations et les souffrances du Christ, ainsi que les étapes de son Calvaire. Les quatre suivants annoncent sa mort et sa Crucifixion. Ils sont introduits par le deuxième chœur, celui du *Stabba*, qui, de fait, occupe la place centrale de la procession, avec son emblème, la *pieddai*, c'est-à-dire le buste de l'*Ecce Homo* figurant le Christ présenté au peuple avant sa mise à mort, muni de ses trois attributs évoquant une royauté dérisoire : manteau rouge, couronne d'épines, canne en roseau. Le porteur de la statuette, comme celui de tous les emblèmes, est habituellement un ancien prieur ou un vieux confrère. Autrefois, c'était un chanteur

sont dotés d'une réalité à la fois humaine — par leur expression et par leur bouche — et spirituelle — par la beauté de leurs chants qui se détachent sur un fond de silence, comme la lumière sur la nuit et le blanc sur le noir. Ce sont de longues plaintes qui se font entendre dans toute la ville. Par là même, les chœurs de la Passion rappellent leur fonction d'origine car, plus que n'importe quel instrument de musique, la voix est chargée de chair. Dans ce contexte rituel et cérémoniel, les chants ne sont pas harmonie réconciliatrice mais clameurs communes qui sortent du corps des hommes. Ils figurent un intime carnage et, sur le plan acoustique et physique, renvoient directement aux violences du Calvaire du Christ.

Pour intenses qu'ils soient, les trois chœurs ne disent pas la même chose : le *Miserere* est, par essence, un chant de rédemption et de remords. C'est aussi le chant le plus développé sur le plan verbal : le psaume est chanté en principe *in extenso* et se caractérise par une alternance de parties syllabiques et de parties largement mélodiques (*dolci*).

Plus dramatique et plus âpre du point de vue musical, le *Stabba* se développe sur de longues voyelles. Il rappelle avec intensité et en peu de paroles la douleur de la Vierge-Mère. Plus doux sur le plan musical, mais plus descriptif par son contenu, le *Jesu* rappelle les principaux moments de la Passion, comme s'il s'agissait en fin de cortège de résumer les étapes de la vie du Christ que les mystères n'ont pas évoquées : Jésus en prière, encouragé par l'ange (voir l'évangile selon saint Luc), présenté à Caïphe, renié trois fois par Pierre, puis enterré (voir l'évangile selon saint Matthieu).

La procession du matin dure une petite heure. Chaque chœur s'arrête dans la ville un certain nombre de fois pour chanter. Elle se dissout en bas de la vieille ville ; là, après avoir enlevé leur *abito*, les confrères se retrouvent un moment au bar. Parfois ils chantent de nouveau, mais d'autres chants, avant de remplir diverses voitures pour se rendre à Tergu, à une douzaine de kilomètres par la route. Durant le voyage, chaque porteur de mystère emporte son symbole avec lui. Autrefois, le chemin se faisait à pied par un chemin plus direct, aujourd'hui recouvert de ronces.

Plus tard dans la matinée, à 10 h 30.

La route est encombrée de voitures et, sur place, les vendeurs de jeux pour enfants et de nougat sont nombreux. Les confrères se regroupent à une bonne centaine de mètres au-dessus de la basilique, à la *cabina*, comme ils disent (la « cabine électrique »), où autrefois il y avait une croix. Ils revêtent l'*abito* et chaque apôtre reprend son symbole. La procession se recompose en plein jour, dans la lumière forte de la fin de matinée. Les mystères, sur une longue file, empruntent la route qui les conduit à la basilique. Les chœurs marquent deux ou trois arrêts avant d'y entrer à leur tour.



1 et 2. Sant' Antoneddu, fête des pêcheurs.





3. Procession de la Madonna de Pompei.



4. Entrée de l'évêque à Castelsardo.



5. Confrères derrière l'autel.



6. *Entrée des novices.*



7. *Remise de la plaque au nouveau prieur.*



8. *Vœux adressés au nouveau prieur.*



9 et 10. *Funérailles.*





11. Procession au bastion.





13. Lundi saint, matin, confrères allant à l'église.



14. Lundi saint, matin, préparation dans la sacristie.

15. Lundi saint, l'attention des fidèles à Tergu.





16. Lundi saint, matin : le calice.



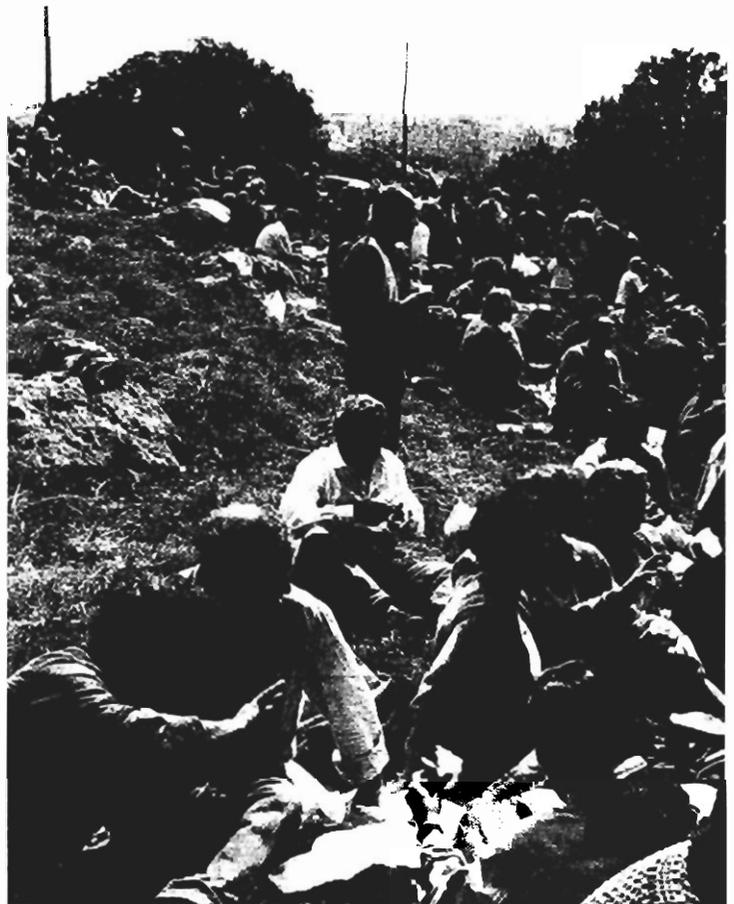
17. Lundi saint, matin : la lance et l'éponge.

18. Lundi saint, matin : le chœur du Jesu, dans la basilique de Tergu.





19. Tergu, préparation du repas.



20. Déjeuner du lundi saint à Tergu.



21. Lundi saint : chanteurs à Tergu.



22. Moment de repos à Tergu.









32. *À l'écoute d'un cœur.*

Mystères et emblèmes flanquant les chœurs, remis cette fois-ci à un prêtre avant d'être déposés sur l'autel, sont présentés à la Madonna. Leur consignation donne lieu à un double commentaire : théologique (lecture de l'Évangile) et pratique (discours performatifs sur les symboles au fur et à mesure qu'ils entrent les uns après les autres dans la petite basilique). Ce dernier commentaire touche essentiellement à la douleur que le Christ dut endurer lors de sa Passion.

Puis l'évêque célèbre la messe. Pour clore la cérémonie, tous chantent devant l'autel l'*attitu*¹, composé d'invocations touchant aux douze parties du corps endolori du Christ (yeux, bouche, cou, mains, pieds, bras, poitrine, côté, genoux, tout le corps, sang et âme). Il est entonné par un soliste auquel les confrères répondent par un court refrain, *Miserere nostri domine, Miserere nostri*. Durant son exécution, confrères et fidèles vont baiser le crucifix — celui du chœur du *Jesu* — que leur tend le prêtre. Après l'*attitu*, les confrères enlèvent leur aube. C'est l'heure du déjeuner.

Sitôt après la messe, vers 1,3 heures.

À quelques centaines de mètres de la basilique, plusieurs champs et prairies sont réquisitionnés pour un *spuntino*, un grand pique-nique, ou plutôt un banquet. Le champ qu'occupent habituellement les membres de l'Oratorio est en pente. Il forme une sorte d'amphithéâtre naturel où l'espace se laisse aisément embrasser du regard en divers plans obliques. De bas en haut ou de haut en bas, chacun voit l'autre. Pour ce repas, pris à même le sol sur de grandes nappes ou des couvertures, et regroupant des tables d'amis et de familles, les mets ont été préparés à la maison ou sont grillés sur place. Viande, poisson et vin s'échangent. On passe volontiers de place en place et de groupe en groupe, et il est d'usage de se déplacer le verre à la main. Vin et nourriture sont copieux et abondamment offerts. Chacun est invité à goûter ce que l'autre a préparé, dans un système de distribution à la fois réel et symbolique, transposition champêtre d'une *ultima cena* collective, dont personne n'est exclu.

La beauté de l'ensemble tient à son organisation, à la fois libre — les nappes ne renvoient pas à un ordre fixe — et ordonnée : le champ est assez large pour que chacun ne soit pas gêné par l'autre, et suffisamment étroit pour que la proximité de tous se fasse sentir. Il invite à se déplacer, mais la concentration de l'espace suggère des liens sans les imposer. Le temps du

1. Sous forme d'invocations, l'*attitu* de Tergu — qui tient à la fois de la célébration et du salut — s'adresse donc au Christ mort. En général, l'*attitu* en Sardaigne désigne tout autre chose, par exemple, un chant funèbre composé ou improvisé évoquant le défunt ou s'adressant à lui.

« Faites le *maresciallo*, nous, nous faisons les chanteurs... »

« Au Lunissanti de 1970, je chantais le *Miserere*... Il était onze heures et demie. Pour nous, c'était une soirée magnifique ; nous étions en forme dans le *coro* du *Miserere*. Il y avait moi, mon frère Matteo qui faisait le *contra*, et Sachetta qui était le *bassu*. À onze heures et demie, nous étions encore dans la rue et il y avait plein de monde.

C'est alors que le prêtre est arrivé en disant :

— Giovà ! Il est tard, il faut vous dépêcher, parce que, sinon, les prêtres n'auront pas le temps de manger.

— Eh ! Qu'est-ce que cela peut me faire, à moi, s'ils ne mangent pas ?... [Il rit.] Nous, nous chantons, jusqu'à la fatigue.

— Mais il faut avancer ! répète le prêtre...

— Non, non, non... Pas question d'avancer, nous, nous chantons !

Et, exprès, nous avons tout chanté *a doppietto* ("en doublant les versets") : quatre ou cinq ici, trois ou quatre là...

Après dix minutes, le prieur est arrivé :

— Eh ! Il faut avancer... Les autres sont fatigués !

— Eh ! Qu'est-ce que cela peut me faire qu'ils soient fatigués ?...

Nous, nous chantons.

Tous les deux mètres, nous faisons une *bogi* en renvoyant le prieur à ses affaires...

Après dix minutes, le maréchal des gendarmes est arrivé :

— Il faut avancer... Il est tard !

— Eh ! *maresciallo*, faites le *maresciallo*, nous, nous faisons les chanteurs... Nous, nous sommes là pour chanter, et nous chantons.

Et finalement, nous sommes arrivés, il était minuit... Et le chœur du *Stabba* était juste derrière nous » [Giovanni L.].

sont en effet de durée inégale. Le *Stabba*, comme le *Jesu*, dure de sept à huit minutes. Deux versets du *Miserere* du Lunissanti durent quelque trois minutes, et l'usage n'est pas d'en aligner un grand nombre à la suite ; d'où la nécessité, tout arithmétique, pour le chœur du *Miserere* de doubler les arrêts.

Ces arrêts ne sont pas fortuits et répondent à une logique qu'il faut comprendre : il ne s'agit pas, en effet, comme à Tergu, de marquer des pauses en rase campagne, mais devant des maisons, des portes et sous des fenêtres. Durant la procession, ces portes sont le plus souvent laissées ouvertes ; c'est un signe d'hospitalité d'usage courant à Castelsardo qui, en l'occurrence, est d'autant plus marqué qu'il s'agit d'accueillir les signes du

divin. Les fenêtres le sont aussi, mais pour d'autres motifs : elles sont un lieu d'observation et les gens s'y penchent avec l'espoir, pour quelques-uns d'entre eux, que les chanteurs viendront les honorer d'une *bogi*.

Dès lors qu'il y a enjeu, il y a règles. Et, dès lors qu'il y a règle, il y a, comme d'habitude à Castelsardo, un certain goût pour leur détournement. Certains arrêts ont un caractère obligatoire : devant la mairie par exemple, ou devant la maison de l'archiprêtre. Mais aussi devant la maison de personnalités qui furent importantes dans l'histoire de l'Oratorio : tantôt un ami de toujours, tantôt un ancien prieur, tantôt la famille d'un chanteur ou un chanteur lui-même.

Au total, bon an mal an, le chœur du *Stabba*, comme celui du *Jesu*, marque une bonne vingtaine d'arrêts (le *Miserere* une quarantaine) parmi lesquels les trois quarts environ sont identiques d'une année sur l'autre. Reste l'autre quart, sensiblement variable, qui est laissé à la discrétion des chanteurs, et parfois d'un seul d'entre eux. Untel tiendra à chanter là parce que c'est sa maison familiale — cette exigence sera rarement refusée par les autres membres du chœur —, un autre pour rendre hommage à celui qu'il considère comme le meilleur ancien chanteur de l'Oratorio, même s'il n'habite plus sur place, etc. C'est ainsi qu'en proclamant son histoire actuelle, la procession rappelle celle de son passé.

À l'inverse, mais de façon tout aussi significative, on retiendra de l'année 1994 qu'elle fut celle d'une dure humiliation pour le bar de l'Aragona : on n'hésita pas à détourner la procession du matin¹, pour ne pas chanter devant sa porte. Et l'affaire est encore plus subtile car, l'année précédente, les trois chœurs avaient bien chanté devant ce même bar, mais en se décalant de quelques mètres de la porte d'entrée : ils respectaient ainsi la tradition, mais sans se refuser le plaisir de pratiquer l'humiliation. Quelques mètres qui ne passèrent pas inaperçus...

Pourtant, les réels bénéficiaires de la voix des chœurs sont souvent incertains, au moins autant que la nature du bénéfice accordé ; là encore, distribution de grâces *per via* du chant sacré et témoignage honorifique s'entremêlent étroitement.

La raison de cette incertitude tient d'abord à la nature de l'espace : les rues de la vieille ville sont étroites et toujours bordées de maisons sur les deux côtés — et sur quatre aux intersections, de sorte qu'on ne sait pas toujours très bien à qui s'adressent les chants. Mais ces raisons tiennent tout autant à la multiplicité des intentions des chanteurs. Pour un même arrêt, ce peut être

1. Les raisons de ce boycott sont liées au conflit qu'affronta la confrérie ces dernières années et sur lequel le *barman* confrère prit des positions qui aboutirent à son exclusion de l'Oratorio.

celui-ci ou celui-là que l'on vise, ou encore les deux. C'est ainsi qu'un *bassu*, par exemple, peut penser que le chœur s'arrête devant la maison d'un Gavino P., grande figure et grand chanteur de l'Oratorio, tandis que le *falzittu* du même chœur estimera que son réel destinataire est le *dottore* Sussarellu qui habite exactement en face : celui-ci mérite largement en effet qu'on chante sous ses fenêtres, puisqu'il est *ordinario*, c'est-à-dire le représentant de l'évêque pour Castelsardo. La vérité, on le voit, est double. Sauf pour Gavino P. et le *dottore* Sussarellu, bien entendu, qui, pour des raisons fort différentes, ne peuvent pas douter que le chant leur soit bien dédié.

Ordre rituel et ordre social sont — on le voit — strictement associés. Mais il est un troisième ordre, pratique celui-là. Les chœurs s'arrêtent, ici plutôt que là, pour des raisons de commodité : les pauses doivent être à peu près régulières et il est des rues de la vieille ville qui sont plus abritées que d'autres ; il ne fait pas bon chanter dans le vent, surtout durant les soirs de mistral. De toute façon, contre un mur, chacun le sait, l'acoustique est meilleure. Et meilleure encore entre deux murs d'une rue étroite. Tous les chanteurs le disent : il est dur de chanter dans l'acoustique sèche de la *strada* ; les voix se perdent et l'on a du mal à s'accorder l'un avec l'autre.

Sur cette base, on peut tenter de représenter la procession nocturne du Lunissanti, en notant les arrêts les plus fréquents et les lieux où l'on chante le *Stabba* (voir fig. 4). Ces étapes valent aussi pour le *Jesu*, avec quelques modifications toujours plus ou moins prévisibles, évidemment. Le *Miserere* respecte ces arrêts, mais en marque aussi de nombreux autres.

Ultime précision : la règle est de chanter les chants en entier, mais il est toujours possible de n'en chanter que la moitié, c'est-à-dire de ne faire que la *mezza* (pour le *Stabba*, par exemple, on peut ne chanter que le verset *Stabat mater dolorosa*). Cependant, aux arrêts importants et sensiblement fixes, on ne chante jamais de *mezza*, mais les versets dans leur intégralité.

Habituellement, la procession arrive à Santa Maria aux alentours de minuit. Elle se conclut devant l'autel : les mystères et les trois emblèmes sont remis au prêtre, et les confrères chantent le *De profundis*, dernier chant cérémoniel dédié à la mémoire des confrères défunts, strictement homophonique et non responsorial, entonné par le curé.

Minuit.

C'est l'heure de la *cena*, du grand dîner cérémoniel qui, en règle générale, a lieu chez le prieur, mais que le manque d'espace oblige souvent à organiser dans un des grands ensembles hôteliers de Lu Bagnu, le faubourg voisin. Le dîner a été préparé surtout par les femmes, sous l'autorité de la femme du prieur et avec l'aide de confrères qui sont venus seconder leur prieur. Il se déroule en deux espaces distincts séparés par un mur ou une porte. D'abord,

celui des apôtres, où aucune autre personne ne peut entrer et où prennent également place un ou deux membres du clergé et l'évêque. Au menu : pâtes, ragoût (*ghisaddu*), viande rôtie (jamais de poisson) et, bien sûr, vin. Chœur après chœur, les douze apôtres-chanteurs se produisent une dernière fois. Après quoi, tous les confrères sont appelés à chanter le *Te Deum*.

Le second espace, sensiblement plus bruyant, est celui des autres confrères, de leurs invités et de quelques membres de leur famille, dont les femmes. Bruyant mais non musical, car il est d'usage qu'à la table non officielle, personne ne chante avant l'ultime *Te Deum* effectué à la table officielle : la fête et le chant ne commencent qu'après le repas des apôtres et des représentants de l'Église ou, plus exactement, après sa conclusion célébrée par un ultime chant de remerciement à Dieu. L'évêque peut s'en aller, car la partie rituelle du Lunissanti finit là. Les apôtres viennent alors rejoindre leurs compagnons dans l'autre salle. Les chants se prolongent habituellement tard dans la nuit, et normalement jusqu'au petit matin.

L'épaisseur du rituel.

Cette analyse du Lunissanti s'inscrit dans un espace et un temps limités. Par force, elle laisse de côté certains détails où, parfois, le sens s'engouffre, et, comme toute description, elle privilégie l'observation des faits, au détriment de ce qui les entoure, les détermine ou les rend possibles.

Or, l'épaisseur sémantique du Lunissanti de Castelsardo réside en grande partie dans ses préparatifs et ses commentaires, dans les conduites qui l'anticipent ou le prolongent. À la façon d'un concert de musique classique qui, dans sa magie même, ne laisse rien paraître de sa préparation ni du travail de l'orchestre, la *festa* doit être vue moins comme une action que comme le résultat d'un ensemble d'actions se déroulant dans un temps et un espace différés : aucun exploit ne peut se passer de coulisses ni de gloses.

Contrairement aux apparences, le Lunissanti, en effet, ne dure pas qu'une vingtaine d'heures par an et n'a pas pour seules limites l'église de Santa Maria, les rues de la ville et la Madone de Tergu. Il occupe toute l'année ; sa préparation, la façon dont on l'imagine ou le rêve et, pour ne prendre qu'un exemple, le fait que chaque confrère l'aborde en ex-prieur ou en futur prieur lui confèrent par là même une densité particulière. En amont, cette densité touche à l'investissement que demande sa préparation matérielle et morale ; en aval, aux larges commentaires auxquels, après coup, il donnera lieu.

La préparation de la *cena* des « apôtres », par exemple, requiert un temps beaucoup plus long que celle d'un dîner ordinaire, car chaque chose y est pensée avec minutie. Tout se passe comme si, chaque année, on devait

concevoir les choses en créant l'illusion qu'elles ne sont pas à refaire, mais bien à faire une nouvelle fois, voire une première fois. Il n'est pas de « prieur-esse » (la femme du prieur) qui, au moment de dresser la table, ne s'informe du nombre d'assiettes qu'il convient de disposer. Elle le demande tout en sachant parfaitement qu'il en faut cinq, et non quatre ou six.

Mais il lui faut impliquer tout le monde sur ce que chacun sait déjà et faire en sorte que les choses soient globalement remémorées, en utilisant, en cette occasion comme en tant d'autres, un mode de compromission collective. L'observateur extérieur ne peut, quant à lui, aborder ce fameux lundi sans prendre en compte les stratégies déployées pour sa préparation et les interminables discussions et points de vue où l'expérience personnelle et la tradition sont toujours étroitement associées¹.

En tant qu'elle débat des moyens — et non des fins, qui sont connues de tous —, la préparation du rituel est un exercice de subtilité où tout détail est justement là pour produire du sens. Chacun donne alors son avis sur tout, traquant dans chaque action les plus intimes différences.

Ce sens, par exemple, ne tient pas au fait que l'on cuisine la viande à la poêle ou qu'on la grille — ce qui autorise l'ethnologue à produire des oppositions structurales en l'occurrence bien peu relevées —, mais à la façon de la faire revenir ou de la griller et aux diverses interactions, soudain révélées par les manières de faire des femmes cuisinières et des confrères spécialistes qui sont là pour aider, encourager et surtout critiquer. D'où les nombreux discours sur la méthode où l'on confronte des savoir-faire et où le résultat compte moins que la façon par laquelle on l'atteint.

Le lieu où doit se tenir la *cena* — autre exemple — est un problème très délicat, qui s'envisage d'ailleurs plusieurs mois avant la fête et sur lequel personne ne ménage son énergie pour donner un avis et exercer différentes pressions afin de le faire accepter. Tous les confrères s'accordent à dire qu'il vaut mieux faire cette *cena* dans la maison du prieur. Et nombre de ces derniers en acceptent l'idée, en déclarant toutefois, souvent par épouse interposée, que leur maison est trop petite et que l'exiguïté de la cuisine ne permet pas de préparer un repas pour un grand nombre. S'engagent alors divers rapports de force — et de force de conviction — où se déterminent la position du prieur par rapport aux confrères, celle des confrères par rapport au prieur, celle du prieur par rapport à sa femme, celle de sa femme par rapport aux voisins et voisines, etc. Le résultat, qui aboutira à un choix ou à un autre,

1. Durant ces préparatifs, la phrase la plus récurrente est du type : « Autrefois, on faisait comme ceci, mais, depuis le prieurat d'Untel, on fait comme cela. » Proposition provisoire, contredite immédiatement par de nouveaux faits rapportés et relativisée par des indications de dates et de circonstances aboutissant inévitablement à la phrase : « Comment devons-nous faire à présent ? »

saura mettre en évidence qui l'a emporté, comment et pourquoi. Et si, en définitive, la *cena* se fait dans la maison du prier — et non dans un local anonyme de Lu Bagnu —, il reviendra à la prieuresse de transformer son foyer en maison collective, strictement confrérique, et d'accepter les mutations symboliques qui s'imposent : enlever de la cheminée les bibelots décoratifs, les photos de famille soigneusement encadrées, les cadeaux de mariage plus ou moins kitsch, et des murs les toiles figuratives toujours trop colorées. Bref, d'accepter la violence qui consiste à cacher, notamment par des draps et des tentures blanches recouvrant les murs ou les meubles, ce qui avait été justement acheté pour être montré.

En cette occasion, la prieuresse n'est plus une maîtresse de maison ordinaire ; à la limite, elle n'est plus une maîtresse de maison du tout, puisque chacun s'approprie sa maison et parle, commente, suggère sans jamais intervenir directement toutefois, car, même assistée de la sorte, c'est elle qui doit agir et composer les choses. Ses initiatives ne sont pas réellement dérobées, mais seulement enrobées — par les autres.

Tandis que la prieuresse enlève de ses murs des objets et des bibelots privés, on attend d'elle qu'elle imprime au rituel et à sa préparation un caractère propre qui n'est pas très éloigné de ce que l'on appelle le « style » pour les chanteurs¹. Sa façon d'organiser les choses et de recevoir les gens ne relève pas de l'initiative proprement individuelle. Elle doit cependant marquer « sa » fête de son sceau personnel ; ses initiatives témoignent de la présence d'un monde singulier, intermédiaire entre la norme collective et le libre arbitre, et qui participe de la dynamique très particulière des sociétés traditionnelles. Un monde de l'innovation contrôlée et de l'initiative attendue, jusqu'au jour des Rameaux, veille de la *festa*, lorsque les choses sont à peu près prêtes : c'est le jour des visites des voisins, des voisines et des confrères, pour la critique (*critica*) ou le simple plaisir esthétique ; la table doit être belle et reconnue comme telle, et chacun, bien entendu, a son idée du beau.

Dès lors, le rituel apparaît moins comme un acte que comme le résultat visible de multiples actes à travers lesquels l'histoire se (re)pense à chaque fois. De la même façon que les grains de sable versés dans un entonnoir finissent par former une pyramide ayant toujours plus ou moins les mêmes proportions, il génère, à partir des mêmes ingrédients de départ, une forme *grosso modo* toujours semblable. L'aléatoire reste présent, mais l'expérience produite, et reconduite chaque année, n'en est pas moins soumise à diverses forces plus ou moins convergentes qui, en définitive, déterminent l'élaboration du matériau.

1. On ne peut, en effet, être bon chanteur sans avoir un style propre ; sur cette notion, voir, dans cette partie, chap. VI, 2, « L'art de la "portata" », p. 119.

Si le rite a un sens — que ne lui concède d'ailleurs pas toujours l'ethnologie contemporaine¹ —, ce sens est, pour les acteurs, d'abord perçu en termes de qualité. C'est en cela que le Lunissanti de 1997, par exemple, sera qualitativement différent de celui de 1996. Cet art de la différence se superpose à un art du différé, pourrait-on dire, car le sens tient autant à l'action rituelle qu'à ses préparatifs et à ses commentaires profanes. Ces derniers sont autant de préludes qui, comme ceux de Bach, suffisent à se préluder eux-mêmes.

Une des caractéristiques du rituel tient à ce que son sens, justement, n'est jamais totalement donné. Il offre en revanche un fort potentiel de significations et d'interprétations dont les confrères sont en effet experts (voir, dans la deuxième partie). L'aval est symétrique de l'amont. Après le Lunissanti, les commentaires prolongeant et qualifiant la *festa* prennent tout leur poids. Ils ont lieu dès le lendemain, à La Pianedda, dans les bars et dans les familles, dans les rues, un peu partout : compliments au prier, à la prieuresse et, bien sûr, aux chanteurs. Mais aussi, par-derrière, petites critiques plus ou moins appuyées. Il n'est de grands chefs-d'œuvre qui ne souffrent quelques perfidies...

Mais la *festa*, c'est aussi la fête du prier². Il ordonne les choses (dans les deux sens du mot) et surtout distribue les charges aux chanteurs et aux différents membres de l'Oratorio, notamment pour la grande procession du lundi. On l'a mesuré à propos de la composition des chœurs : cette distribution n'est en rien arbitraire. Et ce qui vaut pour les chœurs vaut aussi pour les mystères. Chacun d'eux, porté sur la *carréra*, est doté de qualités propres et d'une valeur déterminée. Le prier a pour tâche de mettre en correspondance ces valeurs avec celles qu'il reconnaît à ses confrères, selon un système dont il est maître et qui d'ailleurs peut être diversement évalué par les uns et par les autres³. Cela fait du Lunissanti une sorte de grande distribution des

1. Voir notamment A.-M. BLONDEAU et Kr. SCHIPPER, 1990.

2. Ce qu'expriment explicitement les prieurs eux-mêmes : « Quand j'ai fait "ma" fête, dira volontiers l'un d'eux, j'ai mis Untel et Untel dans le *Miserere*, j'ai donné le *caligiu* ("calice") à Untel, la *pieddai* à Untel... »

3. C'est ainsi que la *guanta*, le « gant » porté à bout de bras, et, plus encore, le *caligiu* (le « calice ») sont perçus comme des mystères à valeur à la fois honorifique et pénitentielle. Le *caligiu* est chronologiquement et hiérarchiquement le premier mystère, d'ailleurs confié, jusqu'à il y a une dizaine d'années, au curé de la cathédrale (*dottore Falchi*). D'autres mystères ont des statuts plus incertains : les disciplines, la colonne, etc. L'attribution des mystères et des emblèmes processionnels obéit à trois types de critères. D'abord des critères éthiques : le calice, comme le gant, sanctionne l'esprit de sacrifice. Ensuite, des critères métonymiques : le marteau et la tenaille, par exemple, sont volontiers confiés à un menuisier, qui d'ailleurs les réclamera. Enfin, des critères esthétiques, en particulier pour les emblèmes. Il est facile de remarquer, en effet, que ceux qui les portent ont souvent « la tête de l'emploi » ;

prix clôturant l'année où, pour la grande procession, chacun se retrouve avec quelque chose en main — ce sont les dix apôtres masqués et les trois porteurs d'emblèmes non masqués —, ou avec quelque chose « en bouche » — les chanteurs, membres d'un chœur « portant » et faisant porter leur voix (voir « La notion de "portata" », p. 119).

Chacun... ou presque, car l'on voit chaque année des confrères « sanctionnés », à qui l'on ne confie rien du tout, qui devront s'interroger sur l'humiliation qui leur est infligée et la ruminer amèrement... À moins que, offensés de l'injustice qui leur est faite, ils ne décident de quitter l'Oratorio.

Jeudi.

Le mardi et le mercredi de la semaine sainte ne donnent pas lieu à des manifestations particulières, si ce n'est celles créées par le simple plaisir de rester ensemble, comme pour prolonger la *fiesta*. Quelques confrères prennent d'ailleurs leurs congés durant cette semaine, se rendant ainsi disponibles pour les déjeuners prolongés ou les dîners tardifs passés en compagnie.

Le deuxième jour religieusement fêté est donc le jeudi, jour dit de « la procession », où se déroule effectivement une procession du soir très largement suivie mais sensiblement différente de celle du lundi, à la fois dans sa forme et dans son contenu : elle est plus courte (deux heures environ pour un tracé réduit) et comporte surtout des enjeux bien moindres. Significativement, l'électricité de la ville n'est pas coupée.

Il s'agit en fait non pas d'une, mais de deux processions successives partant de Santa Maria pour y retourner, en passant par la cathédrale. Elles sont étroitement reliées et de même sens, et ont respectivement pour centre le Christ en croix et la Madonna à la recherche de son Fils. Entre les deux figures saintes se tiennent les fidèles qui, à l'inverse de ce qui se passe le lundi, font intégralement partie du système processionnel : ils se tiennent derrière l'un ou l'autre chœur (voir fig. 5). En tête de la procession, une croix nue, partiellement couverte d'un voile blanc. En queue, derrière la statue de la Vierge, trois représentants essentiels : le prêtre avec, à sa gauche, le prieur et, à sa droite, la prieuresse.

Le grand Christ en croix est transporté dans les rues étroites de la vieille ville par trois confrères (la croix est tenue horizontalement). La Vierge le suit. C'est l'*Addolarata*, vêtue d'une capeline noire ; un poignard en argent lui perce le cœur et elle tient entre les mains le suaire du Christ. Elle est

il n'est pas rare que la sérénité de la statuette de l'*Ecce Homo* se lise sur le visage de celui qui la tient devant sa poitrine, comme une effigie de lui-même. À cet égard, la photographie 23, représentant la *pieddai* et son « porteur », est particulièrement éloquent.

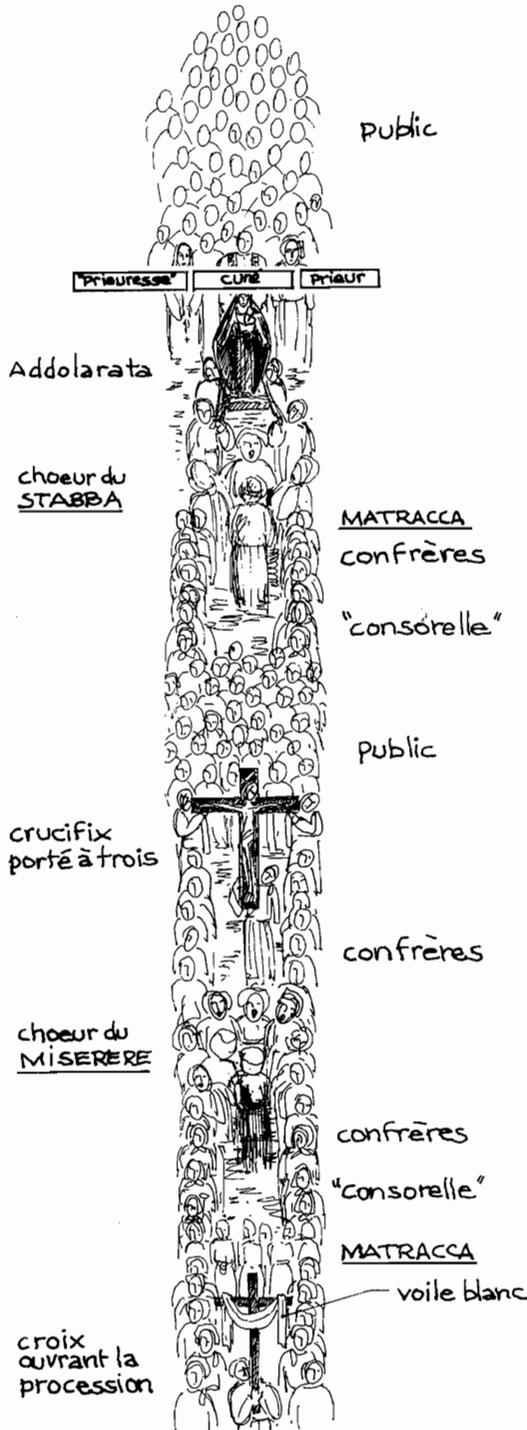


Fig. 5. La procession du jeudi saint.

portée par quatre confrères — traditionnellement ceux qui composaient le chœur du *Jesu* du lundi.

À côté du crucifix, et incarnant sa présence sur le plan sonore, se tient le chœur du *Miserere* ; à côté de la Madone, celui du *Stabba*. Les chanteurs, qui sont le plus souvent désignés le jour même, sont rarement ceux du lundi : le prieur les choisit parmi ceux qui sont restés sur la touche et qui n'ont pas eu le bonheur d'avoir été sélectionnés à la *fiesta*. Les deux chœurs se suivent de quelques dizaines de mètres et chantent à l'arrêt, comme le lundi. Ils marquent de nouveau des étapes dans la ville, rappelant des alliances anciennes ou récentes.

Une procession réduite.

Ces étapes sont en partie les mêmes que celles du lundi, mais moins nombreuses : une douzaine pour le *Stabba* et environ le double pour le *Miserere*. Pour les raisons que l'on sait, les chœurs sont souvent de moins bonne qualité que ceux du lundi, comme si, en ce jour mineur, l'on pouvait s'accommoder d'une moins grande perfection. Le drame du lundi semble laisser place à une relative intimité. Comme le lundi, cependant, le chant s'exécute à l'arrêt et chaque arrêt ou départ des chœurs est signalé par la *matracca*, instrument des ténèbres fait d'une planche de bois sur laquelle s'articulent des charnières en fer qui viennent heurter la planche elle-même. Elle est agitée pour un bref moment par un confrère se tenant à proximité des chanteurs.

Durant la procession, le Christ et la Madone se suivent. À mi-chemin, ils

entrent l'un après l'autre dans la cathédrale sans réellement se rencontrer. Puis, c'est le retour à Santa Maria, vers 10 h 30. Le chœur du *Miserere* arrive le premier et chante jusqu'à ce qu'entre celui du *Stabba* qui fait, à son tour, une dernière *bogi*.

Pour les confrères, la procession est suivie par un dîner collectif chez le prieur ou, le cas échéant, dans un local d'emprunt. Le menu est toujours frugal, comme pour rappeler que le jeudi est un jour moins important que le lundi.

Vendredi.

Le matin, le Christ en croix est porté discrètement de Santa Maria à la cathédrale, en même temps que son cercueil abondamment décoré de fleurs¹. La croix est alors fichée devant l'autel, comme elle l'était pour le carême. Le Christ est prêt

1. Mais pas n'importe quelles fleurs. Les giroflées sauvages font l'affaire ; d'autres sont interdites. Elles sont cueillies par les confrères la veille et l'avant-veille, dans les collines et parfois dans des jardins privés que, pour l'occasion, l'on accepte de voir pillés. Cette cueillette de fleurs se caractérise par son faible rendement économique et rationnel (beaucoup d'allers et retours, de rendez-vous par petits groupes et de visites chez les uns et les autres pour quelques clayettes de fleurs remplies) et — à l'inverse — par son haut rendement symbolique : en ces mardi, mercredi et jeudi matin de la semaine sainte, libres d'obligations rituelles liturgiques, l'important, semble-t-il, est de passer du temps ensemble à faire quelque chose (cueillir des fleurs, justement). Cette cueillette peut être vue comme une activité rituelle paraliturgique se déroulant dans les collines avoisinantes, où chacun a sa « campagne ». On relèvera son caractère quasi processionnel, puisque tout le territoire du pays est visité en groupe, comme le centre urbain pour les autres processions.

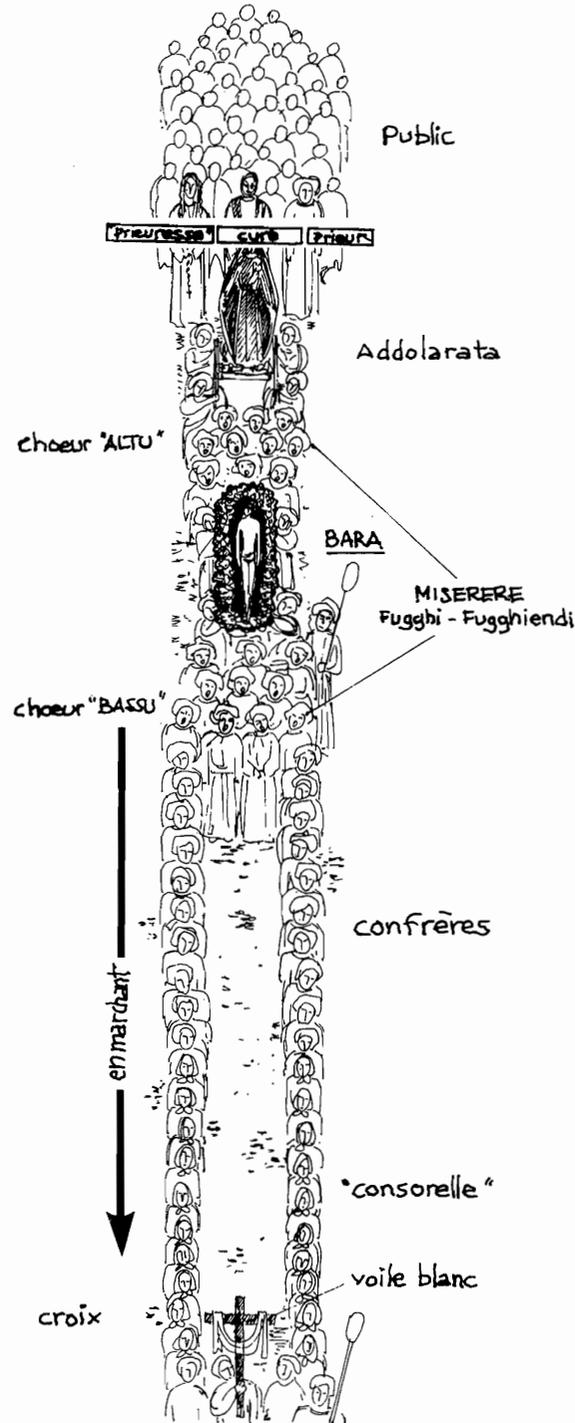


Fig. 6. La procession du vendredi saint.

pour l'*iscravamentu*¹, la « déposition », qui aura lieu tôt dans l'après-midi, après la messe.

L'*iscravamentu* s'effectue, comme ailleurs en Sardaigne, sous la conduite d'un prédicateur qui en commande les phases successives à deux confrères figurant Joseph d'Arimatee et Nicodème. Mimant les paroles de l'Écriture relayée par le verbe du prédicateur, les deux confrères, privés rituellement de réalité humaine et parfaitement silencieux, suivent les ordres qui leur sont adressés comme le feraient des automates. Ils enlèvent d'abord la couronne d'épines, puis les clous tenant les mains et les pieds du Christ sur la croix. Doucement retenus par des linges blancs, les bras articulés tombent le long du corps. Le Christ est alors porté dans son cercueil décoré de fleurs, pour être conduit à Santa Maria, accompagné par un double chœur chantant le *Miserere fuggi fuggiendi* « en prenant la fuite », « en fuyant », ou encore « à la hâte ». Comme ce nom l'indique, le mouvement est rapide et l'on chante sur tout le trajet d'une procession qui suit le même parcours que celle du jeudi, mais en moins de temps.

Derrière le Christ dans son cercueil se tient le premier chœur qui entonne l'*alta*, c'est-à-dire la partie « haute » du chant, exécutée dans un registre aigu. Devant le cercueil lui répond le second chœur en chantant la *bassa*, c'est-à-dire la partie « basse » dans un registre plus grave. Dans ce *Miserere*, les parties mélodiques (*dolci*) sont réduites à l'essentiel. Le débit est syllabique, articulé rythmiquement sur une pulsation continue. D'après les confrères, c'est pour répondre aux exigences de l'évangile que ce chant est exécuté rapidement².

À l'arrivée à Santa Maria, les fidèles prennent littéralement d'assaut le cercueil pour recueillir les fleurs qui ont touché le corps de Jésus. Le prier et quelques confrères s'efforcent de mettre un peu d'ordre dans la distribution. Chacun s'approche du Christ pour lui baiser le front, les mains ou les pieds.

Après la cérémonie, les confrères se retrouvent à la sacristie. L'heure est à la détente. Pas de dîner collectif, le soir. La fête est vraiment finie ; chacun se retrouve un peu seul ou reste en famille ; le jour de Pâques donnera lieu à une grand-messe en la cathédrale où l'on chantera, mais pas plus que lors des autres grands-messes. C'est plutôt le lendemain et les jours suivants qu'on parlera du prochain Lunissanti, à la lumière de celui que l'on vient de vivre. Quant au prier, il a bel et bien fini son mandat. Les funérailles

1. L'*iscravamentu*, littéralement, l'« extraction des clous », traduit bien concrètement ce que la tradition ecclésiastique appelle la « déposition ».

2. Selon l'évangile de saint Jean, en effet, le Christ dut être enterré rapidement, avant la parascève.

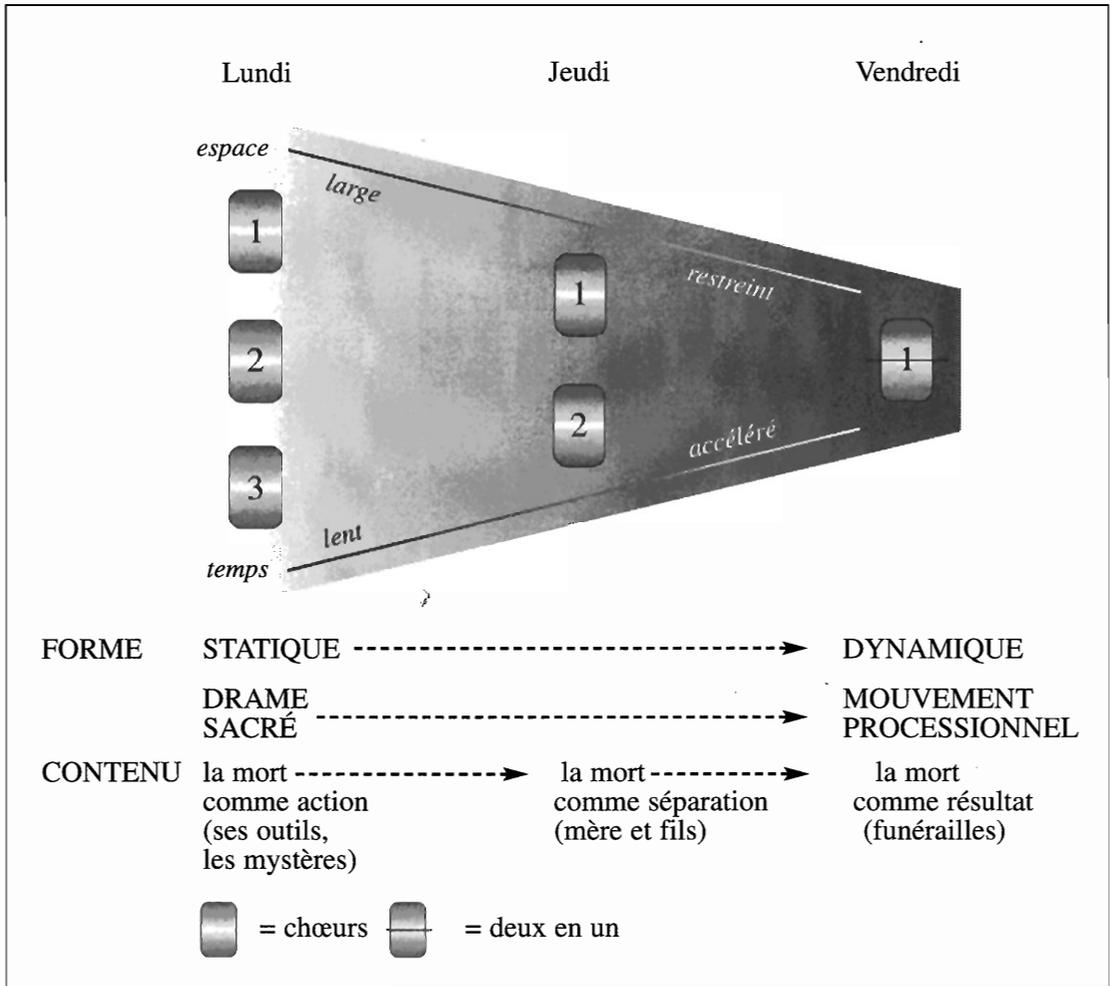


Fig. 7. Dynamique des trois processions de la semaine sainte.

D'UNE PASSION À L'AUTRE

ordinaires de ses concitoyens seront désormais sa seule charge... jusqu'à la Fête-Dieu, jour de l'élection de son successeur.

Un drame sacré en trois actes.

Lundi, jeudi, vendredi. Chacun de ces jours fêtés de la semaine sainte renvoie à la mort sous ses différents aspects.

Le lundi met en scène une longue file de tableaux muets. C'est une représentation théâtrale et musicale — à trois chœurs — qui se montre dans la ville, va à Tergu et revient en ville. La mort est vue comme un processus inexorable d'interruption de la vie. À partir d'instruments symboles et d'emblèmes silencieux, c'est surtout la mise à mort qui est racontée, longue et douloureuse, ponctuée par l'intervention des chœurs et centrée sur les douleurs physiques du Christ.

Le jeudi, l'action se resserre sur le Christ et la Vierge, alors que celle-ci était absente le lundi et qu'elle n'était figurée par aucun emblème : la mort est vue sous l'angle de l'abandon et de la séparation. L'action est plus courte, moins dense musicalement — deux chœurs seulement — et plus précise sur le plan visuel : elle est centrée sur la Madone et le Christ en croix, qui sont les seules présences sacrées de la procession. Mais, en même temps, cette procession implique les fidèles davantage que le lundi : ils y prennent place au sein d'un double cortège et ne sont plus spectateurs, mais acteurs.

Le vendredi, la mort est accomplie. Ici plus d'agonie ni de séparation. Jésus trépassé est désormais seul en scène. Lorsque les fidèles entrent dans l'église, ils le trouvent mort en croix. À l'inverse des séquences du lundi et du jeudi, qui étaient totalement muettes, l'action, centrée sur la déposition, est accompagnée par le verbe du prédicateur faisant résonner avec emphase la parole sacrée. Puis vient la mise au tombeau elle-même, vivement conduite après l'*iscravamentu*, rapide comme est rapide la procession dans laquelle s'engouffrent tous les fidèles : le Christ est enlevé vers son ultime demeure, à Santa Maria, sur un mode *fugghi fugghiendi*, emporté par un *Miserere* fortement syllabique, qui est chanté par un chœur responsorial entraînant tout le monde derrière lui.

CHAPITRE IV

Le répertoire

Depuis toujours, j'entendais ces *voci lunghe* (« voix longues ») dans les rues ou à l'église... Elles chantaient comme un orgue, et cela m'émotionnait. Et je me disais : « Mais quand donc pourrais-je réussir à chanter avec eux ? » Plus tard, je me suis approché de la confrérie, avec mon frère... C'était un peu dur pour entrer, mais je l'ai quand même fait... [Giovanni P., chanteur].

Le répertoire choral des confrères se compose de plusieurs sous-répertoires. Une première distinction s'impose entre les « chants de l'Oratorio » (les *voci lunghe* mentionnées en exergue), les « chants de l'Église » et les « chants profanes ». Un second ordre de critères intervient ensuite, qui prend en compte la fonction des différents chants et leur inscription dans le calendrier : carême, semaine sainte, messe, fêtes patronales, etc.

Dans l'inventaire qui suit, les chants seront donc identifiés par un sigle (C. : carême ; SS. : semaine sainte ; Ms. : messe, etc.). Et par un numéro chronologique : par exemple, SS. 1 est le premier chant de la semaine sainte. Sur le plan musical, c'est un *Miserere* différent de celui qui porte le sigle C. 1, le *Miserere* de carême. En d'autres termes, chaque sigle et numéro renvoie à un chant particulier. Les textes des chants, classés selon ces critères, sont regroupés dans la troisième partie.

1. Chants de l'Oratorio.

Ce premier répertoire, le plus important de tous, a pour caractéristique d'être considéré par les confrères eux-mêmes comme leur propriété et de leur exclusive compétence. Il se compose de chants en latin. Le fait que le latin

ne soit pas compris par la plupart d'entre eux n'empêche pas que les textes soient pleinement mémorisés et, dans une large mesure, fidèlement respectés.

Ce répertoire, qui est au cœur de notre étude, est le plus valorisé. Il est aussi le plus élaboré vocalement et le plus cohérent du point de vue du système musical (voir chap. VII). Il est également le plus connu et le mieux maîtrisé dans son expression chorale. L'appellation « chants de l'Oratorio » implique également que seuls les confrères les chantent et qu'il faut être confrère pour les chanter.

Comme leur nom l'indique, ces « voix longues » sont particulièrement développées sur le plan mélodique, de sorte que les paroles en latin apparaissent comme noyées dans le chant. Non que l'ambitus mélodique soit très large, mais, à l'intérieur de longues phrases, le chant est étiré dans le temps et le système strophique largement distendu. De fait, contrairement à la plupart des chants de l'Église (voir la catégorie suivante), les chants de l'Oratorio ne sont pas mesurés. Il faut entendre par là que leur rythme ne se laisse pas réduire en unités solfégiques usuelles (ici, pas de rapports binaires ou ternaires). Cela ne veut pas dire que les chanteurs n'ont pas une conscience de leur durée, mais que l'organisation des phrases opère par larges unités, sans référence à une pulsation régulière métronomique. Quant au rythme interne à chaque phrase, il s'établit dans des proportions dûment mémorisées, mais que chaque exécution peut sensiblement modifier.

À quatre ou tous ensemble ?

Tous les chants propres à la confrérie sont polyphoniques, à quatre parties. Ils sont entonnés par un soliste (*bassu* ou *bogi*, selon les cas) sur une courte durée, avant que les autres parties n'entrent ensemble à leur tour et le recouvrent : « À peine la première voix est-elle sortie que les autres se jettent dessus » (Giovanni L.). Au sein du chœur, cependant, la voix de soliste conserve un rôle prépondérant, même si le chœur s'efforce de ne jamais se laisser dominer par elle.

Tout le répertoire de l'Oratorio est à quatre parties et ne peut donc pas être chanté à moins de quatre chanteurs. Les pièces majeures du répertoire (*Miserere dietro l'altare*, *Miserere* du Lunissanti, *Stabba*, *Jesu*), toutes liées au cycle de Pâques, et plus particulièrement au carême et à la semaine sainte, s'exécutent effectivement à quatre¹. Certains chants de l'Église, par exemple,

1. Le *Miserere fugghi fugghiendi*, exécuté le vendredi saint, et le *Miserere dei morti* échappent partiellement à la règle : pour des raisons strictement processionnelles — ils s'exécutent en marchant —, tout le monde chante, et les quatre parties polyphoniques sont alors librement doublées.

LE RÉPERTOIRE

peuvent, selon les circonstances, être exécutés « à quatre » ou « tous ensemble ». En pratique, il semble bien que, sitôt qu'un chant est reconnu comme « vraiment beau » (*veramente bello*), il se prête davantage à une exécution « à quatre ». Mais on peut tout autant dire que c'est parce qu'il s'exécute « à quatre » qu'il est vraiment beau. C'est bien l'avis de Giovanni L., chanteur :

Le plus beau, c'est quand on chante à quatre. À dix, qu'est-ce qui se passe ? Si deux ou trois s'arrêtent [de chanter], il ne se passe rien... Mais à quatre, on se regarde, et tu sais que tu dois chanter ; tu dois le faire... En revanche, quand on est nombreux à chanter, il y en a un qui se met au milieu, qui chante, et qui détonne... Et bien sûr, tu lui dis rien, juste pour éviter de le vexer.

Mais le « beau » peut aussi consister à chanter tous ensemble. De sorte que le débat est toujours ouvert : vaut-il mieux un chant bien exécuté à quatre ou moins bien exécuté par tous ? Favoriser quatre chanteurs ne revient-il pas à éloigner — voire offenser — les autres ? Pour les confrères, ces questions ne sauraient être bénignes, car elles sont au cœur de leurs conceptions et renvoient à une contradiction fondamentale de la pratique chorale, soit que l'on privilégie l'esthétique du chant, et dans ce cas on est surtout sensible à l'exploit du chœur et l'on préférera la formation en quatuor, soit que l'on privilégie l'esprit confrérique, auquel cas on préférera l'exécution collective.

Le choix entre chanter « à quatre » ou « tous ensemble » dépend également des circonstances. On chante en effet :

- soit debout derrière l'autel, durant la messe ou pour exécuter le *Miserere dietro l'altare* durant la période de carême,
- soit en procession de deux façons différentes : à l'arrêt sur la route — procession à seuils — le lundi saint et le jeudi saint ; il n'est alors pas question d'être plus que quatre pour composer un chœur ; ou en marchant lors de processions continues, sans seuils, aux fêtes patronales et calendaires, lors des funérailles et des rituels de carême ou de la semaine sainte lorsqu'il s'agit de transporter le Christ en croix ou dans son cercueil. Dans les processions sans seuils, les confrères « entrent » dans le chant tout de suite après l'intonation du soliste (la *bogi*) selon un système à *numerus apertus* où il s'agit de faire masse de telle façon que les différentes voix s'équilibrent du mieux possible. Malgré cela, les quatre parties restent bien distinctes, même si elles sont doublées, triplées et même quadruplées selon les chanteurs en présence.

De sorte qu'il y a une nette relation entre le nombre des chanteurs et la fonction des chants : le *numerus apertus* renvoie à des chants exécutés en chemin ou à l'église et concerne toutes les formes de chants cérémoniels ; le

numerus clausus est réservé au grand rituel de la semaine sainte et aux répertoires les plus valorisés et les mieux contrôlés sur le plan esthétique.

Cycle de Pâques.

Dans la catégorie des chants de l'Oratorio, il convient de distinguer une première série renvoyant au cycle de Pâques (carême et semaine sainte) qui occupe une place centrale autant du point de vue social que musical. De fait, ces chants constituent le grand répertoire de Castelsardo et doivent leur vitalité à cette fonction même. En 1998, leur inscription rituelle est toujours aussi forte : les chants du cycle de Pâques non seulement se chantent à Pâques, mais sont pensés et constamment retravaillés pour Pâques, même si, comme on le verra, ils peuvent s'exécuter dans d'autres circonstances.

• *Carême.*

Miserere dietro l'altare (C. 1) (en *castellanese* : *dareddu a l'altariu*) « derrière l'autel ». Il est chanté pour le carême.

Sont chantés les six premiers versets du psaume 50 (jusqu'à *Ecce enim*), puis le *Gloria* et l'*Amen* final, et, pour finir, les versets *Vere languorem nostrum* (qui est une *antiphonia*) et *Domine, exaudi...* (*imploratio*).

Ce *Miserere* est entonné par un soliste, le *bassu*, mais dans un registre de *contra*. Puis entre le chœur, laissant de courtes parties à des duos *bassu-falzittu*. À deux reprises s'intercale une partie soliste dans le registre de *bogi* ou de *falzittu*, mais exécutée habituellement par la *bogi*, et exigeant une grande virtuosité (versets *Tibi soli* et *Benigne...*).

Miserere fugghi fugghiendi (SS. 4). Il est chanté le premier et le dernier samedi de carême à l'occasion du transport du crucifix de la cathédrale à Santa Maria, puis de Santa Maria à la cathédrale, et pour les grandes cérémonies (admission des novices). Mais la circonstance majeure de son exécution est le vendredi saint ; pour cette raison, on l'appelle également le *Miserere del venerdì* ; c'est à cette occasion surtout qu'il est *fugghi fugghiendi*, c'est-à-dire exécuté « à la hâte ».

• *Semaine sainte.*

Lundi. — La célébration du Lunissanti requiert trois chœurs de quatre chanteurs, chaque chœur ayant à sa charge un seul chant : un pour le *Miserere* (SS. 1), un pour le *Stabat Mater* dit *Stabba* (SS. 2), et un pour le *Jesu* (SS. 3). Les chœurs prennent le nom de leurs textes respectifs (chœur du *Miserere*, du *Stabba* et du *Jesu*).

Le *Miserere* est entonné par la *bogi*. Les versets sont égrenés les uns après les autres, et en principe dans l'ordre, à chaque arrêt de la procession. Chaque verset dure une minute trente environ et, à chaque « étape » dans la rue, les vers changent, tandis que la trame musicale (harmonique et mélodique) demeure plus ou moins identique.

Le *Stabba*. Il n'est de jour où les chanteurs ne disent : « *Lo Stabba è il più bello di tutti i canti* » (« *Le Stabba*, c'est le plus beau de tous les chants »). Souvent, une interjection suffit à signifier le respect qu'on lui doit et les difficultés qu'il recèle : « *Lo Stabba*, eh ! » Et l'on dit aussi à son sujet : « C'est un chant vraiment fort, et il en faut des poumons pour le maîtriser ! » Tout se passe comme si la grandeur de ce chant donnait la mesure de ceux qui doivent l'affronter. C'est un chant qui garde aussi tout son mystère... « *E' sempre così con lo Stabba, sai ! Non si sa mai come uscirà* » (« C'est toujours comme ça avec le *Stabba* ! On ne sait jamais comment il va sortir »). Tantôt il « sort » bien, tantôt moins bien, et, lorsque des chanteurs, même expérimentés, l'entonnent, on ne sait jamais s'ils trouveront la réussite en chemin... De tout le répertoire, le *Stabba* est le chant le plus valorisé. Il est en quelque sorte le « cheval de bataille » des meilleurs chanteurs, et l'on reviendra largement sur ses propriétés et son esthétique. Tous aspirent à le chanter *sulla strada* (« dans la rue »), c'est-à-dire le jeudi et, mieux encore, le Lunissanti. Il est entonné par le *bassu* que recouvrent en une fraction de seconde les autres voix du chœur. De son texte, attribué comme on sait à Jacopone de Todi, on chante surtout la première strophe, composée de trois vers, et aussi la dernière : *Quando corpus morietur...*, chantée uniquement aux arrivées à l'église.

Le *Jesu*, enfin, également entonné par le *bassu*, dont on verra que la structure musicale est voisine de celle du *Stabba* : c'est un *Stabba più dolce*, « plus doux », comme on le dit parfois. Comme pour tous les autres chants de la semaine sainte¹ chantés par les confrères, son texte, composé de cinq versets (on chante l'un ou l'autre de ces versets à chaque arrêt), est en latin, mais l'origine liturgique de ce texte est inconnue.

Jeudi. — Il se caractérise par une double procession (autour de la représentation du Christ, autour de celle de la Vierge). Seuls chantent les chœurs

1. Trois autres chants liés à la liturgie, et qui ne sont pas des chants confrériques proprement dits, sont également exécutés le lundi saint : le *Salve Regina* (Égl. SS. 1), chanté en stricte homophonie pour le départ de chaque procession, et l'*attittu* (Égl. SS. 2), responsorial (alternance soliste-chœur) chanté le Lunissanti devant l'autel de la basilique de Tergu ; enfin, le *De profundis* (Égl. SS. 3), qui est le dernier chant cérémoniel du Lunissanti, chanté devant l'autel à Santa Maria après la consignation des mystères.

du *Miserere* (SS. 1) et du *Stabba* (SS. 2). Il est d'usage que les chanteurs du lundi ne soient pas les mêmes que ceux du jeudi.

Vendredi. — Le jour de la mort du Christ. La mise en croix et la déposition sont suivies par une grande procession dont la réalité acoustique s'incarne en un double chœur accompagnant le Christ couché dans son cercueil. Ce chœur chante le *Miserere fugghi fugghiendi* (SS. 4), entonné par une *bogi*, à laquelle répond la *bogi* du deuxième chœur ; ce chant est particulier par sa forme musicale, et non par son texte qui est bien entendu toujours celui du psaume 50 : structure responsoriale sur deux paliers harmoniques, alternance asymétrique de chaque partie, débit syllabique prononcé, grande vitesse d'exécution.

Grandes cérémonies liées à la vie de la confrérie.

Ces grandes cérémonies sont l'élection du prier, le jour de la Fête-Dieu, et l'entrée des novices, deux fois par an, le jour de l'Exaltation de la Santa Croce et le premier samedi de carême. Durant ces cérémonies, qui se tiennent toutes à Santa Maria, on chante le *Te Deum* (Cér. 1), hymne à la gloire de Dieu et de ses œuvres, également chanté lors de toutes les processions, à l'exception de celles de la semaine sainte, ainsi que pour Noël, la Saint-Sylvestre et au terme de la *cena* du Lunissanti ; le *Veni Creator* (Cér. 2), hymne exécutée également pour les vêpres de la Pentecôte ; le *Miserere fugghi fugghiendi* (voir SS. 4) qui, en situation cérémonielle, c'est-à-dire dans l'église et non en procession, est exécuté préférentiellement en *numerus clausus*, c'est-à-dire en double chœur limité à deux fois quatre chanteurs. On y chante également des hymnes eucharistiques (*Pange lingua* et *Tantum ergo*, servant également à la bénédiction). Ces hymnes sont exécutées également huit jours après la Fête-Dieu, à son *ottava*, et au début du carême, pour les *Quarant'ore*.

Funérailles.

Le rôle des confrères dans les funérailles est étroitement limité à l'accompagnement du mort au cimetière. Durant le trajet, ces derniers chantent le *Miserere dei morti*, le *Miserere* des morts (Fun. 1), tous ensemble, en alternance avec la *bogi* qui entonne. Les versets sont régulièrement égrenés les uns après les autres jusqu'à la fin. Ce *Miserere* diffère des trois autres par sa forme musicale, qui est d'ailleurs plus simple. Le *Miserere dei morti* n'est

LE RÉPERTOIRE

pas exécuté en dehors des funérailles ou du jour de la Toussaint, et il ne saurait l'être¹.

Fêtes patronales et calendaires.

Pour ces fêtes, les confrères exécutent en procession des chants qu'entonne la *bogi*. Le principal, qui est aussi le plus connu de tous, est le *Te Deum*.

Les fêtes, quant à elles, se subdivisent en deux catégories. Les fêtes patronales, liées à la célébration des saints patrons locaux (voir la liste donnée dans le chapitre II, p. 48), sont des fêtes « à comités », comme on le dit parfois, où l'on ne chante que le *Te Deum*. Les autres fêtes sont celles du calendrier catholique. Parmi elles, celle dédiée à la Vierge, pour le 15 août, occupe une place majeure et bénéficie d'un répertoire complémentaire. On y chante le *Deus ti salvet Maria* (F. 1), dont le texte en sarde de Bonaventura Licheri, du XVIII^e siècle, est inspiré de l'*Ave Maria* (connu dans toute la Sardaigne, ce chant est exécuté à Castelsardo sous une forme sensiblement différente, à deux chœurs, l'alternance permettant de moins fatiguer les chanteurs) ; l'*Ave maris stella* (F. 2), hymne en latin se prêtant moins que le chant précédent à un traitement polyphonique ; le *Lodate Maria* (F. 3), un des seuls chants en italien du répertoire.

En dehors de la procession, c'est-à-dire dans l'église, durant l'office (voir la rubrique suivante), sont également chantés en l'honneur de la Vierge le *Salve Regina*, antienne finale à Notre-Dame (voir Égl. SS. 3), exécuté sept fois à la fête de la Madone de Tergu², et des hymnes eucharistiques, *Pange lingua* et *Tantum ergo*, servant également à la bénédiction.

1. « Un beau jour, on a voulu chanter ce *Miserere* entre nous, comme ça, pour faire un enregistrement et sans la présence du mort. Je n'arrivais même pas à le chanter, et j'avais même du mal à m'en souvenir, tant j'avais l'habitude de le chanter sur la route du cimetière. Et les autres, pareil » (Giovanni L.).

2. Cette fête peut être vue comme la réplique, sous un format réduit, du Lunissanti. Elle est célébrée le 8 septembre, à une période opposée à celle de Pâques, et donne lieu à un pèlerinage à Tergu avec déjeuner sur place. Elle comprend trois processions successives : la première à Castelsardo, dans la vieille ville, où, outre le *Te Deum*, on chante le *Salve Regina* et des litanies ; la deuxième à Tergu, où l'on reprend les mêmes chants que pour la première procession, mais sans les litanies ; et la troisième de nouveau à Castelsardo, où l'on reprend les mêmes chants qu'à Tergu.

2. Chants de l'Église.

Sous l'appellation « chants de l'Église » sont regroupées ici des pièces d'origines diverses non spécifiques à Castelsardo. Ils sont chantés au cours des offices religieux et diffèrent sensiblement du répertoire de l'Oratorio par leur forme, autant que par leur organisation polyphonique. En réalité, ce répertoire liturgique, fondamentalement composite, a connu un récent regain d'intérêt. C'est en effet à l'initiative d'un petit groupe de confrères-chanteurs que nombre des chants qui le constituent ont été adoptés, surtout depuis 1973¹. Cette adoption — ou plutôt cette réadoption — se traduit musicalement par un traitement polyphonique relativement rigoureux, dont les confrères ont acquis la maîtrise à travers la pratique des autres chants du répertoire, en tout premier lieu ceux de la semaine sainte.

En tout état de cause, beaucoup de chants de l'Église se prêtent à un traitement polyphonique fondé sur l'accord parfait, et donc à trois parties réelles, librement redoublées en fonction des chanteurs présents. Mais les chants de l'Église les plus prisés et les mieux maîtrisés sont fixes dans leur forme polyphonique, et d'ailleurs préférentiellement chantés à quatre ; ainsi, le *Deus in adiutorium* exécuté pour les vêpres ou l'*Erat quasi*, que les confrères dénomment toujours *Eram quasi*, exécuté lors de l'offertoire de la messe.

Les chants non polyphoniques sont qualifiés, par eux de *gregoriani* (« grégoriens ») : leur structure modale et, plus encore, leur débit syllabique rapide interdisent qu'ils soient traités polyphoniquement. À moins d'avoir une fonction rituelle particulière et d'être valorisés pour cette raison (cas du *De profundis* ou de l'*attitu* du lundi saint), les chanteurs les considèrent comme secondaires. Tous ces chants dits de l'Église sont exécutés derrière l'autel par les confrères qui se font parfois discrètement seconder par les fidèles, du côté de la nef.

Parce que nous, nous avons ce type de chant que nous continuons de chanter, et eux [les fidèles], ils restent un peu en dehors de nos chœurs et de nos histoires... Mais il arrive, comme je m'en suis rendu compte, en regardant sur les côtés, qu'en bas [car la nef est légèrement en contrebas] il y en ait quelques-uns qui chantent... Pas trop juste, mais enfin ! [Salvatore T. F.]

Entonnés par un soliste désigné par le prier et chantés par tous les confrères groupés en un large cercle, ils sont parfois accompagnés à

1. L'année 1973 est une date importante. C'est l'année d'une sorte de petite révolution qui vit l'entrée massive de jeunes confrères à l'Oratorio. Ces derniers firent beaucoup pour lui redonner vie, notamment par la pratique du chant.

LE RÉPERTOIRE

l'harmonium lorsque le prêtre de la paroisse (ou un autre) sait en jouer. Ils ont pour caractéristique formelle d'être strophiques et de structure responso-riale. Bien souvent, cause ou conséquence du fait que les chants ne sont qu'en partie maîtrisés, les textes sont imparfaitement mémorisés.

On distinguera, dans ce vaste répertoire, sept types de chants.

- Les chants pour les vêpres, qui sont tous en latin ; jusqu'aux années cinquante, les vêpres étaient régulièrement suivies au moins chaque dimanche : *Deus in adiutorium* (Vpr. 1), psaume 69 ; *Dixit Dominus* (Vpr. 2), psaume 109 ; *Laudate pueri Dominum* (Vpr. 3), psaume 112 ; *Laudate Dominum* (Vpr. 4), psaume 116 ; *Magnificat* (Vpr. 5), cantique ; et hymne pour le saint fêté (Vpr. 6), chantée également pour les neuvaines.

- Les chants de neuvaine et de *tredicina*, de type *goso* (ou *gotzo*), connus dans toute la Sardaigne, et que, à Castelsardo, on appelle *lauda* (ou *laudi*). Leur texte est en sarde ou, plus exactement, en *castellanese* ; ils sont chantés à chaque jour de neuvaine ou de *tredicina* (voir le texte et la traduction en troisième partie, p. 300 s.) : *Sant'Antonio abate* (Neuv. 1) ; *Santa Lucia* (Neuv. 2) ; *Nostra Signora de Tergu* (Neuv. 3), chanté seulement le 8 septembre pour la fête de la sainte patronne de Tergu.

- Les chants de la neuvaine de Noël, tous en latin, chantés en alternance avec les fidèles : *Regem venturum Dominum* (Neuv. Nat. 1), polypsaume exécuté en alternance soliste-chœur, ce dernier exécutant une sorte de ritournelle ; *Lætentur cæli* (Neuv. Nat. 2), polypsaume ; *En clara vox* (Neuv. Nat. 3), hymne ; et *Magnificat* (Neuv. Nat. 4), sur une autre mélodie que le *Magnificat* des vêpres, cantique.

- Les chants de Noël, en sarde et connus dans toute la Sardaigne, exécutés durant la messe de Noël : *A su nascher de Gesùs* (Nat. 1), texte de don Giovanni Sanna, et *Zeleste tesoro* (Nat. 2), texte de Giuseppe Pani, vicaire d'Urzulei, XIX^e siècle.

- Les chants pour la messe, exécutés durant l'office. Seules les grandes messes sont chantées, pour les saints importants du calendrier et pour les mariages. Les textes sont en latin ou en sarde. Nombre d'entre eux sont connus dans toute la Sardaigne, avec des variantes musicales parfois sensibles. Ils sont inventoriés ici dans l'ordre de la liturgie : *Lu perdonu* (Ms. 1), acte de contrition (en sarde) ; *Kyrie* (Ms. 2), imploration ; *Erat quasi* (Ms. 3), *antiphonia*, pour l'offertoire ; *Salutaris hostia*, hymne (voir Bén. 1) pour l'offertoire ; *Babbu nostru* (Ms. 4), Notre Père, en sarde, dont l'auteur est Baingiu Cossiga, Sassari, 1863 ; *Agnus Dei* (Ms. 5), imploration chantée à la communion (même mélodie que le *Kyrie*) ; *Magnificat* (voir Vpr. 5), chanté à la communion ; *Deus ti salvet Maria* (voir F. 1), chanté à la communion, en fin de messe et pour les mariages ; *Tantum ergo* (Ms. 6), hymne eucharistique, chantée à la communion ; et *Regina cæli lætare* (Ms. 7), chanté à la communion, texte sarde et latin, en alternance.

- La *Messa dei morti* (« messe des morts ») est peu connue. De mémoire d'homme, elle n'a jamais été chantée par les confrères. Dans le souvenir de certains d'entre eux, il reste de cette messe le *Requiem*, le *Kyrie*, ainsi que le *Libera me* qui se chantait à une voix seule pendant l'acheminement du cercueil vers le cimetière.

- Les chants de bénédiction au nombre de trois : *Salutaris hostia* (Bén. 1), hymne chantée à l'offertoire ; *Tantum ergo* (Bén. 2), hymne chantée à la communion ; *Ti adoro* (Bén. 3), cantique en italien.

3. Chants profanes.

Sans doute beaucoup plus largement diffusés à Castelsardo autrefois qu'aujourd'hui, les chants profanes, ou partiellement profanes, chantés en *castellanese* ont grossi le répertoire des confrères. Ils s'en sont même fait une spécialité. Ces chants s'exécutent surtout durant les fêtes familiales, entre amis, le plus souvent autour d'une table. Parmi les plus familiers, on notera : *Li tre Re*, « Les trois Rois » (C. pr. 1), chant d'Épiphanie, exécuté en polyphonie à quatre parties ; il est chanté normalement la première nuit de l'année, mais également à d'autres occasions ; *Perantunnada*, « Pour Antoine » (C. pr. 2), chant dit aussi *di janna* (« de porte »), exécuté autrefois sous forme responsoriale et en homophonie dans toute la ville, la nuit de la Sant'Antonio, le 17 janvier, et, sous une forme moins intense, encore aujourd'hui.

À ces deux chants, dont le caractère profane est pondéré par le fait qu'ils sont exécutés à date fixe, soit sur la route, soit dans les maisons, et qu'ils donnent spontanément lieu à des processions informelles et agrégatives où chacun vient se joindre à un petit groupe de chanteurs, il convient d'ajouter le seul chant à texte réellement profane du répertoire : *Bogi a passu* (C. pr. 3), littéralement, « voix à pas » ou « pour le pas », chant de danse — qui n'est plus dansé —, formé de deux parties : une partie soliste soulignée ponctuellement par le chœur, où seul le soliste énonce le texte, et des parties alternées solo-chœur, où le chœur exécute des phrases rythmiques syllabées impulsant le rythme de la danse.

À ce large répertoire s'ajoutent des chants exogènes. Pour ce qui est de la polyphonie, ceux de la Gallura — provenant en tout premier lieu d'Aggius, à une trentaine de kilomètres à l'est de Castelsardo — dont les traditions musicales ont été maintenues dans leur plus belle expression jusqu'à il y a une vingtaine d'années ; ceux de Corse, empruntés plus récemment, au début des années quatre-vingt ; et ceux du continent italien, chants d'origines

LE RÉPERTOIRE

diverses appartenant notamment au répertoire des *alpini* (« chasseurs alpins »), appris souvent durant le service militaire.

Pour ce qui est du chant monodique accompagné, le *canto a chitarra* (« chant à guitare ») est très implanté dans le nord de l'île (Logudoro et Gallura). Il n'est d'ailleurs pas rare que les meilleures voix de la confrérie — celles qui, justement, font la *bogi* — aient été formées au chant à guitare. Significativement, depuis une bonne trentaine d'années, la *bogi* du *Stabba* est, à chaque semaine sainte, confiée à un chanteur d'exception (Zio Giovanni) qui, avant de se consacrer au chant de l'Oratorio, a fait une carrière de « chanteur à guitare¹ ».

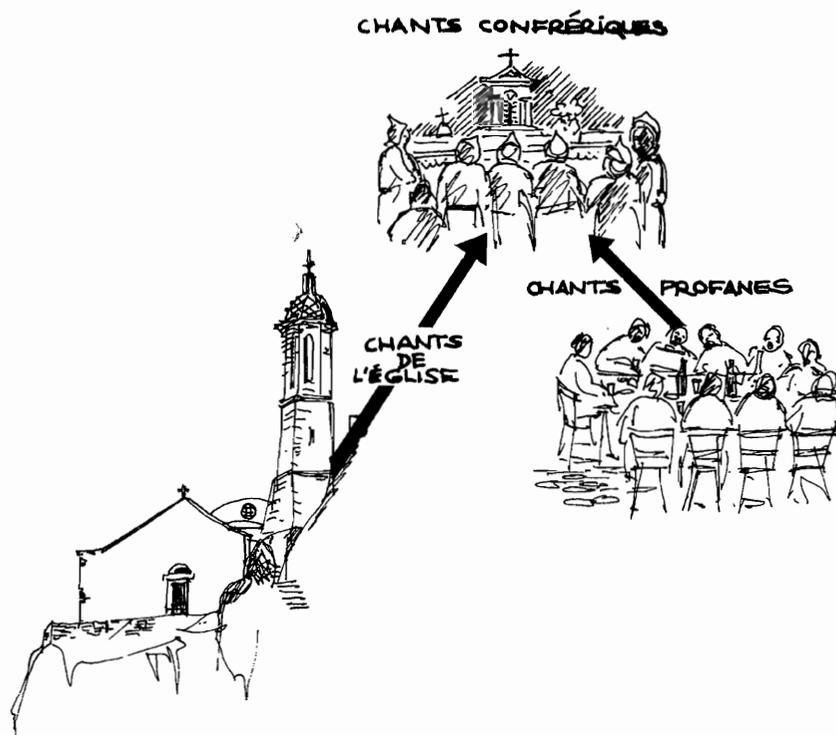
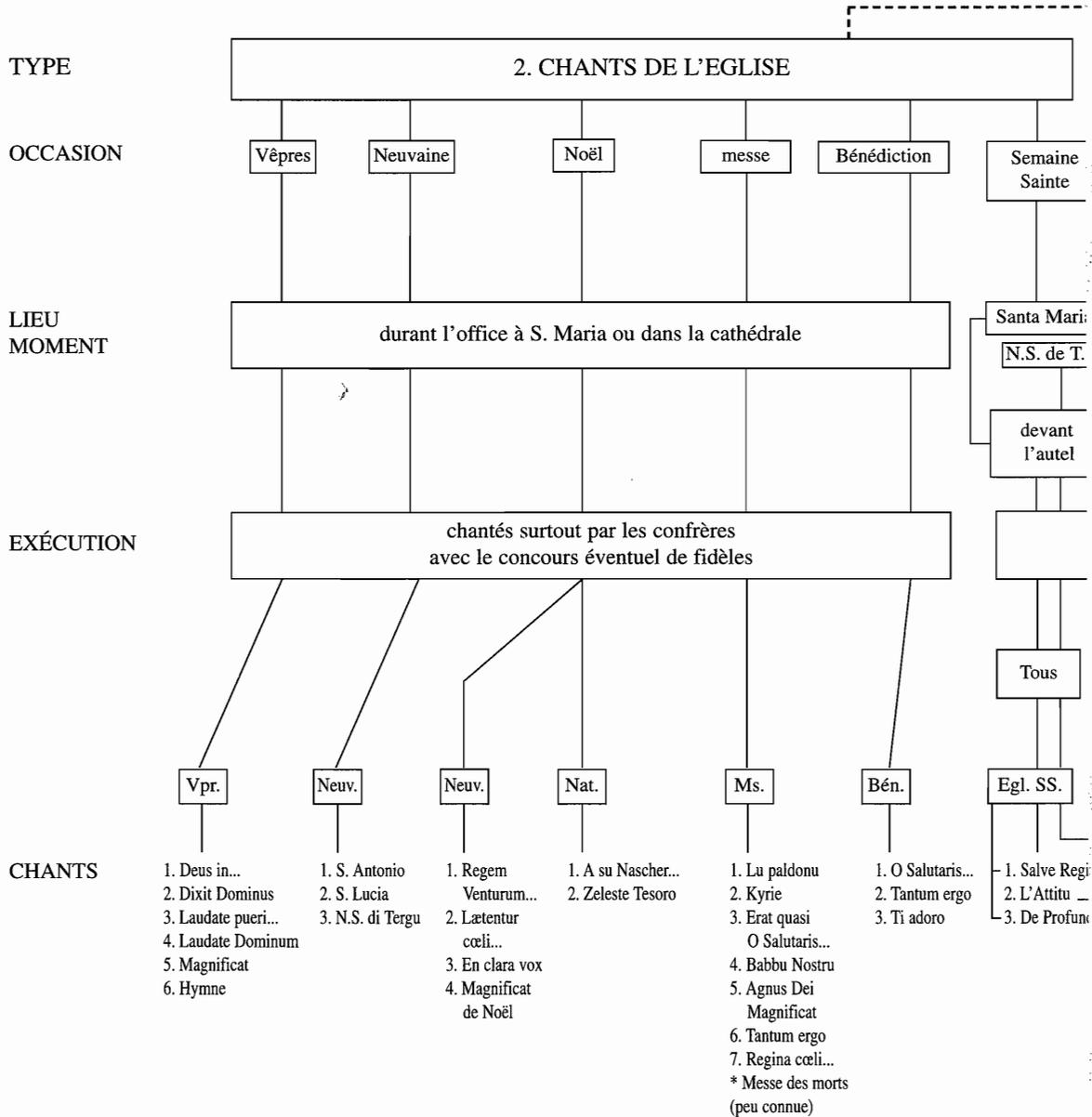
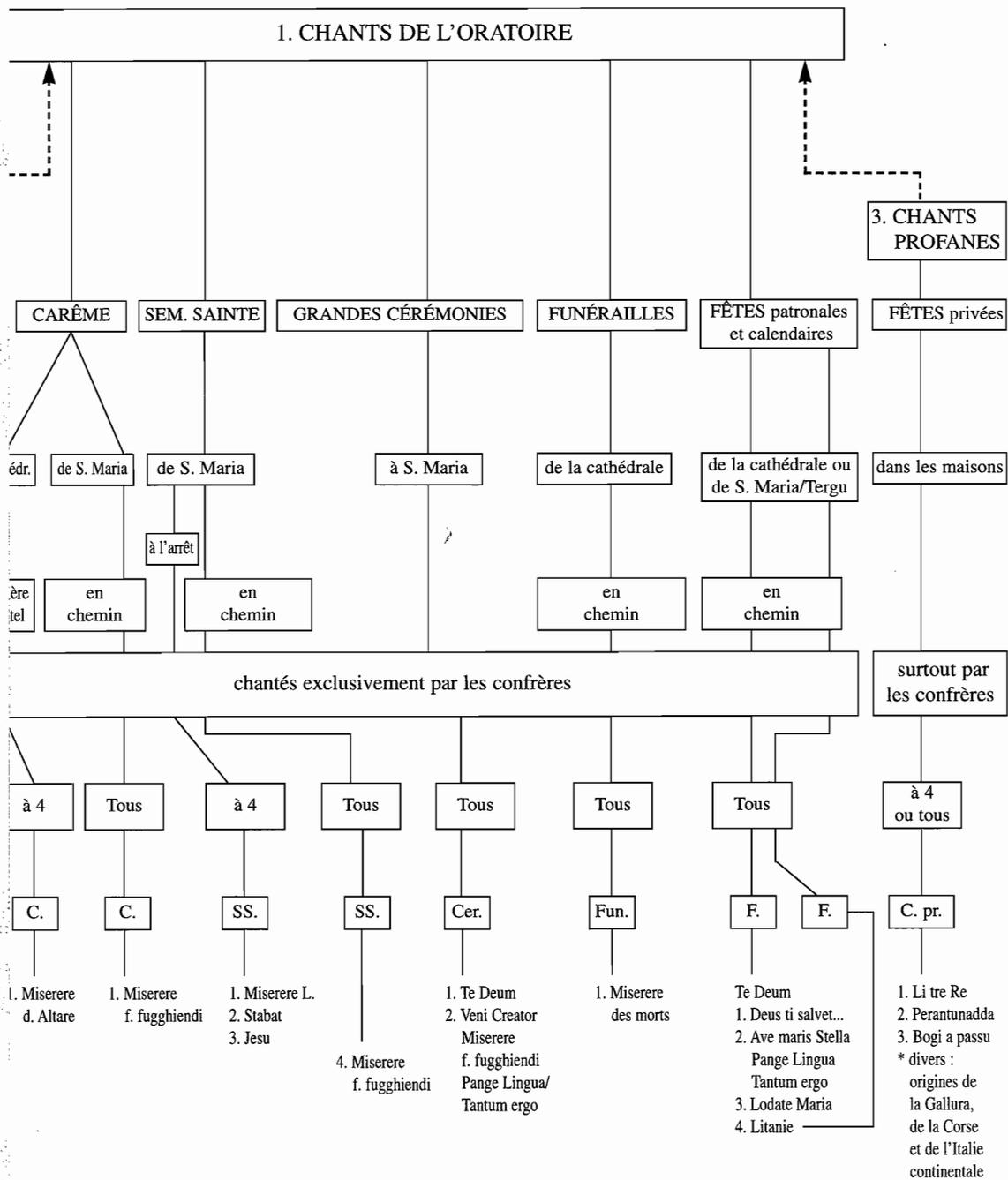


Fig. 8. Appropriation des chants de l'Église et des chants profanes par les confrères.

1. Très diffusé dans toute la Sardaigne, le *canto a chitarra* (« chant à guitare ») a développé un style bien particulier où s'illustrent depuis plusieurs décennies des chanteurs professionnels. Les acquis techniques qu'impose sa pratique — contrôle du souffle, endurance vocale, sens de la variation, maîtrise de l'ornementation, etc. — peuvent aisément être mis à contribution dans le chant sacré. On reviendra sur cette approche stylistique de la musique dans la partie consacrée au système choral (voir chap. VI et VII).





Le répertoire : tableau synoptique

4. Rituel et quotidien.

La table des pages précédentes présente de façon synoptique les données essentielles concernant les répertoires chantés de Castelsardo : type, occasion, lieu, moment et modalités d'exécution en constituent les paramètres. Au bas du tableau, chaque chant est répertorié par un sigle renvoyant à sa fonction essentielle et par un numéro qui le spécifie¹.

En haut du tableau, on remarquera deux flèches ascendantes et convergentes : elles rappellent que les confrères tendent à se faire une spécialité des répertoires de toute sorte et à se les approprier en quelque sorte, tout simplement parce qu'ils sont experts en ce domaine et que, ayant le goût et la passion du chant, ils ont tendance à chanter tout ce qui leur « tombe dans l'oreille ».

La différenciation des trois répertoires majeurs s'estompe considérablement à la lumière des pratiques chorales de tous les jours. Le cadre profane, en particulier, offre la possibilité de chanter non seulement les chants qui y ont naturellement leur place, mais *tous* les chants connus par les confrères, et il n'y a rien d'exceptionnel à passer d'excellentes soirées, gaies, légères et chaleureuses, en chantant des *Miserere* (chant pénitentiel par excellence) et le *Stabat Mater*, c'est-à-dire une plainte intense et douloureuse. Il se peut aussi qu'on fasse alterner ces chants sacrés polyphoniques avec du chant à guitare qui est, par excellence, destiné au divertissement. Il suffit pour cela que deux ou trois chanteurs en aient la maîtrise et, bien entendu, qu'il y ait une guitare et un guitariste, ce qui n'est pas toujours le cas.

Mais cette pratique débordante du chant, qui pourrait laisser croire que tout est permis, n'implique pas que les différents répertoires n'aient pas d'espaces propres, ni qu'on leur attribue la même valeur. Au fond, même s'il est chanté en toutes circonstances, le chant sacré ne perd jamais totalement sa fonction première et ne prend sa véritable signification que dans le cadre rituel ou cérémoniel qui est le sien. Non seulement cela se sait, mais cela s'entend :

1. Abréviations utilisées : Vpr. : vêpres ; Neuv. : neuvaines ou *tredicina* ; Neuv. nat. : neuvaine de Noël ; Ms. : messe ; Bén. : bénédiction ; Égl. SS. : Église et semaine sainte ; C. : carême ; SS. : semaine sainte ; Cér. : cérémonie ; Fun. : funérailles ; F. : fêtes ; C. pr. : chants profanes.

LE RÉPERTOIRE

les enregistrements réalisés dans ce contexte témoignent toujours d'une incomparable qualité d'émotion, et tout se passe comme si les chants de carême et de semaine sainte, promus par des conditions de production exceptionnelles (il s'agit essentiellement du *Stabba*, du *Miserere* et du *Jesu*), ne pouvaient jamais totalement s'en détacher. Même lorsqu'ils sont exécutés en famille, à l'occasion d'un dîner par exemple, ou lors d'une visite dominicale chez des amis, on ne les prend jamais à la légère. On ne les bâcle pas ; on ne joue pas avec et, en ce qui les concerne, il n'est jamais proposé de variantes inopinées : on fait seulement de son mieux pour en respecter la lettre et, si possible, en retrouver l'esprit.

Les différents répertoires se rangent donc dans un système de représentation. Ce qui les qualifie les uns par rapport aux autres, c'est d'abord le cadre dans lequel ils sont normalement exécutés. Le répertoire sacré, le chant à guitare, la *paghjella* corse ou la chanson légère peuvent être confondus le temps d'une soirée, mais ils ne perdent jamais leur marque d'origine.

En tout premier lieu, c'est le carême et les rites de la semaine sainte qui donnent au chant sacré sa réelle valeur. Le répertoire qui leur correspond (1) est à la fois le plus « senti », le plus attribué collectivement (et aussi le mieux contrôlé), le plus élaboré stylistiquement et, en définitive, le plus nécessaire à la vie de l'Oratorio.

Viennent ensuite les chants cérémoniels (2), liés aux offices religieux, aux processions, aux neuvaines, aux vêpres, autant qu'aux cérémonies liées à la vie de la confrérie, et qui touchent à son existence institutionnelle.

Puis les chants, profanes ou sacrés, non *castellanesi* (3), auxquels les confrères accordent d'autant plus d'attention qu'ils sont polyphoniques et qu'ils peuvent être chantés selon les règles harmonico-mélodiques qui sont les leurs (chants de la Gallura et *paghjelle* ou *madrigali* corses).

Puis d'autres chants (4), semi-individuels ceux-là, comme le chant à guitare qui a pour particularité de mobiliser un groupe de personnes, non pas au sein d'un ensemble comme dans le chant polyphonique, mais successivement et à tour de rôle.

Et enfin (5), les chansons individuelles, qui sont appréciées en compagnie, surtout lorsqu'elles permettent aux convives présents d'y apporter un accompagnement choral ou de les soutenir par quelques ritournelles (de type *trallallero*).

D'UNE PASSION À L'AUTRE

Des cinq répertoires — de leur contexte d'exécution autant que des règles touchant à leur pratique —, il est possible de dégager un système d'oppositions entre :

| | | |
|--|---------------|-------------------------------------|
| espace profane (maison) | <i>versus</i> | espace sacré (église), |
| temps ordinaire (fêtes privées) | <i>versus</i> | temps rituel (cycle de Pâques), |
| expression individuelle (chant accompagné) | <i>versus</i> | expression collective (polyphonie), |
| répertoire emprunté (Gallura, Corse) | <i>versus</i> | répertoire pleinement approprié, |
| exécution approximative | <i>versus</i> | maîtrise du chant, |
| peu d'implication des chanteurs | <i>versus</i> | investissement important. |
| Et finalement : | | |
| Moins beau | <i>versus</i> | beau. |

Cette dernière notion de « beau » résume à elle seule toutes les notions portées ici dans la colonne de droite.

Entre ces deux pôles, les valeurs se distribuent dans un continuum, ce que l'on peut tenter de représenter à partir d'un cercle, ou plutôt de cinq cercles concentriques correspondant aux cinq répertoires, dont la position respective par rapport au centre traduit la hiérarchie. Au centre, toutes les valeurs + notées ci-dessus sur la colonne de droite sont présentes. Plus on s'éloigne de ce centre, moins elles le sont. À la périphérie du cercle, elles se chargent même des indices opposés, indiqués ci-dessus dans la colonne de gauche.

On reviendra bien entendu sur cette notion de « beau », et surtout sur le fait qu'elles sont interdépendantes ; elles fournissent en effet la clé de l'esthétique du chant sacré. Contentons-nous de remarquer pour l'instant que si « beau » et « chant sacré » entrent dans le même paradigme et se trouvent placés ensemble au centre du cercle pour désigner le répertoire le plus valorisé, c'est que, pour les confrères, quête spirituelle et quête esthétique se rejoignent en ce qu'elles impliquent précisément la pratique du chant.

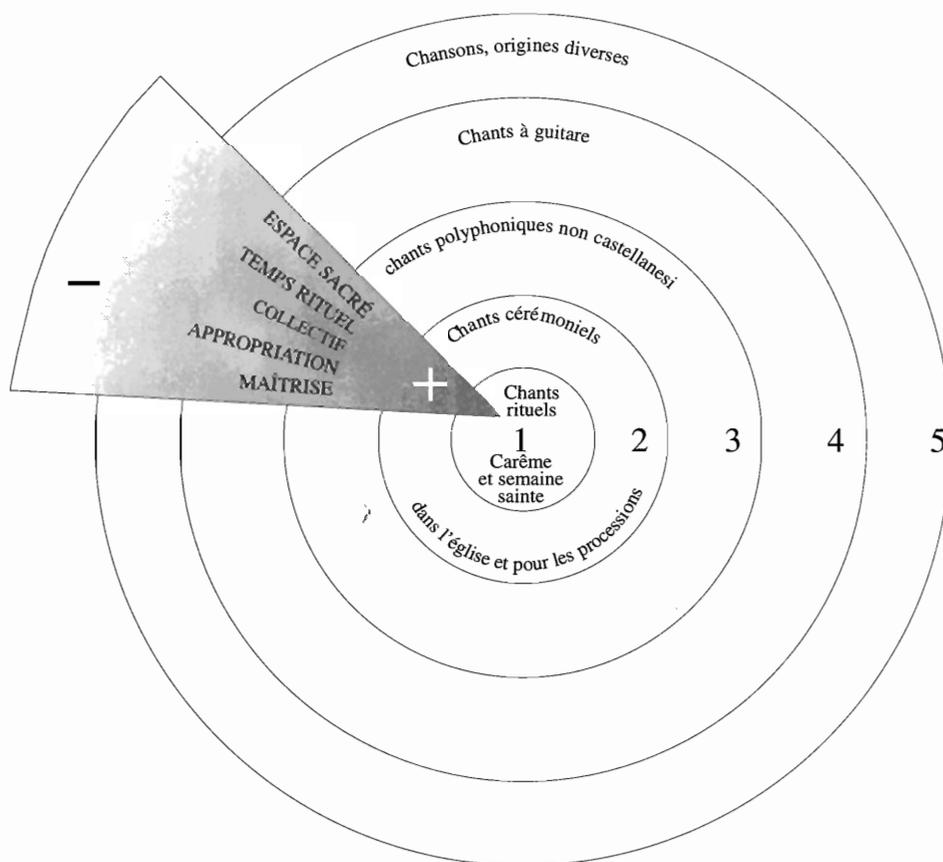


Fig. 9. Les cinq répertoires et les valeurs qu'ils recouvrent.

5. Une soirée de chant.

Ces choses-là sont connues et vécues chaque année durant la semaine sainte. Mais on en tient également compte en temps ordinaire, par exemple dans une soirée, lorsque le chant a une place dominante.

Dans ces circonstances, le premier chant que l'on entonne n'est jamais un *Stabba*. L'attention (et la tension) que réclame son exécution, le champ de signification auquel il renvoie et, en définitive, sa consistance même l'interdisent. On commencera plus opportunément la soirée par des chants périphériques — de la série 3 ou 4, par exemple —, ou par des chants empruntés

(provenant d'ailleurs), car on s'accorde mieux en s'essayant à des répertoires mineurs. Il serait techniquement irréaliste de prétendre d'emblée à la perfection en s'attaquant à des choses qui exigent un grand investissement de la part des chanteurs. Mais les chants cérémoniels, surtout lorsqu'ils sont plus légers (à la fois par leur contenu et par leur forme musicale), peuvent aussi faire l'affaire. Surtout s'ils ne sont pas trop longs, car on peut ainsi éviter d'étaler ses approximations et plus facilement y remédier. Le *Kyrie eleison* ou l'*Eram quasi* répondent à ce critère.

Mais c'est encore les chants profanes qui, de ce point de vue, offrent le plus de facilités, et c'est surtout avec eux que se débloque l'inévitable pudeur qui précède toute exécution : les *Tre Re* et la *bogi a passu*, qui ont en commun d'être clairement syllabés et fortement cadencés, constituent un excellent terrain de démarrage. Les situations sont cependant trop diversifiées pour que cela constitue une règle. C'est ainsi que, s'il y a des étrangers autour de la table, on commencera presque toujours par un chant de danse appartenant par excellence au répertoire profane, dont le caractère joyeux, donné surtout par la cadence, ne fait aucun doute et dont quelques chanteurs se sont fait une spécialité. Exécuté ainsi en ouverture, la *bogi a passu*, qui est la seule pièce du répertoire à n'être jamais chantée à l'église, joue un rôle quasi canonique.

Et c'est plus tard qu'on abordera en compagnie les chants les plus beaux (l'adjectif recouvre ici les paradigmes marqués d'un + dans le triangle de la figure 9), lorsqu'on sera au cœur de la fête, pourrait-on dire, ou parfois vers sa fin, si du moins le vin n'a pas trop échauffé les esprits. Mais les fins de soirée véritablement réussies laissent plutôt la place à des répertoires périphériques, ceux qu'on peut chanter en s'amusant : les chants alpins ou les chansons sentimentales exécutés avec emphase (presque par ironie) permettent des traitements harmoniques approximatifs et des *rubati* que viennent renforcer les premières fatigues du soir et l'éventuel abus de vin. Dans ces fins de soirée, le volume du chant s'affaïsse souvent avec les chanteurs. Leurs visages se rapprochent volontiers. La détente aidant, chacun semble vouloir se mettre à l'écoute de l'autre en se laissant pénétrer de la douce harmonie de l'accord parfait.

Toujours est-il que, sans être totalement structurée à la façon d'une suite musicale, une soirée se construit autour de moments forts et moins forts, et s'achève généralement dans la confiance. C'est si vrai qu'avec un peu d'habitude, et en connaissant les goûts des chanteurs autant que l'étendue de leur répertoire, on peut avoir une idée de l'heure qu'il est en écoutant ce qui se chante, jusqu'au départ, où l'on s'essaie à un dernier chant — et il n'est pas rare que ce soit un chant particulièrement important dont on gardera le souvenir et qui, à sa façon, joue un peu le rôle d'un viatique.

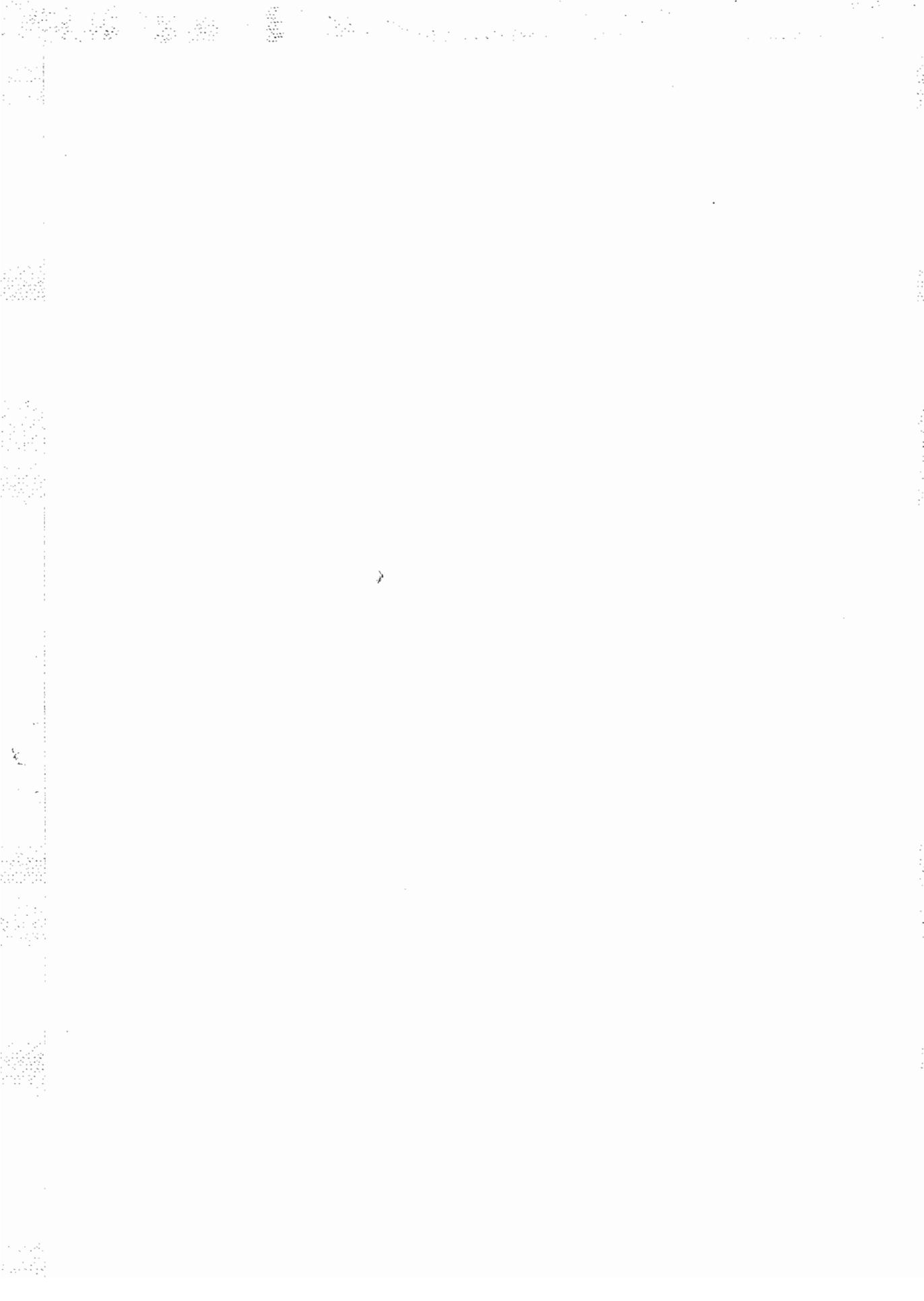
LE RÉPERTOIRE

Quoi qu'il en soit, entre deux situations de chant, l'une lourde d'enjeux (dans la rue, le Lunissanti, par exemple, donnant au chant sa valeur suprême) et l'autre en famille ou entre amis, dans une situation nettement plus « légère » au cours de laquelle les répertoires sont abordés dans le sens que l'on a vu, il existe de nombreuses circonstances intermédiaires.

Par exemple celle des *prove* qui se déroulent sur plusieurs mois à Santa Maria¹. Plus encore que le lieu de ces *prove*, c'est leur finalité même qui fonde leur importance. Elles servent en effet à la fois de terrain d'entraînement pour les chœurs, de centre d'appréciation des voix et, en définitive, d'instance de sélection pour les chanteurs de la semaine sainte. Dans cette situation, mi-profane, mi-sacrée, chacun est à l'écoute de l'autre. Moins par malveillance peut-être que pour l'intérêt du chant, personne ne ménage ses critiques. D'où l'atmosphère assez particulière de ces *prove* et leur relative intensité.

Ces différentes instances de chant (dans les maisons, à l'occasion de pique-niques, durant les répétitions ou dans la rue pour les processions et les rites de Pâques) meublent la mémoire des confrères d'une façon qui n'est pas uniforme. Tous se rappellent surtout des chants qu'ils ont exécutés dans les circonstances rituelles, car, comme on l'a dit, c'est elles qui donnent au chant son véritable prix. Ils se souviennent que, durant ces prestations, ils durent se donner sans partage pour faire entendre leur voix et celle de leur *coro*. En pratique, chacun a en tête les différents jours de carême ou de semaine sainte où il a chanté.

1. Comme je l'ai déjà indiqué, ces dernières années, et jusqu'en 1996, elles se déroulaient dans la sacristie de la cathédrale à cause de travaux entrepris à Santa Maria.



CHAPITRE V

Du banc de la sacristie au « Stabba » Formation et carrière d'un chanteur

1. Chanter le jeudi, chanter le lundi.

Pour être considéré comme chanteur, on l'a dit, il ne suffit pas de savoir chanter, il faut avoir déjà chanté, c'est-à-dire être entré dans un des chœurs de la semaine sainte, le jeudi (dans un *Miserere* ou un *Stabba*) ou, mieux, le lundi (dans un *Miserere*, un *Stabba* ou un *Jesu*).

De ce point de vue, le rituel consacre la qualification et établit un acte de reconnaissance, et l'on pourrait même dire de « naissance », puisque c'est la *fiesta* qui fait de vous un chanteur. Et chacun se souvient de son premier *Miserere* du Lunissanti (en 1973, en 1978, etc.), de son premier *Jesu*, et sans doute plus encore de son premier *Stabba*. Et chacun se souvient aussi des circonstances de son entrée : elle fut souvent accidentelle et impromptue ; il s'est agi cette année-là de remplacer Untel qui, pour divers motifs, *non ce la faceva più* (« n'y arrivait plus »). Parfois, ce remplacement se fait au pied levé : une voix se brise, un chanteur devient soudain aphone... Et voilà le champ libre pour faire ses premiers pas sur la *carréra* (la « rue » en tant qu'espace processionnel) après que, bien entendu, consulté en urgence sur la question, le prieur a donné son « feu vert »¹.

1. En résumé, on devient officiellement chanteur de trois façons : d'une façon régulière, après avoir fait ses « présences » normales, aussi bien aux services de la confrérie (processions et funérailles) qu'aux *prove de canto*, et après avoir été désigné en temps et heure par le prieur ; à la suite d'un refus, lorsque les chanteurs initialement choisis par le prieur se dérobent parce qu'ils ne veulent pas chanter tel ou tel chant avec tel ou tel chanteur ; cela peut survenir le jour même de la *lettura dei componenti* (« lecture de la composition des chœurs ») ; pour faire ses chœurs, le prieur est alors obligé de se tourner vers d'autres chan-

D'UNE PASSION À L'AUTRE

Pour des raisons rituelles autant que de dignité sociale, il est de toute façon inconcevable que les chœurs n'assurent pas leur devoir musical. Mais ce n'est jamais de gaieté de cœur qu'un chanteur cède sa place, avec comme seule consolation de faire un heureux !

Pourtant, remplacer un chanteur au pied levé ne constitue pas la règle et n'a pas le même prix que d'être choisi officiellement, c'est-à-dire de se trouver sur la liste *dei componenti* (« des membres composant le chœur ») et d'avoir le plaisir d'entendre son nom proclamé, comme au jour d'un concours, le dimanche précédant les Rameaux.

Être sélectionné représente donc un but pour tous les chanteurs, mais il faut aussi savoir que le chant et le jour (lundi ou jeudi) pour lesquels on a été choisi obéissent à des enjeux différents car, d'une part, les chants du répertoire n'ont pas la même valeur — ils valorisent inégalement ceux qui s'y consacrent —, et, d'autre part, la fête du lundi et celle du jeudi sont de nature et d'intensité inégales. De sorte que les pièces du répertoire, fussent-elles les mêmes, n'ont pas le même poids selon le jour où elles sont chantées¹.

Bien entendu, ces deux ordres de réalité se combinent. Il est commode de les exprimer en termes de valeurs, à partir d'indices (*) dont le nombre suffit à signaler l'intensité.

| | |
|-------------------|-----|
| Répertoire | |
| <i>Miserere</i> | * |
| <i>Jesu</i> | ** |
| <i>Stabba</i> | *** |
| Jour | |
| Jeudi | * |
| Lundi | ** |

Croisés, ces indices donnent une idée assez précise du système hiérarchique : un *Miserere* du jeudi (2 étoiles) vaut infiniment moins qu'un *Stabba* du lundi (5 étoiles). Entre ces deux extrêmes, le *Miserere* du lundi remporte 3 étoiles, le *Stabba* du jeudi, sensiblement plus valorisé que le *Miserere* du lundi, 4 étoiles, tout comme le *Jesu* du lundi².

teurs moins expérimentés, et bon nombre de jeunes ont ainsi pu bénéficier de cette situation ; enfin, suite à une déficience, en remplacement au pied levé d'un chanteur sur la *carréra*.

1. Cela vaut autant pour ceux qui les chantent que pour ceux qui les écoutent.

2. Notons que ce système hiérarchique est plus sophistiqué encore si l'on tient compte du fait que, combinées à l'intérieur d'un *coro*, les différentes voix sont inégalement valorisées (puisqu'elles le sont, en fait) en fonction de leur rôle musical, c'est-à-dire, par ordre hiérarchique : *bogi*, *contra*, *falzittu* et *bassu*.

DU BANC DE LA SACRISTIE AU « STABBA »

À travers cette échelle d'évaluation, il apparaît que le jour (lundi ou jeudi) compte autant que le chant lui-même (*Miserere*, *Jesu* ou *Stabba*). La carrière idéale d'un chanteur comprend donc cinq étapes : elle commence par un *Miserere* du jeudi (chant et jour moins valorisés qui justifient que l'exécution en soit confiée à un débutant) pour finir par un *Stabba* du lundi (chant et jour plus valorisés dont l'exécution est réservée aux experts ; voir fig. 10). De sorte que, jour et chant, étroitement combinés, ne se contentent pas d'offrir une lecture hiérarchique des manifestations musicales de la semaine sainte : ils constituent un parcours ascendant dont chacun, au fil des ans, espère gravir les échelons, de un à cinq, selon un ordre ascensionnel. Normalement, tout chanteur commençant sa carrière par un *Miserere* du jeudi espère accéder au *Stabba* du lundi. Or, si la logique est respectée, il lui faudra au moins cinq ans pour y arriver.

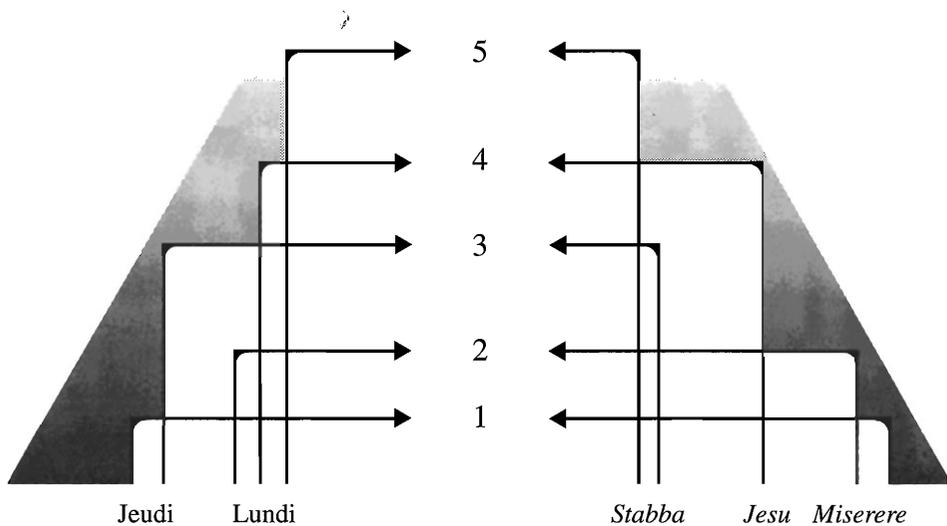


Fig 10. La hiérarchie des trois chants de la semaine sainte (critères croisés : jour et chant).

Cette hiérarchie est confirmée par les faits. C'est ainsi que, dès lors qu'il a été sélectionné — ne serait-ce qu'une fois — dans un *Stabba* de lundi, un chanteur, quel qu'il soit, accepte mal d'être, en quelque sorte, « déclassé », lorsque le prier l'invite à chanter un simple *Miserere* le lundi ou — pis encore ! — le jeudi ! En pratique, il n'est pas rare que, se voyant proposer pour la *carréra* un chant qu'il estime indigne de lui, un chanteur... refuse de le faire, tout simplement.

« Ils ont dit : “Le *Miserere*, c'est un truc de merde”,
Et c'est ce truc de merde qu'ils ont chanté ! »

« Quand j'étais prier [en 1973], on était trois contre six... Eux avaient la majorité [dans le Conseil de l'Oratorio], et nous, nous avions la minorité... Bien qu'auparavant nous ayons été tous ensemble...

Alors eux, quand ils ont su que nous préparions quelques jeunes chanteurs pour le *Jesu* et le *Miserere*, ils ont été jaloux, parce qu'ils ont pensé : “Maintenant ils vont nous jeter dehors pour faire entrer ceux-là !” Et Mengu, qui alors était contre nous, eh ! m'a dit :

— Nous, nous chantons le *Stabba*... Le *Miserere*, c'est un truc de merde [*alga* signifie “merde”, “ordures” et “immondices”]. Laisse-le à l'*alga*... *Alga con alga* ! (“La merde avec la merde !”)

Alors, après avoir appris à chanter aux nouveaux chanteurs, ce que j'ai fait avec la collaboration de tous, ils ne voulurent pas nous donner l'argent pour faire la *fiesta* du Lunissanti.

Alors nous sommes allés voir l'ordinaire [pour demander son arbitrage] et l'ordinaire a dit :

— Mais ceux-là qui veulent chanter, laisse-les donc chanter !

— Mais, eux, ils veulent chanter le *Stabba* et moi, au *Stabba*, je ne les mets pas ; s'ils veulent chanter, qu'ils chantent le *Miserere*, sinon, pas question de chant.

Il y a donc eu cette bagarre... Mais je les ai fait chanter justement le *Miserere*, alors qu'ils voulaient le *Stabba* et qu'ils répétaient : “Nous, nous ne chantons pas les trucs de merde (*alga*). Nous ne chantons pas le *Miserere* !”

Et ils l'ont chanté. Et j'ai eu raison. “Des trucs de merde, qu'ils ont dit, et c'est des trucs de merde qu'ils ont chantés !” » [Giovanni L.]

Mais il n'est de règle *castellanese* qui ne s'accompagne d'exception ou qui ne doive être nuancée par des positions personnelles. Car si le chant et le jour qui consacrent un chanteur ont une importance décisive, les relations

d'amitié ainsi que le goût et le plaisir de chanter avec Untel plutôt qu'avec tel autre ne manquent jamais de compliquer les choses. C'est ainsi que deux vieux compagnons de chant pourront se satisfaire d'un *Miserere*, pourvu qu'ils soient ensemble. À l'inverse, il n'est pas forcément agréable d'être invité à chanter un *Stabba* avec des chanteurs pour lesquels on a peu d'affinités.

2. « Carréra » et carrière.

La carrière d'un chanteur commence de façon officielle le jeudi, mais ce qui compte, c'est surtout le lundi. Car, en comparaison du lundi, le jeudi est un jour mineur, plutôt réservé à des chœurs non complètement confirmés et parfois « expérimentaux » du point de vue musical. La procession étant plus courte, et les enjeux moins grands, un prier sera en effet tenté de mettre ce jour-là des chanteurs non experts mais qui auront retenu son attention par leur rôle dans la confrérie ou par leur façon de chanter. « Sortiront » le jeudi de très jeunes chanteurs, ou encore des anciens qui ont perdu l'entraînement du chant, mais qui ont un beau style et qui font partie des figures emblématiques de Santa Maria.

Quoi qu'il en soit, la carrière d'un chanteur se déroule sur plusieurs années (au moins cinq normalement, et souvent bien plus, pour arriver jusqu'au *Stabba* du lundi). Mais il s'agit là de données théoriques : d'une part, nombreux sont les chanteurs qui, du fait de leurs propres limites vocales ou de la modestie de leur ambition, ne vont jamais au-delà du *Miserere*, chant réputé plus facile (« c'est un chanteur de *Miserere* », entend-on parfois dire à leur propos) ; d'autre part, on a pu assister ces dernières années à quelques exceptions et voir des chanteurs particulièrement doués « sauter des étapes » pour accéder très rapidement au *Stabba*.

De plus, comme toujours à Castelsardo, ces règles de base sont constamment réaménagées sous diverses contraintes liées aux préférences personnelles du prier, à sa direction politique et, plus encore, au fait que, comme on l'a dit, pour chanter durant la semaine sainte, il faut surtout avoir fait preuve d'une conduite proprement « confraternelle » et d'une réelle assiduité lors des différentes fêtes de l'année et lors des funérailles. Dans cette perspective, ce ne sont pas toujours les meilleures voix qui occupent la *carréra* : ce peut être seulement les meilleures âmes et les chanteurs les plus assidus, ainsi que le rappelle avec force un ancien prier, Gavino P.

Parce que, lorsqu'ils voulaient mettre les anciens à chanter, je disais toujours au Conseil : « Il y a une constitution qu'il faut respecter : si on

porte l'*abito* blanc durant l'année, alors on chante... Sinon, on ne chante pas. Ce n'est pas la peine de me demander de faire la compétition de chant (*gara di canto*) pour la *fiesta* si on ne fréquente pas l'Oratorio toute l'année. »

3. Le chant comme système d'initiation.

Parvenir au *Stabba* relève donc d'une sorte d'initiation. Et comme dans tout système d'initiation, il s'agit de suivre un parcours et de franchir des étapes : premières *prove* d'abord, visant à former les chanteurs, puis sélections graduelles ensuite, afin de les confirmer et d'accéder à la *carréra*. Par rapport à ce système, les jeunes chanteurs manifestent souvent de l'impatience : ils veulent brûler les étapes. En réalité, chacun a tendance à se voir plus avancé qu'il n'est. C'est ainsi qu'avouant sa propre ambition et voulant sans doute faire pression sur le prier, Untel n'hésitera pas à faire savoir que, si cette année il n'est pas choisi pour le *Stabba*, alors il n'ira plus, qui signifie qu'il quittera l'Oratorio.

En termes de carrière personnelle toutefois, il n'est pas forcément bon de brûler les étapes et l'on a vu encore récemment de jeunes chanteurs lancés imprudemment sur la *strada* du Lunissanti où ils produisirent un *Jesu* bien décevant. Le résultat ne leur fit pas honneur et il déconsidéra par la même occasion le prier qui avait choisi de les promouvoir prématurément.

Les plus expérimentés et les meilleurs musiciens le savent : ce temps initiatique, établi par la tradition, est au service de la qualité du chant. Un Giuseppe Br., par exemple, confrère depuis 1973, considère qu'il ne faut pas moins de dix ans pour « faire un chanteur » (*fare un cantore*). C'est le temps qu'il faut pour acquérir un style propre. En réalité, le temps nécessaire est probablement moins long pour un *bassu* ; il l'est davantage pour un *falzittu*, davantage encore pour un *contra*, et il faut beaucoup plus de temps encore à une *bogi* pour être au point. On remarquera que la durée de l'apprentissage correspond à l'importance respective des voix, même si, comme on le sait, toutes sont nécessaires, puisqu'il ne viendrait à l'idée de personne de faire chanter un *coro* incomplet.

En amont de cette initiation, c'est le silence. Lorsqu'on entre en confrérie, en effet, on ne sait pas encore chanter ; on a pour première charge l'exécution de petites corvées liturgiques et, pour le Lunissanti, le port silencieux des mystères. En aval, c'est à nouveau le silence : en effet, les vieux confrères ne font plus la *carréra* lorsqu'elle devient trop dure pour eux. Ils retournent

au silence et deviennent les porteurs muets d'emblèmes du Lunissanti : le crâne (près du *Miserere*), l'*Ecce Homo* (près du *Stabba*), le *crucifissu* (près du *Jesu*)¹.

4. Apprendre à chanter.

Pour entrer dans un chœur de la semaine sainte, il faut, bien entendu, y avoir été préparé. Sans doute le répertoire et l'art du chant s'acquièrent-ils en privé, et probablement plus que cela n'est généralement reconnu. Mais, évoquant sa passion pour le chant, lorsqu'il était jeune, et son travail qui consistait à transporter seul de grosses pierres provenant des remparts de la vieille ville, Zio Giovanni P. raconte, en parlant de son âne : « Que de chants n'a-t-il pas entendus, celui-là !... Et quand je chantais toute la journée, je voyais ses oreilles qui remuaient devant moi ! »

Cette forme d'apprentissage, les chanteurs la pratiquent à plaisir avec plus ou moins d'assiduité. Celui-ci sur la barque lorsqu'il va pêcher, celui-là dans sa voiture en couvrant de sa voix des cassettes enregistrées. Ces cassettes jouent désormais un rôle non négligeable dans l'apprentissage, même si elles ne peuvent en aucun cas remplacer une pratique réelle. Les jeunes confrères en particulier ont tous à la maison, et plus encore dans leurs voitures, divers enregistrements des chants de l'Oratorio, comprenant, comme il se doit, les prestations des chœurs où ils sont présents.

Mais le véritable apprentissage s'effectue durant les *prove* (les « répétitions »). Là, il n'est pas question de chanter seulement lorsque l'on en a envie, car c'est toujours le prier qui forme les chœurs par groupe de quatre. Il a pour charge de ménager les meilleurs et, si possible, de confirmer la vocation des plus jeunes en favorisant leur encadrement par les plus expérimentés.

En pratique, durant une *prova*, chacun doit chanter à son tour dès qu'il est susceptible de le faire. À oublier quelqu'un, volontairement ou non, un prier s'expose vite au *malumore* (à la « mauvaise humeur ») et parfois aux rancunes. Il a aussi pour tâche, même si c'est difficile, de faire chanter chacun avec chacun : en d'autres termes, de refuser les mises à l'écart et de dissoudre les inimitiés avant qu'elles ne se confirment. Mais il ne lui faut jamais perdre de vue que le but et la raison d'être des *prove* sont la préparation des voix de la semaine sainte. C'est pour cela que, si le prier est attentif, il aura tendance à favoriser dès le mois de décembre les chanteurs susceptibles de « sortir » au mois de mars ou d'avril.

1. Seulement en cas d'absence de chapelain, car, normalement, c'est ce dernier qui le porte.

5. Répétitions dans la sacristie.

La sacristie où se tiennent les *prove* ne comprend pas un seul espace, mais plusieurs, qui ont chacun leur fonction propre et qui entrent en communication les uns avec les autres par des portes que l'on ouvre ou ferme selon les exigences du moment.

Le premier de ces espaces (I) est consacré au chant¹. Le prieur y a sa place : il se tient généralement assis à proximité des chanteurs, derrière une petite table, et se lève surtout pour former les différents chœurs. Compte tenu de la hauteur de la voûte, ces derniers bénéficient d'une acoustique largement réverbérée. Les confrères aiment ce genre d'acoustique, relativement flatteuse, qui permet aux voix de se « fondre » davantage que dans une acoustique plus sèche. À côté d'un *coro* se tiennent toujours quelques confrères qui écoutent dans le plus grand silence le chant de leurs compagnons... avant d'y apporter quelques commentaires sitôt qu'ils ont fini.

La sacristie s'ouvre sur un deuxième espace (II), généralement peu éclairé, où l'on peut écouter le chant en toute tranquillité, et suffisamment large pour qu'on puisse s'approcher ou s'éloigner des chanteurs sans les perdre d'oreille. On s'y tient relativement isolé et l'on peut aussi y marcher de long en large, notamment en parlant à voix basse à l'oreille d'un compagnon.

Le troisième (III) est la *sala fumo*, la « salle des fumeurs »². C'est un espace assez étroit qui, à l'inverse du précédent, est très occupé et où les confrères se tiennent assis côte à côte sur un banc ou debout, le plus souvent un verre de vin à la main. On boit et fume dans la *sala fumo*, ce qu'on ne fait jamais dans la sacristie proprement dite ni dans la large pièce (II) qui la jouxte.

La *sala fumo* est un lieu de paroles, et la porte qui la sépare de la sacristie est toujours tenue fermée, non seulement pour des raisons pratiques (ne pas déranger ceux qui se produisent), mais aussi parce que les discussions qui s'y tiennent ont un caractère semi-privé. Bien souvent, compte tenu de la proximité des chanteurs, c'est surtout de chant qu'il est question. Mais, contrairement à la sacristie proprement dite (I et II), où l'on suit les chœurs avec la plus grande attention, la *sala fumo* est un lieu d'écoute distraite : on ne s'y

1. Les chanteurs disposent de toute la pièce, c'est-à-dire de l'espace I, pour chanter, mais on peut noter qu'ils n'en occupent le centre que lorsque le chant a un caractère officiel. En pratique, ce centre est réservé aux chœurs formés par le prieur. Dans d'autres cas, où il s'agit de chanter un peu par jeu et pour le simple plaisir — souvent à la fin des *prove* —, il n'est pas rare que les chanteurs se positionnent dans un coin de l'espace réservé au chant.

2. L'expression *sala fumo* vient du monde industriel. C'est la salle réservée aux fumeurs dans les usines pétrochimiques de Porto Torrès où travaillent, ou ont travaillé, plusieurs confrères.

DU BANC DE LA SACRISTIE AU « STABBA »

laisse pas absorber par les chœurs ; on les entend plus qu'on ne les écoute, et l'on y porte des commentaires à proportion de l'attention qu'on leur prête, soulignant d'un mouvement de tête ou d'yeux un *giru* particulièrement réussi, ou marquant d'un sourire un peu pincé son désaccord sur la hauteur d'intonation d'un *bassu* ou d'une *bogi*¹.

Il est encore d'autres espaces occupés par les confrères durant les *prove* de chant, notamment une encoignure de porte (IV) à la sortie de la sacristie. Il s'agit de petits espaces, à caractère nettement privé, qui servent à de brefs dialogues entre gens du même bord ou de bords opposés, où l'on se tient à deux ou trois pour donner son avis personnel sur les choses, et où s'amorcent parfois des mouvements de dissidence.

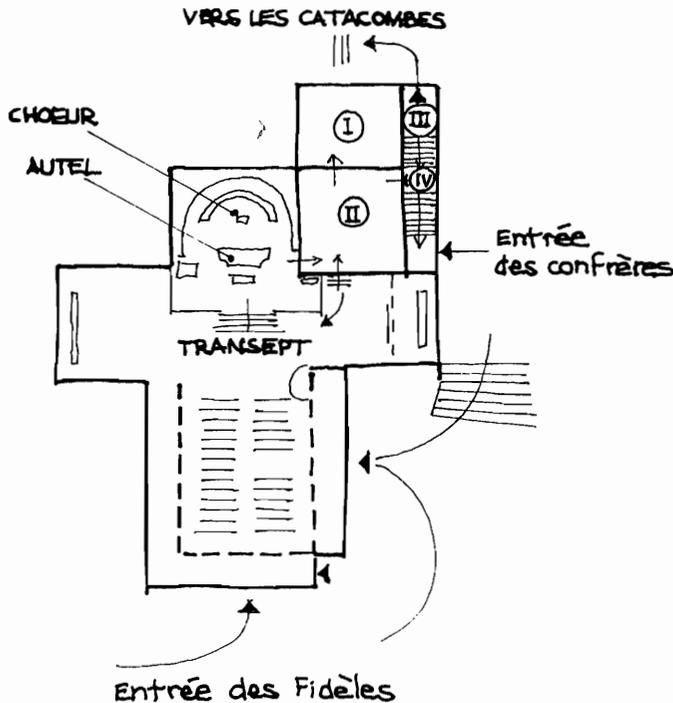


Fig. 11. Plan de la sacristie et des espaces pour le chant.

1. Il arrive aussi que, dans la *sala fumo*, la discussion s'anime et que l'on en vienne à parler de la confrérie, c'est-à-dire surtout de ses dysfonctionnements : indécidatesses de l'un, injustices subies par l'autre, pertinence des choix du prieur, etc.

6. Silence et commentaires.

Pendant le chant, dans la sacristie comme sur la *carréra*, chacun écoute et personne n'aurait l'idée d'en troubler le cours. L'interrompre serait encore plus grossier. Seule la *sala fumo* connaît ses rumeurs habituelles. À proximité des chanteurs, il y a toujours deux ou trois confrères pleinement attentifs ; après le premier accord, quelques doigts pointés vers le haut ou vers le bas signalent que la *chiave* (la « hauteur d'intonation ») est trop haute ou trop basse ; un petit mouvement d'approbation avec la tête peut aussi signifier qu'elle est bonne. Les commentaires viennent tout de suite après le chant, assez modérés en cas de réussite, beaucoup plus bruyants dès lors qu'il s'agit de relever des défauts. Ils s'accompagnent toujours de gestes destinés à figurer la nature de l'erreur ; souvent les chanteurs les plus extravertis y vont de leur voix pour montrer comment il aurait fallu faire. Mais, tandis que chacun se montre attentif à l'erreur de l'autre, l'orgueil d'un chanteur s'accommode mal de la critique ; les commentaires sont souvent motifs de vexations et peuvent se transformer en diatribes, voire en règlements de comptes.

D'un point de vue personnel, chanter, c'est s'attendre à se voir apprécié par les autres, mais aussi jugé. Certes on connaît les défauts et les qualités de chaque compagnon, et l'on peut induire la réussite d'un chant qui se prépare en fonction des personnalités en présence, mais rien n'est acquis d'avance, et une exécution chorale comprend toujours une part importante d'imprévisibilité : la beauté tient en partie de l'exploit et relève parfois de l'inattendu.

Quoi qu'il en soit, un chant, s'il est amputé de ses commentaires et des critiques témoignant de l'attention qu'on lui porte, a toujours quelque chose d'incomplet ; il n'est qu'un ensemble de sons et il a besoin d'une mise en écho, c'est-à-dire de paroles qui le prolongent et qui signent sa beauté.

7. L'attente dans la sacristie.

Durant la période d'après-guerre, jusqu'au début des années soixante, c'est-à-dire avant la période actuelle, la personnalité de grands chanteurs, leur orgueil et leur goût pour une suprématie qu'ils voulaient incontestable avaient volontiers pour effet de décourager les chanteurs novices. C'est ce que rappelle avec force un Giovanni L.

« L'attente dans la sacristie. »

« Au début des années cinquante, je fréquentais Santa Maria... et je me suis usé la moitié du mur [les murs sont enduits de chaux qui laisse des marques lorsqu'on s'y adosse]... toujours à frotter le mur, et j'en [re]tirais toute la chaux... Parce que toute la passion de chanter, je l'avais... dès l'âge de dix-sept ans. Alors j'allais "là-haut" [à Santa Maria] ; je m'asseyais et j'attendais... Et "eux" [les chanteurs], ils me disaient : "Allez ! tu ne sais rien, tu n'es bon à rien..."

Mais, tandis qu'ils me rejetaient, je continuais à y aller... Et Miellà¹ me disait : "Et toi, qu'est-ce que tu fais ?" Et je répondais : "Mais, je n'en sais rien, moi !" Puis il "m'essayait" pour [faire une] voix : "*Miserere*" [G. L. enchaîne en entonnant les premières notes du *Miserere* du Lunissanti]. "Non, non, non, non, tu n'es pas bon", disaient-ils...

Puis, au début des années cinquante, avec Antonio Cimino et son frère, j'avais pris l'habitude le soir de faire un peu des escargots et des coquillages à la mer, avec un *fiasco di vino*, et nous nous mettions à chanter — *Miserere, Stabba, Jesu*. C'est ainsi que j'ai chanté... Et il y avait aussi mon frère Matteo... Tandis qu'avec ce Miellà et les autres, il n'y avait rien à faire... Nous nous sommes préparés là, dans les années 52-53... Moi, comme *salzittu*, ça allait... Et puis j'ai chanté la première fois le *Miserere* en 59 ; en 57 j'étais à l'armée ; en 58, j'ai fait l'apôtre pour le Lunissanti ; je portais la *colonna* (la "colonne"). En fait c'était la deuxième fois que je portais un mystère ; la première fois j'avais porté la *guanta* (le "gant").

En 59, le prier a fait les chœurs, avec Miellà, Titino Brozzu, Antonio Cimino et un prêtre, don Armando, qui était vice-curé de Castelsardo. Et puis, je ne sais pas comment les choses se sont faites, mais le prier, au lieu de faire chanter ces quatre-là, les a divisés. Il en a mis un au *Jesu*, l'autre au *Miserere*, etc. Et quand il a lu les chœurs : "Moi, je ne veux pas chanter", a dit l'un... "Moi, je ne chante pas", a dit l'autre. Personne ne voulait plus chanter ! Et alors ceux-là — Titino Cimino, "Pichiarrello" et Cenzo Dessole, et aussi Miellà et Antonio Cimino — sont partis [de l'Oratorio]. Et pour faire ce Lunissanti, c'est moi qu'on a mis, et aussi mon frère qui "chantait de *contra*". Et c'était même bien ce qu'il faisait ! Et c'est comme cela que je suis entré dans un premier *coro* » [Giovanni L.].

1. C'est le surnom d'Antonio Lorenzoni, un des grands chanteurs de cette époque-là, qui est mort en 1977. Les autres grands chanteurs nommés sont Antonio Cimino, mort dans les années quatre-vingt, et surtout Cenzo Dessole, mort en août 1994, auquel notre sélection d'enregistrements rend pleinement hommage.

8. L'apprentissage : une technique d'immersion.

De nos jours, un jeune chanteur est totalement pris en charge par les plus expérimentés. Mais, on l'a vu, il n'en a pas toujours été ainsi : autrefois, on lui offrait difficilement une place au sein du *coro*.

Par rapport à ce jeune, il y a toujours un ancien qui a un rôle prépondérant. C'est le *maestro di canto* qui est aussi son *padrino di canto* (« parrain de chant »). On remarque vite sa présence, car il aura toujours tendance à protéger son « pupille », parfois de façon exagérée, faisant en sorte qu'il chante le plus possible — parfois au détriment des autres. En toutes circonstances, le *padrino* portera une attention particulière aux progrès de son protégé et ne sera pas avare de compliments pour vanter ses mérites. Ces rapports d'affection aboutissent volontiers à une forme de paternalisme (puis de clientélisme) tenu largement caché. Cette situation générale ne manque pas de gêner le prier, dont l'autorité est toujours mise à mal par des alliances trop soudées.

Comme souvent dans les musiques de tradition orale, l'imitation est au cœur de la pédagogie. Mais, contrairement aux pédagogies ordinaires où il s'agit de répéter les leçons dans un temps différé, ici on se jette à l'eau en chantant directement avec les autres. En même temps qu'il chante sous le regard des autres, le jeune chanteur est proprement immergé dans le son des trois voix puissantes qui l'entourent. Souvent il ne parvient pas même à percevoir sa propre voix car, en toutes circonstances, un chœur chante très fort.

Au début de l'apprentissage, le maître se tient à quelques centimètres du jeune chanteur ; il lui souffle ce qu'il doit chanter et, s'il agit intelligemment, n'intervient que durant les moments où l'apprenti se perd. Lorsque les mouvements mélodiques ne sont pas encore assimilés, la main vient au secours de l'expression ; le maître indique les mouvements de la mélodie : ascendante par un doigt pointé en l'air, descendante par un doigt vers le bas, droite, pour une note tenue, avec la main horizontale et la paume vers le haut. La fin de la phrase musicale peut aussi être marquée par un petit geste brusqué de la main, paume vers le bas.

L'apprentissage sollicite donc à la fois l'oreille et l'œil. Mais tandis que la vue est troublée par l'affection d'un entourage pressant, l'ouïe est un peu perdue sous le foisonnement des sons qu'elle doit percevoir. De fait, la technique d'apprentissage consiste à trouver sa place dans une épaisseur sonore très compacte, puis à régler son tempo sur celui des autres. L'absence de mesures régulières et de pulsation de référence conduit naturellement le jeune chanteur à régler le débit de son chant sur le mouvement de la bouche de ses partenaires. On l'invite d'ailleurs à se caler sur le chanteur qui est devant lui.

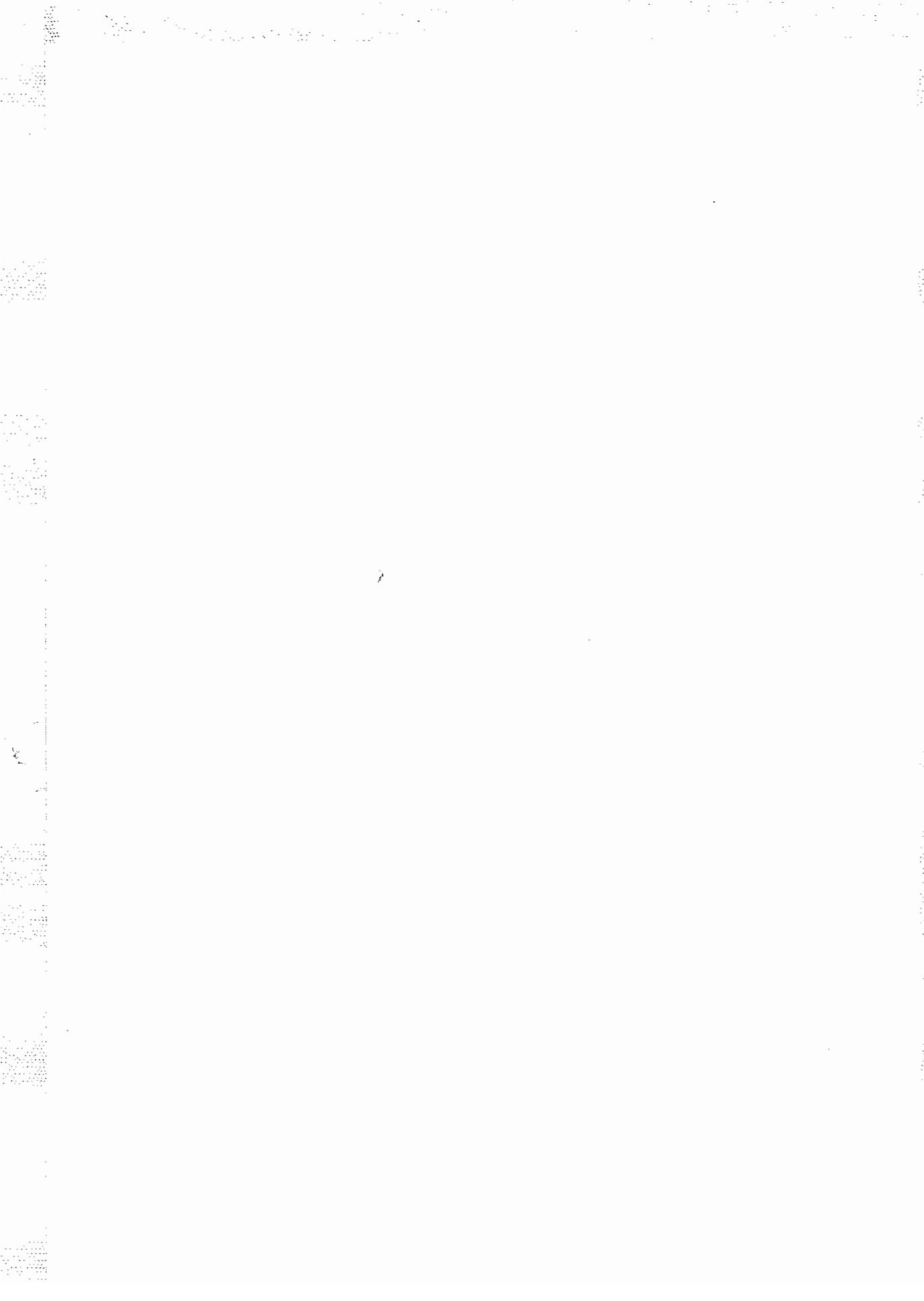
Entrer dans le rythme, c'est d'abord suivre celui de ses compagnons. Puis, lorsque finit l'exécution, les commentaires explosent et chacun intervient spontanément. D'une certaine façon, tout est dit au jeune chanteur : compliments, encouragements, critiques, pointes d'ironie, sous forme directe ou métaphorique : « Ah ! il t'en faudra manger encore des patates ! » (sous-entendu : avant d'arriver à chanter comme nous).

9. Modèle de chant, modèle de comportement.

Mais on aurait tort de voir les *prove* uniquement sous leur aspect strictement technique. Comme pour toute activité confrérique, aller aux *prove*, c'est surtout partager son temps avec les autres et offrir sa disponibilité aux choses collectives. De façon significative, on supporte mal d'un chanteur qu'il vienne seulement pour chanter. Il est des signes d'égoïsme et de non-respect de l'autre qui ne trompent pas et que la pratique du chant révèle.

Chanter, c'est, d'une certaine façon, s'exhiber. Mais il ne s'agit pas d'exhibition individuelle ; celle-ci s'inscrit dans le *coro* et n'a de sens que dans la mesure où elle est partagée avec tous ou assumée à tour de rôle. On l'a dit, le chant se nourrit constamment de ses commentaires et de l'attention qu'on lui porte. Lui refuser cette attention est en soi aussi grave que négliger sa pratique. Si ne pas entrer dans un *coro*, c'est normalement devoir se mettre à l'écoute de l'autre, y entrer, c'est offrir à l'autre une image acoustique de soi. Chanter, c'est révéler quelque chose de soi-même et témoigner sa façon d'être aux oreilles de tous. Untel cherche à dominer les autres voix ou à les gêner par des variantes stylistiques imprévisibles ; Untel se montre trop discret : sa voix ne porte pas — d'ailleurs, en dehors du chant, il est timide ; tel autre s'aime un peu trop : il prolonge ses finales dans l'intention de faire émerger sa propre voix, seule au-dessus du chœur ; tel autre enfin est arrogant : il entre tôt dans le chant pour signifier son autorité. Les exigences du système musical sont telles qu'une avance d'un quart de seconde suffit à révéler sa propre discordance.

L'esthétique, on le voit, est en prise directe avec l'éthique. La seconde régit la première et la première révèle la seconde. Mais, au-delà de ces principes, le chant est à son tour porteur d'éthique et, pour être beau, il impose un modèle de comportement. C'est ainsi qu'il invite les chanteurs à limiter leurs exubérances. Certes, il y a mille et une façons de produire du beau, et la quête est infinie. Mais il est aussi quelques certitudes touchant à la production du laid : il suffit pour cela de ne pas s'écouter ou de ne pas écouter les autres ; à la non-harmonicité sociale correspond toujours la non-harmonicité musicale.



CHAPITRE VI

Technique et esthétique du chant

1. Regard sur les chanteurs.

Avant de se produire, les chanteurs se disposent les uns par rapport aux autres aux quatre points cardinaux d'un cercle qui serait virtuellement dessiné sur le sol. Il est toujours un petit jeu de placement pour aboutir à la position adéquate : *bogi* face au *bassu* ; *contra* face au *falzittu*. À cette règle s'en ajoute une autre : *falzittu* à la droite de la *bogi* ; *contra* à sa gauche. Jamais l'inverse.

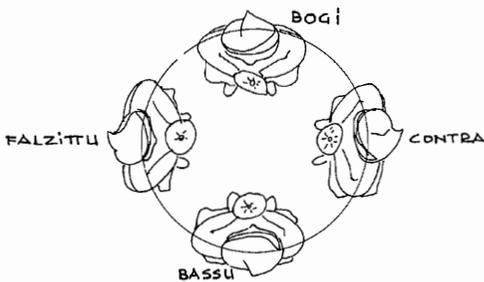


Fig. 12. La position respective des chanteurs.

Cette mise en place renvoie à une conception sonore et spatiale invariable : le spectre se déploie du grave à l'aigu dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. C'est le seul ordre possible.

Sitôt placés¹ — parfois ils tournent un peu comme une roue, pour y parvenir —, les chanteurs marquent un silence pour se concentrer. À l'évidence, la longueur ou la brièveté de ce silence annonce la gravité — ou la légèreté — de ce qui va suivre : pour un

1. Cette mise en place est parfois plus compliquée qu'il n'y paraît. C'est le cas derrière l'autel où, pour des raisons acoustiques évidentes, la meilleure position consiste à se tenir face à l'autel, car la voix porte ainsi davantage vers la nef où se tiennent les fidèles. Chaque chanteur voulant se faire entendre, et jugeant incidemment que sa voix est la plus importante, a tendance à préférer cette place, obligeant ainsi les autres à occuper une moins bonne position — latérale ou dos à la nef. D'où un petit jeu d'influences entre les confrères... Durant les processions de la semaine sainte, où l'on chante à l'arrêt, d'autres facteurs peuvent intervenir : l'acoustique naturelle de la rue, et surtout le vent. Chaque chanteur aura plutôt tendance à préférer se tenir à proximité du mur le plus abrité.

chant de moindre importance, quelques secondes suffisent. Mais parfois, pour un beau *Stabba*, une bonne minute est nécessaire.

L'appui des chanteurs est solide : leurs jambes sont sensiblement écartées. En attendant de chanter, et parfois durant le chant lui-même, les mains sont croisées dans le dos¹. La main n'intervient qu'exceptionnellement, une fois le chant lancé. Parfois, chez les chanteurs les plus extravertis — un Giovanni P., par exemple —, elle souligne une expression, mais de façon toujours discrète. Il n'est qu'un moment où la main est utile, c'est durant l'apprentissage et pour aider le jeune chanteur.

Bien que très proches — les épaules s'effleurent —, les corps ne se touchent pas, surtout pour l'exécution d'un chant sacré : normalement, les visages se font face à une distance constante, de l'ordre de un mètre. S'avancer plus vers le chanteur en face permet, bien sûr, de mieux l'entendre, mais trop s'avancer à l'intérieur du cercle empêche les chanteurs latéraux de se voir.

En pratique, le contact se fait surtout par l'oreille et le regard. Souvent, les chanteurs ne se quittent pas des yeux, et ils conseillent d'ailleurs aux débutants de faire de même. Certains ont pourtant les paupières closes ; d'autres les tiennent ouvertes, mais leur regard se perd dans une sorte d'infini : parfois en l'air, surtout pour les *bogi* et les *falzittu* qui, comme par hasard, ont les voix les plus « hautes », parfois vers le sol, surtout pour les *bassu* et les *contra* qui ont les voix les plus « basses ».

Quatre voix sont donc nécessaires pour faire un *coro*, car même si, comme on le sait, le *Miserere dietro l'altare* se chantait autrefois à trois (sans le *bassu*), la tradition « à quatre voix », ou à quatre parties, s'est définitivement imposée².

1. D'une façon générale, la gestualité est limitée à proportion de l'officialité de l'exécution. Lorsqu'ils sont entre eux, notamment durant les *prove*, les chanteurs ont des attitudes plus décontractées : mains dans les poches pour certains, petits gestes d'amitié et d'encouragement pour d'autres, etc.

2. Ordre d'importance des voix, correspondant à la fois à la valeur qu'on leur accorde et à leur fonction musicale : d'abord, la *bogi*, qui porte le *cantus firmus* et, dans la plupart des cas, entonne la première ; ensuite, le *contra*, qui fait une deuxième voix, toujours en dessous de la *bogi*, et qui, comme on le dit parfois, « est comme une colonne » dans l'édifice sonore ; puis le *falzittu*, qui a un rôle plus nettement ornemental et qui se place systématiquement une tierce au-dessus de la *bogi* ; et enfin le *bassu*, qui le plus souvent double la *bogi* à l'octave inférieure. À ce titre, ce dernier pourrait avoir une fonction facultative ; dans la pratique, cependant, il n'en est pas ainsi et, sauf à y être réellement obligé dans des conditions de chant liées au seul divertissement, on ne peut s'en passer.

2. L'art de la « portata ».

Chanter, c'est d'abord et surtout chanter ensemble. C'est si vrai que « faire un chœur » et « tirer une voix » (*tirare una bogi*) sont synonymes. Le terme local *bogi* (en italien, *voce*) est polysémique : c'est le chœur constitué, tout autant que la voix, au sens courant du terme, c'est-à-dire l'organe de la parole et du chant. Mais c'est aussi *une* voix ayant une fonction particulière, utilisant un registre spécifique, et qui a en outre un rôle important dans le chœur. Enfin, c'est un chant, et non un fragment de chant, car, sauf accident, lorsque celui-ci est entonné, il est mené jusqu'au bout, à la façon du vin qu'il convient de boire dès lors qu'il est « tiré ».

Le style vocal de Castelsardo se caractérise par une façon bien particulière d'attaquer le son, toujours par en dessous, de sorte que le degré adéquat est atteint par glissement. Tout se passe comme si, au *tempo rubato*, caractéristique de l'art de conduire les mélodies (ce qu'on appelle la *portata*), correspondait une recherche sur les hauteurs en *rubato*. Le résultat est que, sur le plan vertical, le calage des rapports entre les parties ne se réalise pas de façon sèche, mais en douceur, suggérant que les chanteurs trouvent l'accord juste par une écoute réciproque et grâce à une forme d'accommodation progressive¹, en glissant sur les notes d'attaque.

Ce style se caractérise également par une façon tout aussi particulière de « lâcher » le son, en étirant les finales jusqu'à la *calata*, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la phrase musicale et sans perdre d'intensité. Celle-ci alors se « cale » effectivement, comme sur une cadence. Après quoi, les chanteurs peuvent reprendre souffle.

Une phrase peut donc être considérée à la fois comme une unité de respiration et comme un geste vocal. « Tirer une voix », c'est réaliser ensemble ce même geste, sans l'appui d'une pulsation régulière et grâce à un contrôle collectif du temps qui est d'autant plus réussi que les chanteurs ont l'habitude de chanter ensemble.

Les phrases étant en général assez longues (jusqu'à quinze secondes et plus), le silence qui suit chaque *calata* équivaut à un repos — repos pour l'inspiration, dans les deux sens du terme, en attendant d'entonner la phrase suivante. Entre deux *calate*, il peut y avoir également de brèves reprises de souffle. Ce sont les *rispiri* (en italien, *respiri*), des respirations qui, dans certains cas, sont en quelque sorte « enjambées ». Cela se produit habituellement lorsque les voix sont chaudes et les chanteurs en confiance. Par ce

1. Cette particularité des attaques est parfaitement lisible sur les nombreux sonagrammes que comprennent ce chapitre et les suivants. Elle n'a pas été portée sur nos transcriptions, car le solfège a peu de moyens à sa disposition pour en rendre compte avec précision.

qu'elle révèle des relations entre les membres du *coro* autant que par l'effet de surprise qu'elle crée, cette façon de couvrir les *rispiri* est du plus bel effet.

Tous les chanteurs le disent : pour bien chanter, il faut être attentif aux paroles. Un chant ne peut être beau que si les mots sont parfaitement connus. Les lire, comme il arrive pour les *laudi* des neuvaines, ne donne rien de bon. Cette précision suffit à révéler l'importance du travail que les chanteurs opèrent sur les textes et sur la musique qui y correspond. Mais elle est également intrigante si l'on se rappelle que, pour la plupart, ces textes sont en latin et n'ont guère de sens pour les chanteurs, voire pas du tout. Tout se passe comme si cette intense recherche d'expression, très perceptible à l'écoute, était au service non d'une expression littéraire, mais d'un sens proprement musical.

Dans le *Miserere* du Lunissanti, j'aime surtout le *Tibi soli* [cinquième verset], c'est le plus beau [Salvatore T. F.]. « Dans le *Stabba*, j'aime tout particulièrement le *Quando* [dernier verset] » [Osvaldo P.].

À défaut de véhiculer un sens compréhensible, chaque syllabe a sa forme, donnée par la consonne. Elle a également sa couleur, donnée par la voyelle qui joue un rôle essentiel dans la production du timbre. Articuler fortement les consonnes, comme le faisaient d'ailleurs avec plus d'emphase qu'aujourd'hui les chanteurs d'autrefois (voir disque compact encarté, pages 5 b et 6 b) donne au chant son énergie. Chaque syllabe est alors traitée comme un *colpo*, un « coup ». Plusieurs *colpi* successifs forment des *battute* (des « battues »), comme dans le *Miserere*.

Un chant se compose d'alternances plus ou moins régulières entre les *battute* et les *giri*, correspondant aux mouvements mélodiques plus développés. Dans les *giri*, et en dehors des appuis syllabiques, les chanteurs peuvent faire des *gorgheggi*, des *gargantadi* ou des *schirriulate*, notions que le lexique spécialisé de la musicologie traduit plutôt maladroitement par le mot « mélisme ».

De fait, il s'agit d'espaces ornementaux limités par la présence d'un texte religieux ou poétique, et prenant appui sur des degrés essentiels à la mélodie. Selon les chanteurs, les styles et les époques, une même phrase musicale peut être chantée soit *liscia* (ou *dritta*), et dans ce dernier cas, l'on va d'une note à l'autre en aplanissant au maximum les mouvements mélodiques, soit *girata*, en masquant les degrés importants de la mélodie par de riches circonvolutions. Mais, à être trop développés, les mélismes ont pour inconvénient de noyer la structure du chant, et donc de gêner les autres chanteurs qui, sous des profusions mélodiques exagérées d'un de leurs compagnons, auront du mal à placer leurs propres appuis :

Avec celui-là, qui fait l'*elicottero* sans arrêt [qui monte et qui descend tout le temps à la façon d'un hélicoptère], personne n'arrive à chanter [Tore B.].

Et l'on devra s'accorder à reconnaître, avec Giovanni L., que

ces *giri* [« tours »] peuvent être beaux, mais pas toujours : de temps en temps, à l'*uscita* (« sortie ») d'une phrase, oui, ça va ; cela donne de l'*allegria* au chœur... Mais en faire toujours, non. Il y a des chanteurs qui font des *giri* et des *giri* à n'en plus finir... Et le résultat est qu'ils débarquent [*sbarcano fuori*] les autres chanteurs [Giovanni L.].

Seul un travail intime entre le texte et la mélodie permet donc de traiter le chant dans toute sa profondeur et de lui donner une belle *portata*. En d'autres termes, la beauté d'un chant ne procède pas de la superposition d'un texte et d'une mélodie, mais de leur fusion¹, et le résultat de cette fusion s'exprime à travers la *portata*. Cette notion de *portata* est assez difficile à cerner², mais elle est fondamentale. Une belle *portata* tient autant à la qualité de la voix du chanteur qu'à l'intensité et à l'articulation de sa phrase, à sa façon de placer les syllabes, à l'ornementation de ces dernières et au rythme intérieur de la mélodie. Elle est la marque de l'élégance musicale, de la légèreté et de la souplesse : il faut « porter » la phrase avec force, ne pas la laisser tomber, et ce, jusqu'à son terme, c'est-à-dire jusqu'à la *calata*.

3. La bonne clé (« chiave »).

Lorsqu'à Castelsardo un chanteur entonne, il est libre de choisir la hauteur de sa note d'entrée : il n'y a pas de diapason ; il n'y en a jamais eu et l'on peut espérer qu'il n'y en aura jamais. En adoptant cet instrument de rien du tout, que l'on peut se procurer pour cinq mille liras à Sassari et qui symbolise à lui seul la musique savante cultivée, on simplifierait certes le travail des chanteurs, mais cela aurait surtout pour effet de ruiner leur constant effort, intellectuel et esthétique, pour trouver ce qu'ils appellent la *chiave*, la clé. Le mot évoque bien entendu la clé solfégique, mais, en le prononçant à longueur d'année, les chanteurs pensent plutôt à l'objet concret qui permet effectivement de bien entrer dans le chant. Cette clé doit être « juste », c'est-à-dire ni

1. C'est pour cela que les textes doivent être pleinement mémorisés et que lire les paroles d'un chant pour l'exécuter est une opération artificielle qui empêche à l'expressivité musicale de prendre sa pleine mesure.

2. La notion musicologique occidentale qui s'en approche le plus est celle de phrasé.

trop haute ni trop basse. Les débats sur la *chiave* nourrissent constamment les discussions entre chanteurs. Tantôt on salue une réussite, tantôt on condamne une erreur de *chiave*, mais tout cela fait intrinsèquement partie de la culture musicale de l'Oratorio.

La *chiave* est donc la note d'intonation, celle qui engage le chant. La *bogi* qui l'entonne, ou, dans certains cas, le *bassu*, en a la responsabilité : il lui faut trouver une *chiave* qui permette aux autres voix de donner le maximum de leur force — cette notion de force est en effet essentielle —, de façon à ce que le chant « sorte » avec tout son éclat et toute sa beauté.

Pour entrer avec la *chiave* juste, les chanteurs ont donc en tête une sorte de diapason idéal. Il varie selon les jours, les heures et les circonstances, mais, en fait, il reste très précis. Car, en fonction de l'acoustique du lieu, des choristes en présence, de la fatigue générale des voix liée parfois à l'abus de cigarettes, une *chiave* s'impose, qu'il convient de trouver.

De fait, l'expérience prouve que, d'une façon générale, la *chiave* d'un même chant varie relativement peu — de l'ordre d'un ton majeur, en moyenne. Mais elle montre également que deux chants identiques exécutés à la suite l'un de l'autre sur deux *chiavi* très voisines — avec un écart d'un demi-ton, par exemple, et parfois moins — donnent des résultats musicaux fort différents. Et, ce qui est plus important encore, c'est qu'il existe toujours une *chiave* meilleure que l'autre. Autrement dit, elle n'est pas un étalon approximatif, mais une notion idéale qu'il convient d'approcher le mieux possible, ce qui, en pratique, n'est pas facile. Sitôt que le chant est lancé, il est toujours un confrère alentour pour faire un signe et témoigner : doigt pointé vers le haut, la *chiave* est haute ; vers le bas, elle est basse ; et éventuellement pousse en l'air, comme le font les sportifs, elle est bonne.

Le contrôle de la *chiave* relève moins d'une notion de hauteur absolue (encore que, dans des circonstances analogues et avec les mêmes chanteurs, elle soit toujours sensiblement identique) que d'une conception précise de la hauteur relative. Elle est si importante que les chanteurs ont tendance à croire que la réussite du chant tient entièrement à la justesse d'intonation : en d'autres termes, qu'elle est — sans jeu de mots — la clé de sa réussite.

Certains d'entre eux trouvent facilement la bonne, et du premier coup ; d'autres y arrivent plus difficilement et se préparent longuement avant d'entonner un chant ; d'autres enfin aiment chanter dans l'aigu et accrochent le chant un peu haut, *alle stelle*, comme disent les chanteurs, moins pour satisfaire leurs compagnons que pour leur propre plaisir. Mais le respect d'autrui implique plutôt que l'on choisisse la *chiave* en fonction des chanteurs en présence et dans l'intérêt de la qualité du chœur. Il n'est pas rare qu'après le chant celui qui a entonné explique : « J'ai pris cette *chiave* un peu basse (ou un peu haute) pour mettre à l'aise celui-ci ou un autre. » Par ailleurs, une *chiave* complètement erronée (*sbagliata*) a pour effet de gêner

les trois autres chanteurs, au point même qu'ils sont incapables d'entrer (*entrare*) dans le chant.

Pour rigoureuse qu'elle soit, la *chiave* change selon les époques et avec les générations de chanteurs. Autrefois, elle était nettement plus haute que de nos jours — de l'ordre de la tierce. Et elle s'adapte aussi à des circonstances pratiques. C'est ainsi que, pour les grandes processions (Lunissanti ou jeudi saint), on adopte volontiers une *chiave di carréra* (de procession rituelle), très légèrement plus basse : c'est la *chiave* des grands jours que l'on choisit lorsqu'il n'est pas question de risquer de fatiguer les voix. Mais, que ce soit sur la *carréra* ou ailleurs, il est possible, et d'ailleurs souhaitable, d'arrêter le chant dès son début, lorsque la *chiave* est trop basse ou trop haute, et de le reprendre après avoir rectifié. Parfois, plusieurs essais sont nécessaires, et l'on a même vu des Lunissanti où les chanteurs n'ont jamais réussi à trouver la *chiave* juste de toute la soirée, créant des désaccords criants dont on se souvient encore.

4. Hauteur, timbre, intensité.

Hauteur, timbre et intensité sont des notions clairement distinctes en musique et en musicologie occidentales. Elles le sont beaucoup moins pour les chanteurs de l'Oratorio ou, pour mieux dire, elles entretiennent des liens étroits : une voix *alta* (haute) se caractérise à la fois par son intensité (chanter à haute voix), son registre (celui d'un *falzittu*) et son timbre (une voix est *alta* lorsqu'elle comporte un grand nombre d'harmoniques aigus). En bonne symétrie, la chose est également vraie pour une voix *bassa*.

C'est ainsi que tous les chanteurs disent et affirment avec assurance que la partie la plus aiguë du *Stabba* se trouve à la fin, sur la voyelle *i* de *filius*. Or l'analyse prouve que la phrase musicale dans laquelle il se trouve n'est pas plus aiguë qu'une précédente sur la voyelle *o*. Les raisons de ce qu'on est bien obligé de considérer comme une erreur d'appréciation tiennent, d'une part, à ce que le *i* est effectivement une voyelle plus aiguë que le *o* (voir p. 128 notre analyse sur les différentes altérations vocaliques dans le chant), et, d'autre part, à ce que, dans cette partie du chant, il est habituel de chanter fort¹ ; l'effort produit et une fermeture plus grande du larynx pour

1. Ce que confirment l'effort très apparent des chanteurs autant que le modulomètre du magnétophone marquant en moyenne deux ou trois décibels de plus durant ce passage, dit du *giru della i*, le « tour du *i* ». De nombreuses discussions avec les chanteurs, y compris à l'aide de l'harmonium de l'église, afin de démontrer que le *giru della i* et celui *della o* précédent utilisaient les mêmes notes, ne leur ont pas fait changer d'avis... Après cette expérience, racontée dans un article publié en 1995 (1995 a), les chanteurs réaffirmèrent leur conviction

économiser du souffle se confondent : le volume se renforce en même temps que les harmoniques aigus.

D'ailleurs, les chanteurs, même expérimentés, croient changer de *chiave* simplement en « serrant » davantage le son, modifiant donc le timbre qui se colore d'aigus, et sans changer la fondamentale. D'une façon générale, la *chiave* donne l'illusion d'être plus ou moins haute en fonction de la qualité des voix en présence. En tout état de cause, une *chiave* haute, dite volontiers *piccante* (« piquante ») ou, plus métaphoriquement encore, *alle stelle* (« aux étoiles »), se traduit et s'observe à travers l'effort des chanteurs.

Quant à la tension, elle touche inégalement les différentes voix. Des quatre voix du chœur, le *bassu* est certainement la moins tendue, ensuite vient le *contra*, puis la *bogi* et enfin le *falzittu*, toujours très tendu, et dont la technique s'apparente au cri.

5. « Champions de chant ».

Le chant est une forme d'exploit. Cela était encore plus vrai il y a quelques années, lorsque les meilleurs chanteurs se disaient volontiers *campioni di canto* (« champions de chant ») et, pour reprendre leur terme, participaient à la grande « compétition » du Lunissanti dans un esprit de victoire. De nos jours, cet esprit de bravoure et ce goût pour la domination ont en partie disparu. Mais en partie seulement, car le chant exige, de toute façon, qu'on se donne toujours au maximum.

Parmi les reproches que l'on fait à un chanteur, il en est un que souvent l'on entend : « Oui, il chante bien, mais il est trop timide. » Car, paradoxalement, cette timidité, due parfois à une modestie de comportement ou à une émotivité incontrôlée, ne passe pas inaperçue. Elle est, quoi qu'il en soit, interprétée en termes de manque de courage ou, pour être plus précis, de *mancanza di palle* (« manque de couilles »). En tout état de cause, si un chanteur hésite à se « donner », cela s'entend et se traduit par une sorte de forfaiture musicale ; le spectre ne prend pas d'épaisseur. Pis encore, associés à un chanteur trop timide, les autres compagnons de chœur ont eux aussi tendance à ne pas se donner à fond, ne serait-ce que pour conférer à la dynamique générale un minimum d'équilibre. Alors, le chant ne ressemble plus à rien.

Ce n'est pas « pour faire beau » que l'on chante fort, même si cela a des incidences très positives sur l'esthétique du chant, mais parce que, ici comme

dans ces termes : « Tu as sans doute raison, mais, pour nous, le *giro della i* est plus haut ; il n'y a rien à faire !... »

ailleurs, il s'agit de s'affirmer avec force et d'avoir, comme le dit Francesco B., l'*orgoglio del canto* (l'« orgueil du chant »). De fait, ce comportement vis-à-vis du chant renvoie à des valeurs assez répandues en Sardaigne, la *balentia* et la *sfida*. *Balentia* vient du latin *valere*. *Sfida* (« défi ») est un emprunt à l'italien. Ces deux notions, largement partagées en Sardaigne¹, sont inséparables. Elles renvoient tout à la fois à l'honneur, à l'orgueil et, en définitive, à la nécessité de « faire plus que l'autre ». Le bandit d'honneur est par essence homme de *balentia*².

Traditionnellement, le rapport à l'autre passe par l'affirmation de sa propre *balentia*, dont la *sfida* n'est que l'expression extérieure et parfois provocatrice. Or, en Sardaigne, l'expression musicale obéit à cet ordre de défi³, et être un bon chanteur, c'est être puissant, brave, courageux et particulièrement endurant. Ces règles éthiques sont aussi esthétiques : le chant de Castelsardo est fort et ne « donne rien » si les chanteurs ne s'y adonnent pas à fond. C'est ainsi que l'*armonia ha spesso un gusto di vittoria* (« l'harmonie a souvent un goût de victoire »), aussi bien pour chaque membre du *coro* (un chanteur doit s'y affirmer avec force) que pour tout le *coro* constitué, car, lorsque plusieurs chœurs sont en compétition pour le Lunissanti, chacun doit faire en sorte de surpasser l'autre par sa bravoure.

Il faut se rappeler que la grande procession du Lunissanti ne dure pas moins de trois heures ; or, aucune raison liturgique ne justifie une prestation aussi longue. C'est en fait pour un motif profane que l'on exerce sa résistance vocale sur de si longues distances, car, pour faire entendre les chants et surtout pour évaluer les mérites et l'endurance des chanteurs, il faut leur offrir un large champ de compétition qui sert aussi de terrain d'observation à ceux qui les écoutent.

De tous les chants du répertoire sacré, on sait désormais qu'il en est un particulièrement important et valorisé, au sens où il sert à valoriser ceux qui le chantent : c'est le *Stabba (Stabat Mater)*. Or, du point de vue du système musical, rien ne différencie le *Stabba* des autres chants du répertoire (voir III^e partie, p. 269) : il se compose d'accords parfaits en nombre limité, utilise des modulations non préparées, etc., mais il se chante plus fort que tous les autres chants, de sorte qu'on doit s'y consacrer complètement, ce que traduit

1. Et c'est encore plus net dans les villages du centre de l'île : rouler à cent vingt à l'heure dans les villages, boire davantage, ne jamais refuser de boire en compagnie, dormir le moins possible, être présent aux autres, « tenir le coup », tenir la route font partie d'un comportement normal et normalisé.

2. Un des plus grands poètes-improvisateurs de la Sardaigne, Gavino Contene, était appelé *su Balentone* (« Celui qui défie et provoque »).

3. Citons les compétitions poétiques ou musicales (*gara poetica, gara a chitarra*), mais aussi le campanilisme exacerbé qui, sur la base de ce défi, prend volontiers une dimension positive pour devenir émulation villageoise.

la notion d'*impegno*. Il est justement là pour éprouver la *balentia* des chanteurs qui ne doivent en rien économiser leur énergie lorsque, à la façon d'un cheval de bataille, ils se le voient confier par le prieur. La singularité du *Stabba* passe par cette seule considération : c'est un chant de défi où la *balentia* des chanteurs doit s'exprimer. En soi, il n'est pas plus difficile que les autres chants ; il est seulement plus « dur », et ce sont les chanteurs eux-mêmes qui leur ont conféré cette particularité. Car c'est bien l'*orgoglio del canto* (l'« orgueil du chant ») qui s'exprime à travers lui, et c'est bien aux « champions de chant » qu'il est réservé. C'est ainsi qu'à Castelsardo un *lamento* religieux¹ devient un véritable exercice d'héroïsme.

6. Regard sur les voix.

Si la seule image du visage d'un chanteur en action ne permet pas de déduire à coup sûr s'il est *falzittu*, *contra*, *bogi* ou *bassu*, elle offre de sérieux

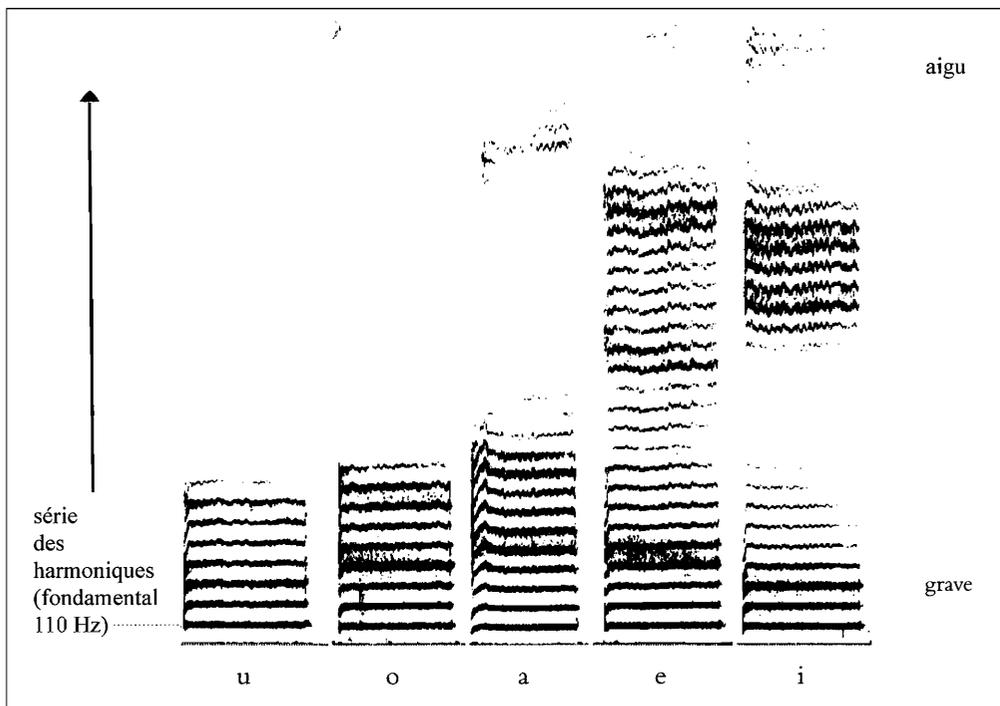


Fig.13. Le spectre acoustique des voyelles.

1. Le mot *lamento* n'est pas utilisé en Sardaigne. Il l'est en revanche en Sicile pour désigner un répertoire analogue.

indices. Plus encore que l'axe du regard, c'est l'ouverture de la bouche qui nous met sur la voie : le *bassu* a les lèvres entrouvertes, comme pour effectuer un *a* qui tire sur le *o* ; le *contra* a la bouche arrondie, comme pour réaliser un *o* ; la bouche de la *bogi* en revanche n'est guère ouverte : la voix tire sa clarté des résonances naturelles de l'appareil vocal qui semble prononcer un *è* très ouvert, presque un *a* ; celle du *falzittu* l'est davantage ; on verra que sa voix, tendue et puissante, s'apparente au cri.

Or, selon l'ouverture de la bouche et le choix des voyelles, le son chanté change de timbre. Le phonogramme suivant est le résultat d'une expérience simple, qui n'a rien d'original, où il a été demandé à un chanteur, Giovanni P. P., de réaliser successivement cinq voyelles *sur une même note*, soit *u, o, a, e, i*.

Apparaissent les « formants vocaliques » : selon les voyelles prononcées, le son peut être analysé en termes de « grave » et d'« aigu », progressivement du *u* grave, où le spectre harmonique est dense dans sa partie basse, au *i*, où il l'est dans sa partie haute.

La figure ci-contre représente un sonagramme, qui est un outil irremplaçable pour représenter graphiquement le spectre sonore d'une voix, et qu'il convient d'apprendre à lire si l'on veut comprendre les chapitres suivants.

Rappel de données élémentaires : tout son musical se compose d'une fondamentale et d'harmoniques. La fondamentale est d'habitude assez facilement repérée par l'oreille et peut, par commodité, être assimilée à ce qu'on appelle une note. Ce son fondamental est le *premier* d'une série d'autres sons plus aigus que lui. De fait, en termes acoustiques, la fondamentale est appelée « premier harmonique ». Les autres harmoniques, plus ou moins nombreux et intenses selon les voix, lui donnent de l'« épaisseur » et une couleur qui constituent son timbre.

Les raies horizontales représentent les harmoniques (de bas en haut : harmoniques 1 à x) qui sont dans des rapports périodiques et équidistants les uns par rapport aux autres. Plus ils sont forts, plus les tracés sont marqués. La hauteur d'un son est étalonnée à l'aide d'une unité : le hertz (1 hertz = 1 vibration par seconde ; 100 hertz = 100 vibrations par seconde, correspondant à peu près à un *sol* dans le registre d'un *bassu*). Bien entendu, plus le nombre de vibrations par secondes, et donc de hertz, est élevé, plus le son est aigu.

L'axe horizontal est celui du temps ; dans la figure ci-contre, chaque voyelle fut émise durant cinq à six secondes.

D'UNE PASSION À L'AUTRE

Comme on sait, les linguistes ont l'habitude de représenter les voyelles sous forme d'un triangle, que, pour des raisons de commodité de lecture, il est utile de figurer selon un axe tourné de 90 degrés par rapport aux conventions d'usage. La voyelle la plus ouverte est *a*. Les plus fermées sont *i* (aigu) et *u* (grave). Le *i* se prononce avec les lèvres en arrière et la langue en avant : c'est une voyelle d'avant ; le *u* (*ou* français) avec les lèvres en avant et la langue en arrière : c'est une voyelle d'arrière. Entre ces trois points du triangle prennent place le *é* (ouverture médiane, langue en avant) et le *o* (ouverture médiane, langue en arrière)¹.

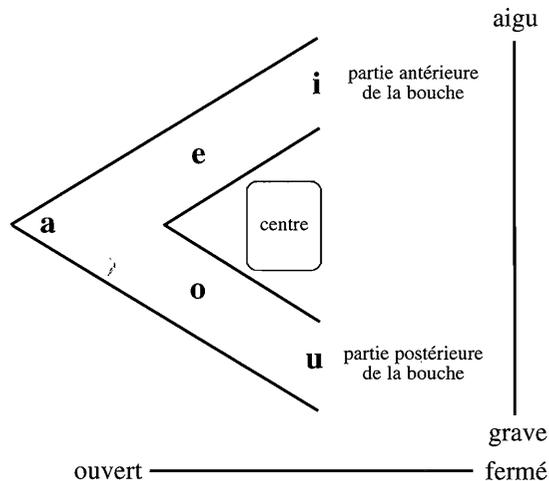


Fig. 14. Articulation des voyelles.

Or, les chanteurs de Castelsardo savent, au moins intuitivement, que la couleur de la voyelle influe considérablement sur la qualité de leur voix, en d'autres termes, sur la nature du spectre :

Chantant avec la guitare, ou bien en faisant la *bogi* dans le chœur, je préfère toujours quand le chant finit sur un *a*... C'est mieux ; je m'en rends compte. Mais si je fais le *falzittu* dans un *coro*, ce que je m'amuse à faire de temps en temps, ce *a* ne va pas si bien (*non viene tanto bene*). En revanche, le *i* [voyelle du mot *filius* dans le *Stabba*, par exemple] est plus beau... On chante d'abord *i*, puis on élargit un peu vers le *è*... Et comme ça, c'est beau. En revanche, quand je fais le *a* en chantant de *falzittu*, je me trouve plus gêné, et c'est moins réussi. Et quand on finit

1. L'exposé est ici sensiblement simplifié. On pourra se reporter aux travaux classiques de A. MARTINET, 1964, et, pour la terminologie « grave-sombre, aigu-clair », à ceux de R. JAKOBSON, 1963.

TECHNIQUE ET ESTHÉTIQUE DU CHANT

avec un *u*, en fermant la bouche, c'est pas très beau ; le son ne rend pas bien ; ça, c'est vrai du moins pour moi... [Giovanni P.]

Tel qu'il est chanté en chœur, le texte originel du *Stabat Mater* : *Stabat Mater dolorosa / Juxta crucem lacrymosa*, peut se transcrire phonétiquement de la façon suivante selon qu'il est réalisé par :

- 1) un *falzittu* :
stèbèt mètèr dɔlɔrɔsè
tè(n) crɔcèm lècrémɔsè ;
- 2) une *bogi* :
Stabat matèr dɔlɔrɔsa
tè(n) crɔcèm lacrémɔsa ;
- 3) un *contra* :
Stæbæt mætèr dɔlɔrɔsæ
yɔxtè(n) crɔcèm læcrémɔsæ ;
- 4) un *bassu* :
Stobot motör dolorösö
yoxtó(n) cröcöm löcrömösö.

Dans le chant exécuté en solo, cette altération est beaucoup moins sensible¹, mais en chœur, la diction du texte est sérieusement altérée à des fins chorales, semble-t-il, et les voyelles sont soumises à des transformations qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, sont moins dues à une médiocre connaissance du latin qu'au besoin de produire les sons les plus efficaces pour remplir le spectre sonore.

Lorsque l'on passe du parlé au chanté, le contraste d'ouverture des voyelles se réduit très nettement ; d'une part, les voyelles extrêmes (*i* et *u*) ne sont réalisées pleinement par aucune des voix du *coro* et, du *falzittu* au *bassu*, elles se « tassent » progressivement vers le grave en même temps qu'elles se ferment :

pour le *falzittu*, *i* devient *é*, et *u* devient *ɔ* ;
pour la *bogi*, *i* devient *è*, et *u* devient *ɔ* ;
pour le *contra*, *i* devient *è* et *u* devient *ɔ* ;
pour le *bassu*, *i* devient *ö*, et *u* devient *o*.

1. C'est ainsi que le *Miserere dietro l'altare* comprend deux parties exécutées en solo (versets *Tibi soli* et *Benigne...*), qui sont prononcées sans transformation notable des voyelles.

C'est ainsi que le *a* n'est jamais réalisé à pleine ouverture, si ce n'est par la *bogi* (certains chanteurs ont même tendance à ne pas ouvrir pleinement leur *a*). Le *falzittu* le colore volontiers de *è* (voir l'observation de Giovanni P., p. 128), le *contra* le transforme plus nettement en *ɔ* et le *bassu* en *o*.

Si l'on se rappelle que les voyelles d'avant (*i* et *é*) se caractérisent par leurs formants aigus, et celles d'arrière (*u* et *o*) par leurs formants graves (voir fig. 13), il est facile de comprendre que cette façon de transformer les voyelles répond à un souci musical.

On le voit, la voyelle est d'autant plus « en avant » que la voix chante dans l'aigu : elle renforce de la sorte son spectre aigu ; cela vaut pour le *falzittu* et, dans une moindre mesure, pour la *bogi*. Elle est d'autant plus « en arrière » qu'elle est chantée dans le grave : elle renforce de la sorte son spectre grave ; cela vaut pour le *bassu* et, dans une moindre mesure, pour le *contra*.

Cette transformation de la couleur vocalique est à la fois régulière, progressive et systématique ; tout se passe comme si les chanteurs articulaient leurs voyelles à partir d'une connaissance intuitive des propriétés du spectre sonore : ceux qui chantent dans l'aigu les « poussent » vers l'avant, pour les colorer d'aigu ; ceux qui chantent dans le registre grave les « tirent » vers l'arrière, pour les colorer de grave. De cette façon, chaque chanteur se met dans une meilleure position pour couvrir la partie du spectre correspondant à son registre. Cela aboutit à une limitation du nombre de sons vocaliques, et donc à une moindre compréhension du texte chanté, car ce changement de couleur est tel que, dans la plupart des cas, la voyelle d'origine n'est même plus identifiable.

Le système vocalique chanté utilise donc quatre voyelles au maximum pour un *falzittu* : *é* (réalisation du *i*), *è*, *ɔ* (servant également pour le *u*) et *a* (quoique pas toujours) ; trois pour une *bogi* : *è* (réalisation du *i* et parfois du *a*), *a* et *ɔ* (servant également pour le *u*) ; trois pour un *contra*, et même parfois seulement deux chez certains chanteurs : *è* (réalisation du *i*), *æ* (réalisation du *a*) et *ɔ* (réalisation du *u*) ; enfin, rarement plus de deux pour un *bassu* : *ö* (réalisation du *i*, du *è* et du *a*) et *o* fermé (réalisation du *u*).

Les nécessités du chant introduisent également d'autres transformations, consonantiques, cette fois. Les consonnes sont peu prononcées, notamment par le *bassu* et le *contra*, pour deux raisons ; la première est d'ordre pratique : il est difficile de prononcer certaines consonnes lorsque la position de la bouche est poussée vers l'arrière (ainsi le *p* utilisant les lèvres, ou le *d* et *t* utilisant les dents) ; la seconde est d'ordre esthétique : les consonnes ont pour effet d'introduire de courtes ruptures dans le spectre, alors que le chant *a voci lunghe* exige au contraire qu'il soit toujours plein et continu (voir p. 119).

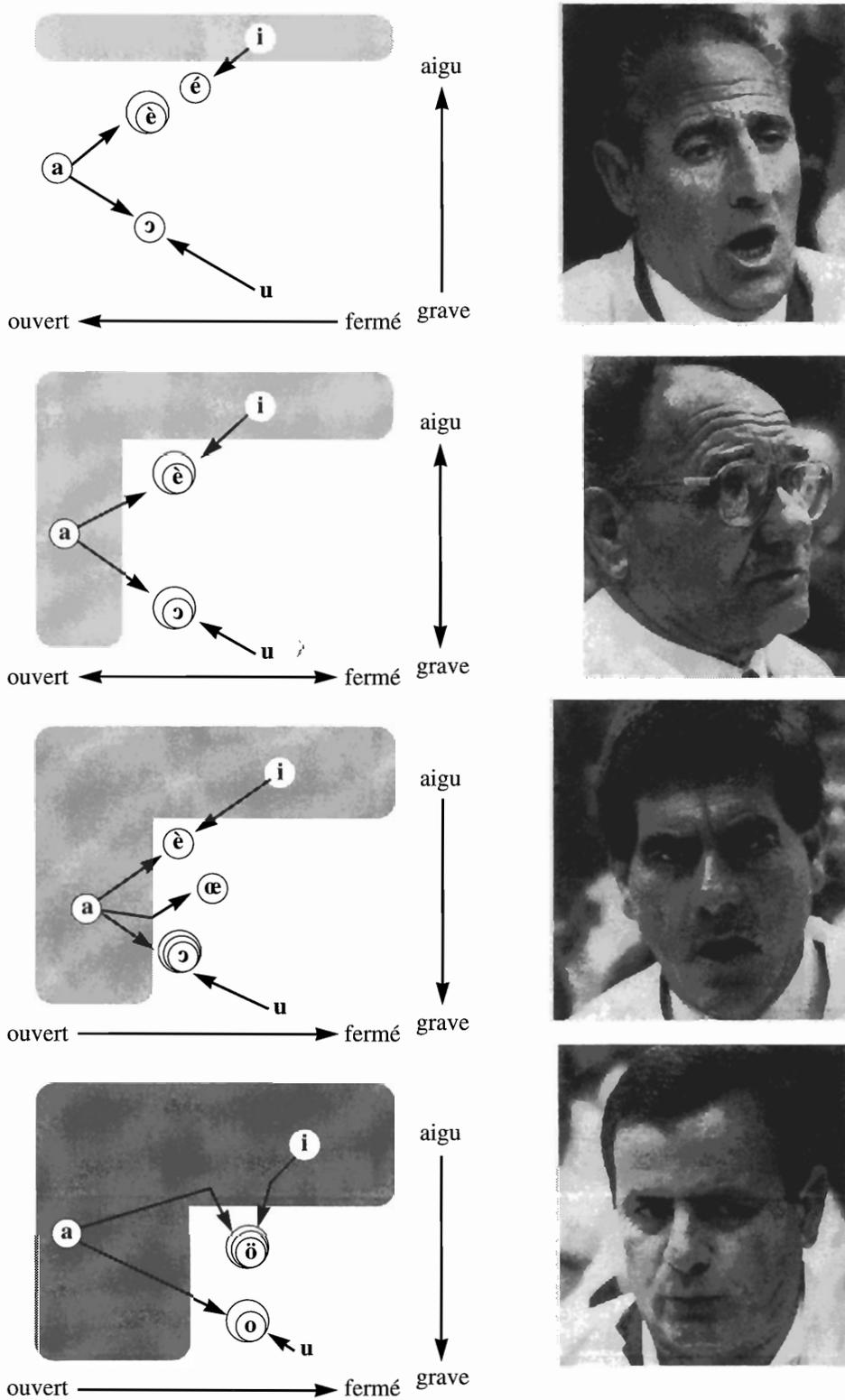


Fig. 15. Voyelles réalisées par les quatre voix du chœur ;
 noter sur les photographies l'ouverture de la bouche
 et la direction des regards des chanteurs (haut versus bas).

7. Un timbre spécifique.

Ouverture vocalique privilégiant une partie du spectre sonore, précision d'intonation (*chiave*) et recherche de puissance exprimant la *balentia* des chanteurs sont trois données étroitement corrélées. Car, un peu à la façon d'un moteur d'automobile qui a sa puissance maximale à un régime précis, un chanteur, quelles que soient ses dispositions naturelles, produira les sons les plus forts dans un registre étroitement délimité¹. Il s'agit d'un fait naturel qu'un travail vocal, tel qu'il se pratique dans les écoles de chant classique, peut partiellement corriger, jusqu'à disposer d'un registre moyen de deux octaves répondant aux exigences habituelles du répertoire.

Les voix de Castelsardo ne sont pas soumises à une contrainte de ce type : elles travaillent à l'intérieur d'un faible ambitus, de l'ordre de la quinte. Les chanteurs sont donc dans les meilleures dispositions pour fonctionner à pleine puissance. Mais l'ambitus étroit est compensé par le recours à quatre registres complémentaires utilisés simultanément (grave : *bassu* ; médium-grave : *contra* ; médium-aigu : *bogi* ; aigu : *falzittu*), de sorte que, mises ensemble, ces voix recouvrent plus de deux octaves et offrent un spectre sonore relativement large.

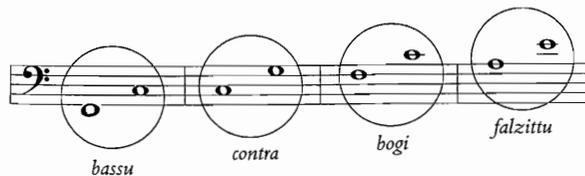


Fig. 16. Ambitus moyen des différentes voix et ambitus global.

Contrairement à ce que l'on entend souvent dire, les voix de Castelsardo ne sont pas naturelles² ; chacune d'entre elles, à l'intérieur de son propre

1. Cette loi physique et physiologique explique pourquoi les chanteurs de Castelsardo, soucieux de chanter fort, ont des registres aussi spécialisés. Un *bassu*, par exemple, peut réaliser une partie de *falzittu*, et *vice versa*, mais il ne pourra le faire qu'à un faible niveau d'intensité et d'une voix en définitive peu assurée. Certains chanteurs parviennent à chanter dans des registres voisins (*bassu* et *contra* ou *bogi* et *falzittu*), mais il est exceptionnel qu'ils excellent dans les deux. Signalons encore que la voix d'un chanteur évolue dans le temps, soit vers l'aigu, soit vers le grave, en fonction de phénomènes apparemment complexes. C'est ainsi qu'au cours de sa carrière un chanteur peut passer, par exemple, de *falzittu* à *bogi* ou de *contra* à *bassu*.

2. Le seul aspect naturel concerne le registre, en ce sens que la nature dote les hommes de voix plus ou moins hautes. De fait, avec un peu d'habitude, il suffit d'entendre parler un chanteur pour savoir s'il est basse, baryton, *contra* ou *falzittu*.

registre, est travaillée en vue d'obtenir un certain effet. De sorte qu'aucune ne ressemble à l'autre. En d'autres termes, une voix de *bassu* n'a aucune caractéristique d'une voix de *bogi* ou de *falzittu* : chacune d'entre elles utilise une émission vocale particulière en suivant le canon esthétique de son propre registre.

Cela est si vrai que l'on reprochera volontiers à un *contra* d'être *vocino*, c'est-à-dire d'avoir les caractéristiques d'une *voce* (ou *bogi*), ou encore à un *bassu* d'être *contrino*. En d'autres termes, d'avoir un timbre aux caractéristiques empruntées à une autre voix, ce qui constitue incontestablement un défaut.

Caractérisation des voix.

Une bonne voix de *bassu* est parfaitement détendue, sans vibrato excessif ni forte nasalité. Elle ne comprend pas plus d'une dizaine d'harmoniques, ce qui veut dire qu'elle n'est pas très timbrée, et seuls les premiers d'entre eux ont une forte dynamique (la coloration de la voyelle entre pour beaucoup dans l'explication du phénomène ; voir p. 129). Par rapport aux autres voix, c'est sans doute la plus « naturelle », si l'on veut entendre par là que les meilleurs *bassu* sont ceux qui entonnent dans une tessiture de voix parlée, sans avoir à forcer dans le grave ou dans l'aigu.

Celle d'un *contra* est très peu tendue, normalement non vibrée et peu nasale. Le spectre couvert est un peu plus large que celui du *bassu* : dix à quinze harmoniques de forte dynamique. Un bon *contra* se caractérise également par une certaine rugosité¹.

La *bogi* est assez peu nasale et doit se montrer habile dans l'ornementation, en ciselant la matière musicale par des petits *gorgheggi*. Mais, sur la base d'un échantillon d'une demi-douzaine de *bogi*, il apparaît que leur spectre offre de sérieuses différences et que les *bogi* sont au moins de deux types bien contrastés.

La première offre un large spectre (une bonne quinzaine d'harmoniques et parfois plus) et se caractérise par un léger vibrato qui a tendance à se renforcer lorsqu'elle fonctionne à pleine puissance ; dans ce cas, on parle volontiers de voix *piccante*. Une *bogi* de ce type est *chiara* et *luminosa*. La seconde offre un spectre étroit (pas plus de six à huit harmoniques) ; elle est sans vibrato, parfaitement lisse et détimbrée, ce qui correspond à ce que la

1. Un enregistrement de *contra* passé à vitesse lente rend apparente cette rugosité : le grain de la voix se décompose en petits impacts clairement audibles.

D'UNE PASSION À L'AUTRE

musicologie arabe dénomme *amlass*. Elle est si détimbrée qu'à l'oreille elle semble une voix de fausset, ce qui n'est pas le cas¹.

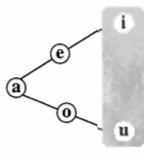
| a) CONSONNES les consonnes t et s disparaissent en position finale | | b) VOYELLES | | | | | | |
|---|--------------------------------|--|---------------|---------------------------------|---------|-----------|--------------------------------|--|
| <div style="border: 1px solid black; border-radius: 15px; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> mots prononcés "miserere" "filius" "stabat" </div> | | AMBITUS | NASALITÉ | TENSION | VIBRATO | ORNEMENT. | SPECTRE | QUALITÉ |
| | |  <p>≡ voyelles non prononcées dans le chant</p> | | | | | | |
| <i>falzettu</i> : | "mèsèrè" "fèlè⊃" "stèbè" | 250/400 | NON | très tendue (peut se briser) | NON | NON | très large8000 Hz | ouverte, tendue, cri, claire, brillante, "klaxon", etc. |
| <i>bogi</i> type 1 | "mèsèrè" "fèlè⊃" "staba" | 200/350 | un peu nasale | peu tendue | léger | OUI | large 5000 Hz | claire, lumineuse, "piquante", "de guitare", etc. |
| <i>bogi</i> type 2 | "mèsèrè" "fèlè⊃" "staba" | 200/350 | un peu nasale | très détendue | NON | OUI | très étroit 2000 Hz | lisse, pure, détimbrée (<i>amlass</i>), blanche, "d'enfant", etc. |
| <i>contra</i> | "mösææ" "fèlè⊃" "stobo" | 150/250 | NON | NON | NON | NON | pas très large 4000 Hz | une certaine rugosité, métallique, "lumineuse", etc. |
| <i>bassu</i> | "mösörö" "fölöo" "stobo" | 100/175 | NON | NON | NON | NON | étroit 2000 Hz | voix "naturelle", "on chante comme on parle", etc. |

Fig. 17. Les quatre voix du coro : prononciation des paroles, ambitus et caractérisation (incluant les deux types de bogi).

1. Ces observations traduisent une moyenne. Elles reposent sur des analyses de laboratoire et se fondent sur des enregistrements qui ont été réalisés dans des conditions techniques et acoustiques largement similaires, et donc comparables.

Bien entendu, ces deux types de voix peuvent, dans leur propre registre, chanter tout le répertoire. Mais l'attention que l'on porte au timbre et au style fait que la première est mieux adaptée pour des chants de forte densité, exigeant une certaine dureté, comme le *Stabba*, tandis que la seconde l'est surtout pour les chants plus doux. Le *Jesu* a précisément cette caractéristique : alors que sa structure est très voisine de celle du *Stabba*, il est abordé dans un esprit de douceur et, pour cela, une voix du second type lui correspond mieux. Aussi, au risque de simplifier un peu les choses, convient-il d'appeler le premier type de *bogi* « *bogi de Stabba* », et le second « *bogi de Jesu* ».

Enfin, et en dépit de son nom, dérivé de *falsetto*, le *falzittu* n'a rien d'une voix de fausset. C'est une voix de poitrine, tendue, puissante et non nasale, lisse et sans aucun vibrato. Sa technique s'apparente à celle du cri et, dûment renforcé par l'articulation des voyelles vers l'avant, son spectre est large, puisqu'il couvre une bonne vingtaine d'harmoniques. Un bon *falzittu* est clair, éclatant et brillant ; au sein du *coro*, il reste toujours pleinement audible, quelle que soit la puissance des autres voix.

Le spectre obtenu et le résultat recherché sont doubles.

D'abord, une voix donnée couvre un seul secteur correspondant à son registre. Elle occupe donc une partie du spectre, lequel s'étend progressivement du grave vers l'aigu. D'une certaine façon, chacune est spécialisée pour cela et les chanteurs, même s'ils n'en sont pas pleinement conscients, travaillent leur technique dans ce but. C'est ainsi que le *bassu* meuble largement le secteur grave mais n'émarge pas au secteur médium ni aigu ; le *contra* couvre le secteur médium-grave sans toucher aux autres ; la *bogi* meuble le secteur aigu ; et le *falzittu* couvre toute la partie « haute » du spectre aussi largement qu'il le peut. La plénitude de l'espace sonore, on le voit, n'est pas obtenue par chacune des voix prise séparément, mais par leur superposition, où de larges bandes spectrales se complètent.

Il s'agit là clairement d'une démarche esthétique¹. Si cette façon de faire n'est pas respectée, le *coro* ressemble à un ensemble choral ordinaire, et les différentes voix se fondent dans une pâte harmonique épaisse, banale et

1. Les bons chanteurs sont conscients du phénomène et, s'ils préfèrent chanter avec Untel ou Untel, ce peut être pour des raisons d'entente personnelle, mais ce peut être aussi pour des raisons strictement acoustiques : ils savent que certains sont capables de mettre en valeur leur propre voix et d'autres moins. Ceux qui y réussissent ont un spectre qui est l'exact complémentaire du leur. De sorte qu'il convient de prendre au pied de la lettre certaines métaphores des chanteurs. Un Giovanni P., par exemple, en parlant d'un bon *bassu*, dit qu'il est *penetrante*, d'un bon *contra*, qu'il est *luminoso*. *Penetrante* veut dire qu'il pénètre le spectre et se fraie une voie dans le spectre. L'idée du *contra luminoso* renvoie aux mêmes conceptions : toute bonne voix doit « éclairer » les autres.

commune : chacune d'entre elles perd son identité et sa fonction, qui est d'apporter une pierre distincte à l'édifice sonore¹.

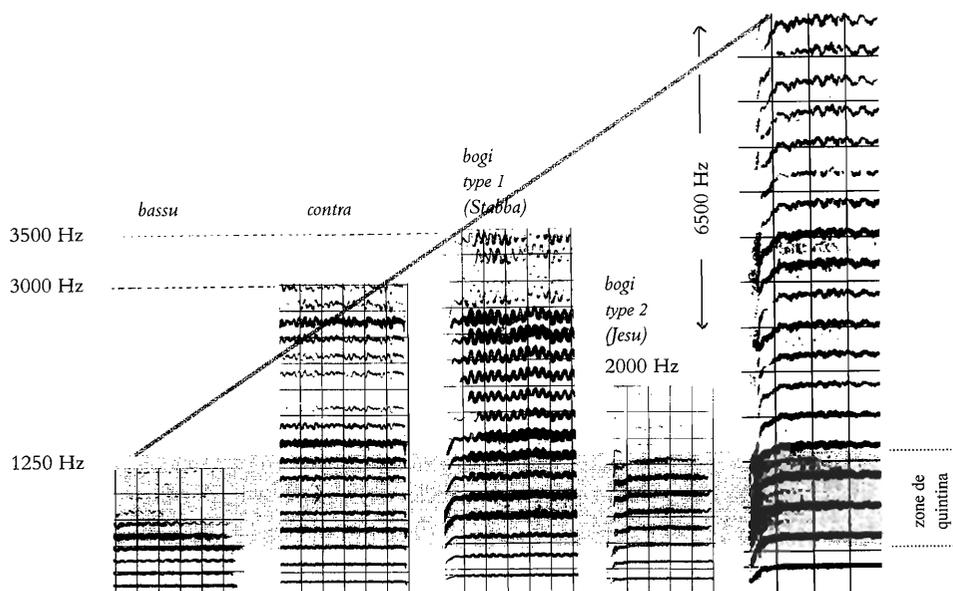


Fig 18. La distribution des différentes zones spectrales entre les voix du coro.

Différente donc du chant choral classique, cette démarche esthétique l'est aussi du chant *a tenore* des bergers de la Barbagia, désormais bien connu en France. Ce dernier offre également un large spectre (jusqu'à 8 000 hertz), et cela d'autant plus facilement que les voix sont tendues et nasales. Par ailleurs, chacune d'entre elles a, comme à Castelsardo, un timbre spécifique, mais, contrairement à ce que l'on observe dans l'art des confrères, les voix de *bassu* et de *contra* ne se concentrent pas sur une seule partie du spectre ; elles le remplissent très largement.

Ce travail sur l'énergie donnée aux différents harmoniques — en d'autres termes, sur le timbre — aboutit également à un renforcement de la dynamique dans le grave, sur une zone couvrant entre 400 et 1 400 hertz. C'est sur cette partie du spectre, en effet, que les voix additionnent leur plus grande dynamique, ce qui constitue une autre différence avec le chant *a tenore*² où

1. C'est pour cela qu'un chant de Castelsardo chanté par des voix qui n'y sont pas préparées, ou par une chorale classique, perd sa dynamique interne et son intérêt esthétique.

2. C'est une évidence, encore faut-il le rappeler : aucune voix de *tenore* ne peut chanter dans un *coro*, et réciproquement. Il s'agit d'une réalité facile à vérifier. Ce qui est frappant, c'est la façon dont, encore de nos jours, les chanteurs de ces répertoires très distincts s'opposent et se méconnaissent. À Castelsardo, on reprochera volontiers à une voix d'être *monta-*

la dynamique du *bassu*, notamment, n'est pas particulièrement concentrée dans la partie basse du spectre et où elle couvre à elle seule une zone continue atteignant facilement 5 000 hertz, soit une cinquantaine d'harmoniques (voir le tableau comparatif, fig. 19, page suivante).

En termes techniques, les voix du *coro* — surtout le *bassu* et le *contra*, et, en partie, la *bogi* — doivent éviter de donner beaucoup d'intensité aux harmoniques supérieurs et de concentrer toute l'énergie vocale sur les premiers harmoniques, dans le médium-grave donc, ce qui a des conséquences acoustiques majeures : chaque voix chantant une note de l'accord parfait, les harmoniques pairs ou impairs se doublent, et donc se renforcent, créant ainsi des phénomènes de fusion. C'est le phénomène dit de la *quintina*.

8. La « quintina » : quatre voix qui n'en font qu'une.

Il est quelques chanteurs connus pour ne pas tenir compte de la présence des autres. Ce sont souvent de vieux confrères, nourris des valeurs anciennes pour qui le chant est avant tout un acte de bravoure (voir p. 124). Aux autres de s'accommoder de leur puissance. Les conceptions modernes, qui datent d'une vingtaine d'années, sont toutefois différentes : tout en continuant d'apprécier la force qu'il faut y mettre, les chanteurs privilégient désormais une sorte d'entraide vocale et cherchent à donner au *coro* davantage d'harmonie :

Avec la voix, je m'ajuste... Quand un *contra* est un peu délicat, alors, je fais en sorte de l'aider... Il faut y aller progressivement (*a scala*)... On ne peut pas « tirer » [la voix] et le couvrir ; je tente de l'aider celui-là : autrement le chœur perd son sens (*non c'è significato nel coro*) !
[Giovanni L.].

Même la *bogi*, dont on a déjà souligné qu'elle a une fonction musicale majeure, celle de *cantus firmus*, ne doit pas dépasser les autres. Bref, de nos jours, rien n'est plus respectable et plus beau que l'équilibre des voix.

gnina, c'est-à-dire d'avoir un timbre qui s'apparente au *tenore* de la montagne, ce qui vaut surtout pour le *contra*. Pour les bergers du centre de l'île, l'esthétique de Castelsardo apparaît plus étrange encore : il m'est arrivé de faire entendre des enregistrements de Castelsardo à un excellent *tenore* de Lodè, en Baronia, mort récemment et encore bien connu en Sardaigne. Ne voulant pas admettre qu'il s'agissait de musique sarde, celui-ci se demanda même si c'était réellement du chant et non de l'orgue ou du pianoforte. Pour d'autres informations sur les rapports entre *coro castellanese* et *tenore* de la Barbagia, voir B. LORTAT-JACOB, 1993.

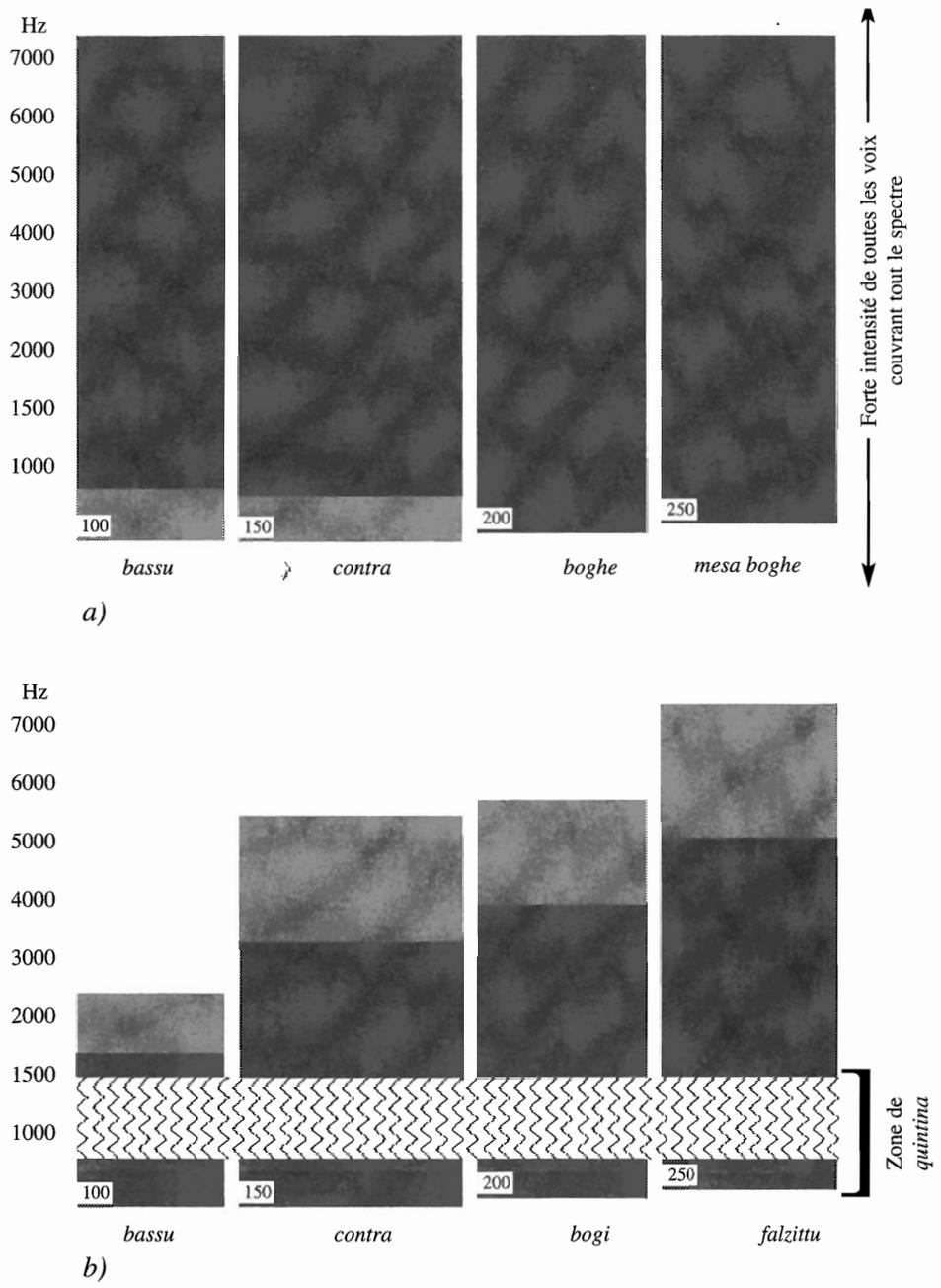


Fig. 19. a) La polyphonie a tenore ; b) le chœur (coro) : comparaison des spectres.

Chaque *coro* a en outre sa personnalité. En d'autres termes, il ne se réduit pas aux individus qui le composent : à l'inverse de ce que l'on croit habituellement, le multiple crée le simple, et les différences combinées la singularité, de la même façon que le jaune et le bleu mélangés ne créent pas une teinte mixte mais une autre couleur, le vert, dont la vue ne laisse pas deviner l'origine composite.

En chantant, les chanteurs ont un but, et même, pourrait-on dire, ils poursuivent un projet esthétique qui, à chaque exécution, se réalise plus ou moins. Ne cherchant pas, contrairement au *tenore* du centre de la Sardaigne, à construire un large spectre, ils visent à exploiter au maximum les possibilités de consonance offertes par l'accord : leur attention, autant que leur intention, est centrée non pas sur un vaste spectre, mais sur une bande de fréquence beaucoup plus restreinte où, soudain, comme ils le disent eux-mêmes, les voix se dédoublent pour en faire apparaître une autre : la *quintina*¹.

En première analyse, la *quintina* est produite par la fusion d'harmoniques dont les cycles concordent : elle naît de l'accord parfait des chanteurs, dans tous les sens du terme, et leurs voix conjuguées concourent à la rendre pleinement audible.

Interprétation acoustique.

Lorsque les spectres entrent en concordance se crée une fusion. Cette fusion a pour effet de renforcer la dynamique sonore. Les harmoniques, qui normalement se fondent dans le son fondamental, prennent alors une consistance tout à fait réelle, c'est-à-dire que l'oreille les perçoit indépendamment de lui. La *quintina* n'est donc autre chose qu'une fusion d'harmoniques, distincte des quatre fondamentales produites par chacune des voix.

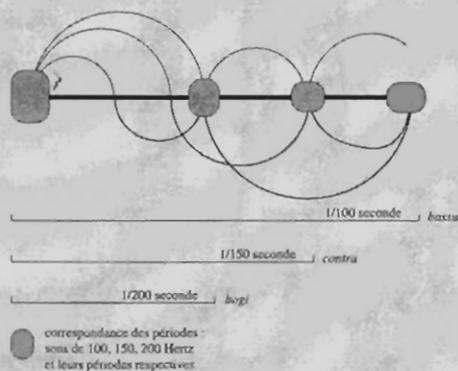
Les conditions d'émergence de la « quintina ».

Au-delà de ces principes fondamentaux, il nous faut voir maintenant ce qui favorise l'émergence de la *quintina*.

1. *Quintina* (littéralement, la « petite quinte ») est un terme générique utilisé pour désigner toute fusion d'harmoniques dans la partie supérieure du spectre, c'est-à-dire au-dessus de la note la plus aiguë donnée par le *falzettu*. Contrairement à ce que le mot laisse supposer, elle n'est pas nécessairement en relation de quinte avec l'une ou l'autre des voix qui la produisent. Pour d'autres informations sur la *quintina*, voir B. LORTAT-JACOB, 1990 a, 1990 b, 1993 et disque 1992. Dans le cas particulier, il ne serait pas absurde de donner au mot *quintina* un deuxième sens : celui de la « petite cinquième voix ».

La polyphonie *castellanesa* est fondée sur l'accord parfait (voir chap. VII, « Principes polyphoniques »). Deux types d'accord sont utilisés. Raisononnons sur l'un d'entre eux, qui est d'ailleurs le plus utilisé, l'accord majeur en position fondamentale, par convention : *sol-ré-sol-si*.

Du grave à l'aigu, cet accord est construit sur une quinte (relation *bassu-contrà*), une octave (relation *bassu-bogi*) et une dixième (relation *bassu-falzittu*). Tenons-nous-en là pour le moment. Comme on sait, les relations d'octave se traduisent acoustiquement par des rapports de 2 à 1, ceux de quinte par des rapports de 3 à 2. Si, pour la clarté de l'exposé, on considère que la note émise par un *bassu* est à 100 hertz (100 périodes à la seconde), celle de la *bogi* sera à 200 hertz et celle du *contrà* à 150 ; leur cycle de concordance est de deux en deux (*bassu-bogi*) et de deux en trois (*bassu-contrà*). Rappelons que cette concordance périodique définit la consonance, au sens premier du terme.



La réalité de la *quintina* peut donc être mise en évidence à partir des différents spectres de voix et de leur combinaison. La figure 20 ci-contre représente un sonagramme où le *bassu* chante sur 100 hertz (0,5 cm sur l'axe vertical de la figure) ; la *bogi*, à l'octave, sur une périodicité double (200 hertz, soit 1 centimètre), ceux du *contrà* à la quinte du *bassu* (150 hertz, soit 0,75 cm). La quatrième figure, à droite, représente la superposition des trois voix.

Il est avant tout nécessaire que les voix aient une forte dynamique dans la zone des fréquences que l'oreille perçoit aisément. Pour des raisons acoustiques autant que physiologiques, les fusions s'effectuant en haut du spectre (dans l'aigu) ont moins de présence auditive que celles produites dans le grave ou le médium-grave. En conséquence, une *bogi* couvrant largement le

Cycle des harmoniques (accord sol-ré-sol)

| <i>bassu</i> | <i>contra</i> | <i>bogi</i> | <i>Fusions des harmoniques</i> | |
|----------------------|---------------------|----------------------|--------------------------------|-----|
| harm. 6 = 600 RE | harm. 4 = 600 RE | harm. 3 = 600 RE | 4 ^e fusion | RE |
| harm. 5 = 500 SI | harm. 3 = 450 LA | harm. 2 = 400 SOL | 3 ^e fusion | SOL |
| harm. 4 = 400 SOL | harm. 2 = 300 RE | harm. 1 = 200 Hz SOL | 2 ^e fusion | RE |
| harm. 3 = 300 RE | harm. 1 = 150 Hz RE | | 1 ^{re} fusion | SOL |
| harm. 2 = 200 SOL | | | | |
| harm. 1 = 100 Hz SOL | | | | |

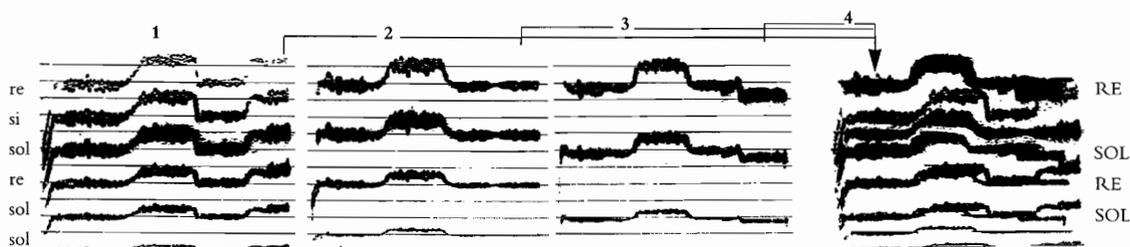


Fig. 20 : mise en évidence du mécanisme de fusion (*quintina*), à partir de l'enregistrement séparé de trois voix d'un chœur (*bassu, contra, bogi, sans le falzittu*). Chaque ligne horizontale représente un espace de 50 Hertz.
 - Fig. 1, à gauche : le *bassu* émet un son, sur 100 Hz (approximativement un *sol*) en chantant "Ma" de *Mater*, deuxième phrase du *Stabba*. Ce *sol* initial est prolongé par un petit mouvement mélodique (*sol-la-sol*).
 - Fig. 2 : le *contra*, simultanément, émet un son, sur 150 Hz (un *ré*, à la quinte du *bassu*) ; même petit mouvement mélodique, réalisé en parallèle.
 - Fig. 3 : la *bogi*, simultanément, émet un son, sur 200 Hz (un *sol* à l'octave du *bassu*) ; même mouvement mélodique.
 - Fig. 4 : superposition des trois voix, par l'intermédiaire d'un rhodoïd transparent, afin de faire apparaître graphiquement les fusions. Noter surtout la quatrième fusion autour de 600 Hz, fortement marquée sur le sonagramme.

Fig. 20. Les trois voix du coro, séparées puis superposées, mettant en évidence le mécanisme de fusion.

spectre dans l'aigu offre peu de possibilités de *quintina*¹. À l'inverse, une *bogi* à spectre étroit, c'est-à-dire comprenant peu d'harmoniques, la fait clairement « sortir ». Les voix que l'on préfère pour le *Jesu* — et que, en simplifiant un peu les choses, on a appelées les « *bogi de Jesu* » — sont sensiblement détimbrées. Au-dessus d'une zone de 1 200 à 2 000 hertz, l'intensité de leurs harmoniques est très faible. D'un autre côté, celles que l'on préfère pour le *Stabba* couvrent un spectre nettement plus large, jusqu'à 5 000 hertz et souvent plus.

Il faut également que l'acoustique du lieu et l'espace où l'on chante aient un pouvoir réverbérant : l'église, ou encore les rues étroites de la vieille ville, où le son se reflète sur les murs des maisons, créent de bonnes conditions

1. Autre conséquence : les femmes qui chanteraient le répertoire des confrères — ce qui, à Castelsardo même, est totalement exclu — ne pourraient clairement produire aucune *quintina* distincte.

d'émergence. En revanche, le plein air, les espaces ouverts et l'absence totale de réverbération donnent peu de consistance à la *quintina*.

Il faut encore que la mélodie soit traitée en longues notes tenues, évoluant à l'intérieur d'un ambitus restreint et, de préférence, par degrés conjoints. Dans ces conditions, le spectre est stable et l'oreille mobilisée sur une réalité sonore homogène. À l'inverse, de larges sauts mélodiques autant qu'une grande profusion ornementale gênent l'émergence de la *quintina*. Les mélismes trop amples, en particulier, ne permettent pas aux harmoniques de se déployer en larges zones. On se rappellera du caractère de *voci lunghe* des chants confrériques, dont l'ornementation est contenue dans certaines limites, et les notes tenues sur de longues durées.

On a déjà beaucoup insisté sur le rôle des voyelles dans le champ du spectre. Il faut évoquer celui des consonnes. En termes acoustiques, l'émission d'une consonne, surtout si elle est sourde, se traduit par une interruption du son, et donc par une rupture de spectre. Le son devient bruité durant un court instant, les cycles périodiques se brisent et *a fortiori* leurs éventuelles fusions. Cela revient à dire que la *quintina* préfère les voyelles aux consonnes. Cela est si vrai qu'à l'intérieur d'un chant les « battues » syllabiques (*battute*) ont pour effet de l'interrompre instantanément. Certains chants, les différents *Miserere* en particulier, se caractérisent par un grand nombre de *battute*. D'autres, comme le *Stabba* et plus encore le *Jesu*, n'en ont pas. C'est donc surtout dans ces deux chants que la *quintina* se fera le mieux entendre.

Témoin de l'accord.

Certes, toute concordance d'harmoniques est susceptible de produire une *quintina*. Les chanteurs la produisent par un accord parfait, dans les deux sens du terme, et leurs voix étroitement conjuguées la rendent pleinement audible. Cependant, selon le timbre des différentes voix et la dynamique de leurs propres harmoniques, celle-ci est susceptible de prendre diverses formes et l'oreille peut « s'aiguiller » sur l'un ou l'autre des cycles fusionnels.

Pour des raisons liées à des mécanismes cognitifs encore assez obscurs, il est cependant difficile d'entendre plusieurs *quintine* simultanément. On n'entend toujours qu'une seule voix distincte de celle du chœur, et jamais deux à la fois. Cela veut dire que l'oreille prend en compte certaines fusions, même si plusieurs sont possibles. En outre, durant l'écoute, la réalité de la *quintina* peut soudain varier et les plans sonores donner l'impression de « basculer ». Cela est dû à des changements de timbre (altération de voyelles) ou d'harmonie (changement d'accords). Toujours est-il que l'oreille passe

d'une *quintina* à l'autre, le plus souvent sans y prendre garde. En termes acoustiques, ce changement de plan sonore renvoie à l'apparition d'un nouveau cycle de fusions qui soudain s'impose au détriment du précédent.

Mais le fait que la *quintina* soit changeante ne met pas en cause son existence et, dès lors qu'elle est formée à la fois comme objet physique et comme représentation mentale, elle constitue une mélodie virtuelle qui parvient à occulter étrangement les quatre voix réelles qui la produisent : l'écoute est littéralement absorbée par son timbre aérien, unique, bientôt omniprésent.

Il reste que, pour être un phénomène conscient et clairement recherché, le phénomène de la *quintina* garde encore ses zones d'ombre. Sans doute, à Castelsardo, est-on attaché à son mystère, et ce d'autant plus qu'elle habite les grands chants de la Passion. À la fois absente et présente, elle entre à l'évidence dans sa symbolique et, chaque année, quand vient la semaine sainte, on attend sa réapparition. Si la *quintina* est recherchée, c'est qu'elle est aussi l'irremplaçable témoignage de la perfection de l'accord. Car les cycles ne peuvent fusionner que si les périodicités des harmoniques entrent en parfaite concordance¹.

Jusqu'à présent, nous avons raisonné sur trois voix du *coro*, et non sur quatre. La raison en est que le *falzittu* couvre, comme on sait, un large spectre, de sorte que, dans la formation de la *quintina*, il joue un rôle moins important que les autres voix. En outre, et comme on le verra au chapitre suivant, il est en toutes circonstances en relation de tierce avec la *bogi*. De ce fait, les cycles de concordances harmoniques qu'il produit avec les autres voix (rapport 5/4 avec la *bogi*) se réalisent dans un registre aigu, là où la *quintina* est moins audible. Bref, s'il joue un rôle important dans la qualification du timbre d'un *coro*, le *falzittu* en joue peu dans l'émergence de la *quintina*. De fait, il participe aux phénomènes fusionnels de façon secondaire², et comme élément de contraste : par sa brillance et la largeur du spectre qu'il couvre, il crée un substrat dense et uniforme sur lequel les autres voix du chœur, toutes unies dans une zone spectrale moyenne, se détachent

1. Hypothèse : prenons deux voix mal accordées. Le *bassu* à 100 hertz, la *bogi* à 190 hertz. Les concordances d'harmoniques ne se font pas et l'on a :

| | | |
|---------------------|--------------------|--------------------|
| <i>bassu</i> | | <i>bogi</i> |
| 6 : 600 | pas de concordance | 3 : 570 |
| 5 : 500 | | |
| 4 : 400 | pas de concordance | 2 : 380 |
| 3 : 300 | | |
| 2 : 200 | | Harmonique 1 : 190 |
| Harmonique 1 : 100. | | |

2. Cette observation est aisée à contrôler empiriquement. En effet, dans une exécution à trois parties, sans *falzittu*, réalisée dans un but expérimental, la *quintina* reste bien présente. En d'autres termes, les trois premières fusions provenant du *bassu*, du *contra* et de la *bogi* suffisent à rendre la *quintina* clairement perceptible.

comme une figure unique sur un fond uniforme. Cela est si vrai qu'une polyphonie *castellanese* bien réalisée donne l'impression de se composer d'une unique *quintina*, produite par la fusion des trois autres voix, se détachant sur une trame sonore entièrement couverte par la voix brillante et forte du *falzittu*.

Comment l'entendez-vous ?

Il reste à identifier la *quintina* et, par rapport à l'accord qui lui donne naissance, à préciser quelle hauteur elle produit et sur quelle note elle prend forme. Pour cela, il convient de revenir aux cycles harmoniques générés par l'accord *sol-ré-sol-si* et d'observer leurs concordances. On notera (voir plus loin fig. 21) l'existence d'un cycle particulier : le cinquième, qui a pour caractéristique d'être le lieu d'une triple fusion. En ce cycle en effet, le sixième harmonique du *bassu*, le troisième de la *bogi* et le quatrième du *contra* se superposent et produisent, chacun pour leur part, un *ré*. On s'attendrait donc que la *quintina*, par fusion de ces trois *ré* d'origines diverses, soit ce *ré*.

Or, même si ce *ré* est bien présent dans le spectre harmonique et qu'une oreille attentive peut le percevoir, il semble qu'il ne soit pas prépondérant. Pour la majorité des auditeurs, comme pour les confrères eux-mêmes, qui peuvent la chanter, et, plus commodément la siffler, la *quintina* semble plutôt reproduire la fondamentale de l'accord et se trouver à sa double (ou triple) octave, soit *sol* dans l'aigu.

Si ce phénomène est vrai, il convient de l'interpréter. L'explication que je propose prend en compte non pas le cinquième cycle, pourtant bien particulier, mais les quatre premiers, où se réalisent les fusions harmoniques suivantes :

Quatrième cycle : h. 5 du *bassu* + h. 2 du *falzittu*, *si*
 Troisième cycle : h. 4 du *bassu* + h. 2 de la *bogi*, *sol*
 Deuxième cycle : h. 3 du *bassu* + h. 2 du *contra*, *ré*
 Premier cycle : h. 2 du *bassu* + h. 1 de la *bogi*, *sol*
 Résultante : *quintina* = *sol*

On observera que les quatre premiers cycles affirment les fusions sur *sol*, sur *ré*, sur *sol*, sur *si*. Elles ont donc pour effet de renforcer ces degrés, ce qui n'est pas insignifiant lorsque l'on observe que ce sont précisément les notes — réelles et non harmoniques — de l'accord émis par les quatre voix du chœur, en outre dans la même disposition. Les cycles de fusion

reproduiraient donc au plan harmonique un accord en tout point identique à celui réellement émis par les chanteurs (*bassu, contra, bogi et falzittu*).

Selon cette analyse, la *quintina* ne serait pas, ou pas seulement, une note fusionnelle produite par les harmoniques des fondamentales, mais un accord d'harmoniques. Elle serait la résultante d'un agrégat de notes fusionnelles. En d'autres termes, et contrairement à ce que suggère une première impression auditive, elle ne serait pas une simple ligne mélodique née d'une fusion occasionnelle entre harmoniques, mais une synthèse d'harmoniques créant elle-même un accord. Cette synthèse est réalisée par l'oreille et le cerveau qui, d'une part, dissocient les harmoniques de leur fonction initiale relative au timbre et, de l'autre, interprètent les fusions en termes d'accord.

C'est ainsi que, dans l'accord *sol-ré-sol-si*, la *quintina* est à la fois produite par les fusions harmoniques des fondamentales, interprétée comme un accord d'harmoniques, et projection à la double octave (et aussi à la triple octave) de la fondamentale¹.

Notons que, dans le *Stabba* et, plus encore, le *Jesu*, l'accord de type *sol-ré-sol-si* est le plus courant. De fait, lorsque les chanteurs passent à un autre type d'accord, de type *sol-do-mi-sol*, la *quintina* change de registre, au sens large du mot, et perd en partie de sa prégnance². En effet, sur cet accord représenté à la figure 21, les quatre premiers cycles de fusion produisent successivement un *sol* (cycle 1), un autre *sol* à l'octave du précédent (cycle 2), un *si* (cycle 3), et enfin un *ré* (cycle 4). À l'oreille, la résultante fusionnelle (*quintina*) est un *sol* qui, par rapport à l'accord de *DO* porté par la fondamentale, a pour singularité d'être contre-tonal³. En restant présente auditivement, la *quintina* démontre alors son indifférence à la tonalité de l'accord. Le conflit de tonalité est pourtant là, qui crée un certain malaise

1. Cette analyse conduit à reconnaître une « mise en abyme » des rapports fondamentales-harmoniques : les fondamentales forment des accords, lesquels forment des fusions harmoniques ; les fusions harmoniques forment à leur tour des accords créant d'autres fusions harmoniques, etc.

2. Voir notamment la première fois que cet accord apparaît, dans le *Jesu* (écouter le disque compact, page 6, à 1' 58 du début sur la syllabe **Mi-serere**).

3. Ce néologisme me sert à rendre compte des deux réalités antagonistes en présence dans le phénomène de la *quintina*. En effet, la réalité harmonique, au sens premier du terme, c'est-à-dire la réalité observée à travers l'agencement des fusions harmoniques, contredit ici l'harmonie tonale. Car, en termes d'harmonie tonale, l'accord *sol-do-mi-sol* est un accord non de *SOL*, mais de *DO* (il en est le renversement en quarte et sixte). Mais, simultanément, ses cycles fusionnels produisent un accord de *SOL*. Il y a donc bien conflit entre la fonction tonale de cet accord (*DO*) et ses composantes harmoniques, puisque, de celles-ci, résulte un spectre renforçant le *sol* et une « couleur timbrique » de *sol*. C'est sans doute pour cette raison que les traités d'harmonie classique considèrent que l'accord de quarte et sixte est faible du point de vue tonal. D'après mon analyse, sa « faiblesse » tiendrait à ses forces harmoniques contradictoires, traduites en termes esthétiques par une ambivalence.

D'UNE PASSION À L'AUTRE

auditif. On notera cependant que, dans le répertoire des confrères, l'âpreté harmonique ainsi produite est en quelque sorte adoucie par de courts aménagements contrapuntiques, anticipation quasi systématique de la *bogi* : *sol-do-fa-sol* se résolvant en *sol-do-mi-sol*.

| <i>harmoniques</i> | <i>etc.</i> | <i>etc.</i> | <i>etc.</i> | <i>etc.</i> | <i>harmoniques</i> | <i>etc.</i> | <i>etc.</i> | <i>etc.</i> | <i>etc.</i> |
|------------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------|------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------|
| 10. si ===== | | 5. si ===== | 4. si ===== | 9 | 10. si ===== | | 6. si ===== | 5. si ===== | 7 |
| 9. la ----- | -6. la ----- | | | 8 | 9. la ----- | 7. si b ----- | | 5. sol d ----- | |
| 8. sol ----- | | 4. sol ----- | | 7 | 8. sol ----- | 6. sol ----- | | 4. sol ----- | 6 |
| 7. fa ----- | | 5. fa d. ----- | -3. fa d. ----- | 6 | 7. fa ----- | 5. mi ----- | 4. mi ----- | | 5 |
| 6. ré ===== | 4. ré ===== | 3. ré ===== | | 5 | 6. ré ----- | | | 3. ré ----- | 4 |
| 5. si ----- | | | 2. si ----- | 4 | | 4. do ----- | | | |
| | 3. la ----- | | | | 5. si ----- | | 3. si ----- | | 3 |
| 4. sol ----- | | 2. sol ----- | | 3 | 4. sol ----- | 3. sol ----- | | 2. sol ----- | 2 |
| 3. ré ----- | 2. ré ----- | | 1. si ----- | 2 | 3. re ----- | | 2. mi ----- | | |
| 2. sol ----- | | 1. SOL ----- | | 1 | 2. sol ----- | 2. do ----- | | | 1 |
| | 1. RE ----- | | | | | 1. DO ----- | 1. MI ----- | | |
| 1. SOL cycle du <i>bassu</i> | 1. RE cycle de la <i>contra</i> | 1. SI cycle de la <i>bogi</i> | 1. MI cycle du <i>falzittu</i> | CYCLES concordants | 1. SOL cycle du <i>bassu</i> | 1. DO cycle du <i>contra</i> | 1. MI cycle de la <i>bogi</i> | 1. SI cycle du <i>falzittu</i> | CYCLES concordants |
| 1. | | | | | 2. | | | | |

Fig. 21. Les deux modalités d'accord et leurs rapports harmoniques.

Qu'est-ce que chanter juste ?

Ce que l'acoustique nous apprend, l'oreille le confirme : bien que plusieurs *quintine* soient théoriquement audibles, c'est surtout celle doublant et triplant le *bassu* que l'on entend, et non les autres. Quel que soit le type d'accord utilisé à Castelsardo, cette note du *bassu* est en effet toujours doublement présente (à l'octave basse de la *bogi* dans le premier accord, à celle du *falzittu* dans le second).

Il n'en reste pas moins que, pour l'oreille, la *quintina* n'a pas le caractère acoustique d'un accord. C'est une note, une cinquième voix, au timbre aérien, bien distinct des quatre notes réellement émises. L'explication de ce phénomène passe par une hypothèse sur la nature de la cognition. La *quintina* est certes une production acoustique, et donc objective, mais elle tire tout autant son existence de l'activité auditive. Il faut donc poser l'hypothèse que le cerveau traite l'épaisseur sonore non d'une façon fractionnée, mais globalement. Il reconstruit le son à partir de ses composantes multiples. En

d'autres termes, l'accord harmonique (ou fusionnel) est perçu non dans ses propriétés constitutives, mais comme une résultante.

En résumé, pour produire une *quintina* ou, comme disent les confrères, pour la « faire sortir », il est indispensable, non seulement de chanter juste, mais encore de chanter « harmonique ». Le *contra*, par exemple, est juste lorsque son rapport harmonique de $3/2$ avec le *bassu* est pleinement respecté. Le *falzittu*, quant à lui, reproduit non pas des tierces majeures tempérées, mais des tierces majeures naturelles, sensiblement plus basses. Chantant un *si* (dans l'accord *sol-ré-sol-si*), il se cale sur le cinquième harmonique du *bassu* (à l'octave de celui-ci toutefois), s'appliquant, sans le savoir, à reproduire des rapports $5/2$. Mais il peut tout aussi bien se caler sur la *bogi*, ce qui revient au même, dès lors que l'octave entre le *bassu* et la *bogi* est juste. Cela revient à dire que, pour chanter juste, il faut savoir entendre les autres et entrer en quelque sorte « dans leurs voix » afin d'y détecter les composantes harmoniques. De même qu'il n'y a pas de diapason à Castelsardo, il n'y a pas de justesse absolue : c'est l'autre qui vous donne votre justesse, et c'est vous qui apportez votre justesse à l'autre ; à l'évidence, cela donne tout son prix à l'art de chanter ensemble.

9. À l'écoute de la cinquième voix.

Il nous faut maintenant raisonner sur des exemples réels. Nous avons choisi un *Jesu* enregistré durant le Lunissanti de 1990¹. Au début du chant, l'intonation du *bassu* sur la voyelle *è* renforce le cinquième harmonique (c'est un *si* sur lequel le *falzittu* calera exactement sa hauteur, également sur *si*). Le chœur entre à son tour en chantant le premier accord, *sol-ré-sol-si*. Les cycles harmoniques de chacune des voix sont inscrits au-dessus de la fondamentale (voir fig. 22, à la page suivante). Les fusions apparaissent clairement sur le sonagramme (zones de fréquences plus noires).

Sur cette même figure, on voit apparaître clairement les quatre premières fusions procédant de l'accord, et surtout la cinquième (triple fusion : sixième harmonique du *bassu*, quatrième du *contra* et troisième de la *bogi*). La *quintina* est déjà en place. Durant la durée de l'exécution, elle se développera encore davantage car, en s'entendant mutuellement et en affinant leur accord, les chanteurs procéderont par mini-ajustements.

1. Publié dans le disque compact 1991, page 10 (voir discographie), p. 317.

1000 Hertz

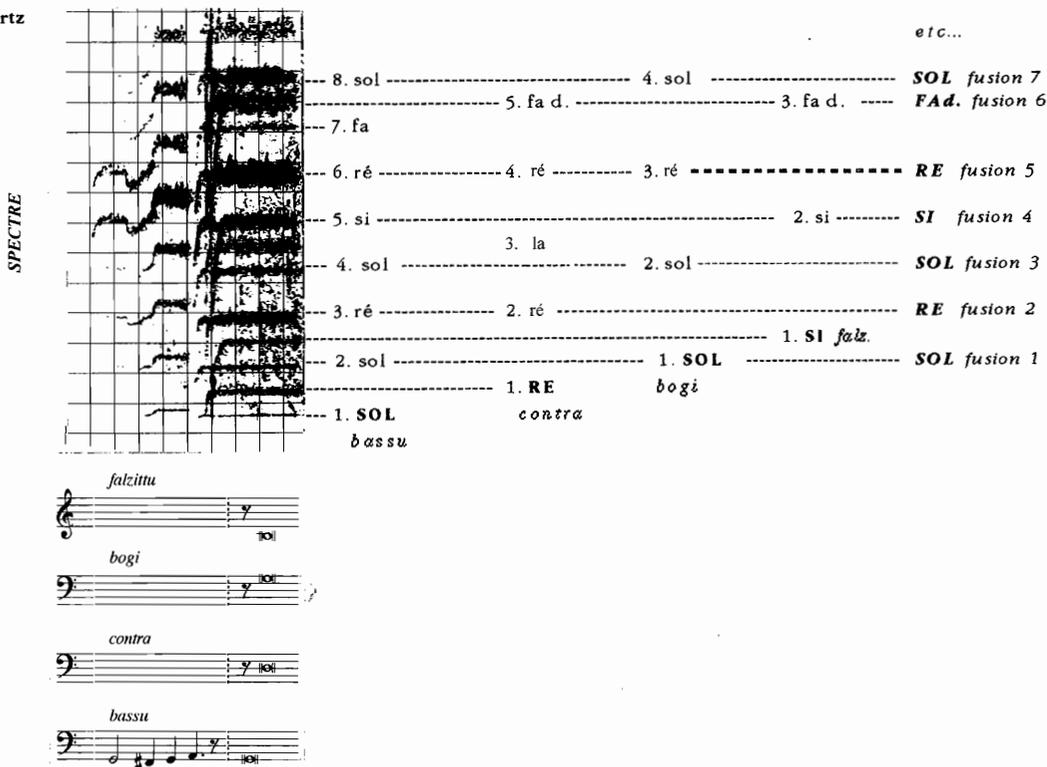


Fig. 22. Les fusions des quatre voix du coro au début du Jesu.

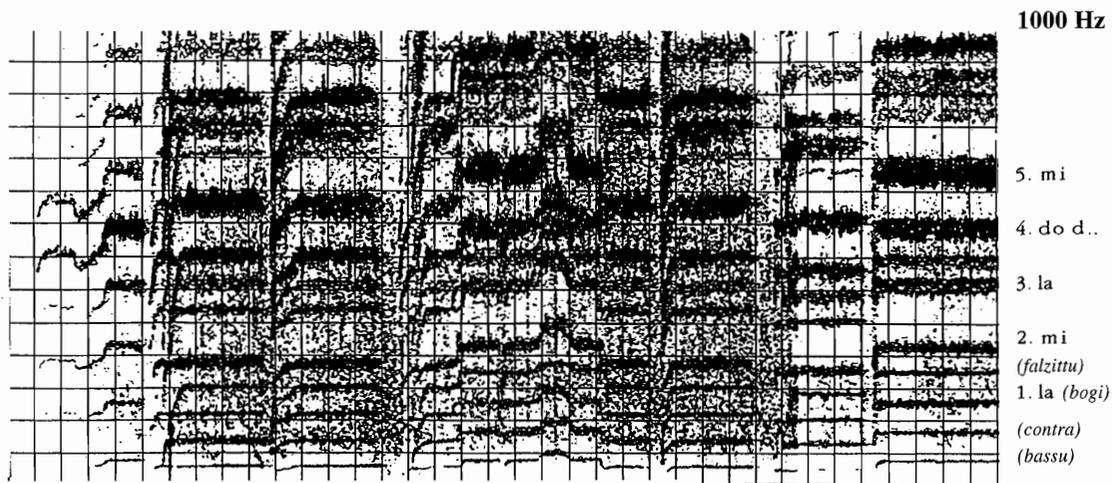
Les figures 23 a et b concernent la même pièce :

a. Début : il se compose d'une suite d'accords de type 1, enchaînés diatoniquement ou chromatiquement. Le dernier accord transcrit est *la-mi-la-do* dièse, dont les fusions ont été indiquées à droite de la figure.

b. Mesures 16 et 17 : accords de type 2, sur les paroles *Mise(rere)*, soit *si-mi-sol* dièse-*si*, lui-même résolution de *si-mi-la-si*. Les fusions ont été indiquées également à droite de la figure.

Bien entendu, la *quintina* n'est pas exclusive du *Jesu*. Il s'agit d'une propriété que partagent tous les chants du répertoire, dès lors que sont réunies les conditions de son émergence (voir p. 139).

La figure 24 a été réalisée pour qu'on observe le tracé mélodique de la *quintina*. Il s'agit d'un extrait du *Miserere dietro l'altare*, plus exactement de la partie du chœur intervenant tout de suite après l'entrée du soliste.



falzittu

bogi

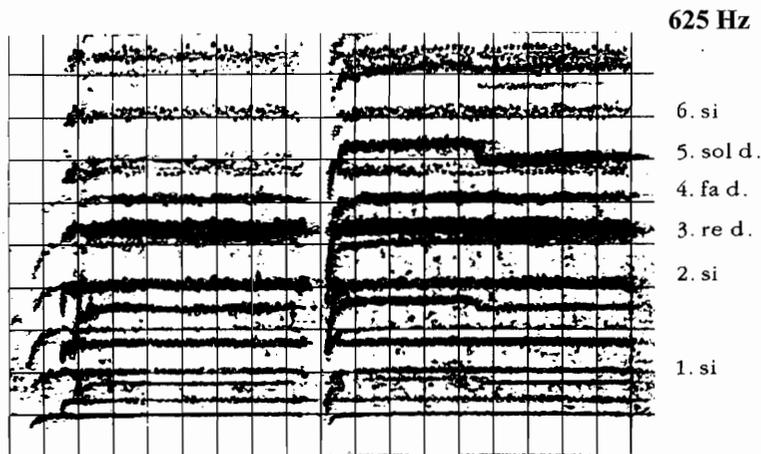
contra

bassu

Je c sus a pe tro ter ne e ga

a)

Fig 23. Les fusions des quatre voix (Jesu); a. modalité 1; b., page suivante modalité 2.



mi se

b)

D'excellents chanteurs l'exécutent¹. Ce *Miserere* se compose majoritairement d'une suite d'accords de type 1, enchaînés sur un mode principalement diatonique. La représentation que j'en donne combine transcription musicale et sonagramme.

Sur le sonagramme, les fondamentales sont marquées en gris clair ; les quatre premières fusions le sont en gris plus foncé (est incluse dans cette zone la cinquième fusion, qui est triple et particulièrement importante). La

1. *Bassu* : Salvatore Tugulu ; *contra* : Giovanni Pinna ; *bogi* : Giovanni Pintus ; *falzittu* : Nicola Brozzu.

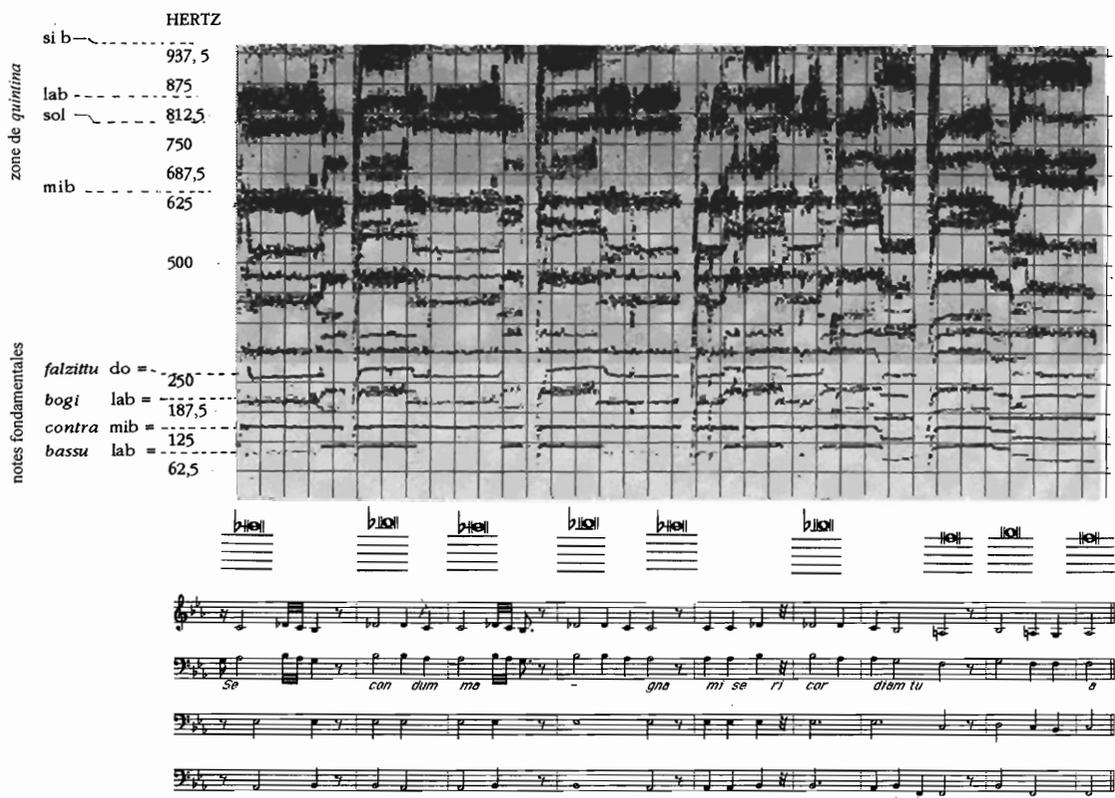


Fig. 24. La mise en évidence de la quintina (Miserere dietro l'altare).

quintina apparaît dans sa zone spectrale habituelle (au-dessus de 600 hertz). L'écoute semble se centrer sur un registre correspondant au septième cycle de fusion, lequel redouble, bien entendu, le troisième. Ce cycle reproduit à la triple octave la note fondamentale de l'accord émise par le *bassu*, prépondérant, comme on l'a vu dans la perception de la *quintina*.

Ces données ont été reproduites sur une cinquième portée au-dessus des quatre voix du chœur. On se rend compte que la *quintina* disparaît fugitivement lors de mouvements mélodiques rapides, d'ailleurs toujours descendants (au tout début, par exemple), ou encore en présence de consonnes nettement articulées créant des *battute* (texte : *mi-se-ri-cor-diam-tu...*).

Phénomène de fusion harmonique, la *quintina* naît de l'accord qui l'engendre et n'existe que grâce à cet accord. Elle témoigne, on l'a dit, de l'entente des chanteurs et, sitôt que ces derniers l'ont fait « sortir », ce à quoi ils s'attellent, elle est présente au point d'en devenir obsédante. L'attention

D'UNE PASSION À L'AUTRE

musicale ne se lasse pas du prodige et, exécuté comme il se doit, le chant porté dans les hauteurs du spectre par des voix d'hommes n'est plus choral, mais *Lied* chanté par une femme. Car la *quintina* est une femme : le genre du mot l'atteste, mais plus encore le timbre, léger et aérien, contrastant avec celui des voix mâles et puissantes qui la produisent. Le *Miserere*, le *Jesu* ou le *Stabba* prennent alors l'aspect d'une longue plainte que le contexte dramatique de la Passion invite à entendre comme celle de la Vierge.

Mais elle est aussi imprévisible que la grâce ; elle s'éclaire différemment selon la nature de l'accord, se cache derrière les consonnes, attend des voyelles favorables pour se révéler... et se dérobe enfin lorsqu'on croit l'appréhender.

De sorte qu'il n'apparaît pas exagéré de lui attribuer une nature spirituelle : sa présence témoigne de la perfection du chant en même temps qu'elle consacre les efforts de ceux qui cherchent à la découvrir — et qui n'y parviennent pas toujours. Comme les visages masqués de la Passion, la *quintina*, cette voix virtuelle créée par des voix réelles, est en deçà de l'apparence et se présente significativement comme l'attribut acoustique de l'ineffable.

Pour une *quintina* particulièrement claire et lumineuse, on pourra écouter le chœur du premier *Jesu* de la plage 6 du disque encarté.

Et l'on saura mettre des visages et donner des noms aux voix de ce chœur : Angelo Garruciu, *bassu* : photo 22 (personnage de droite, allongé dans l'herbe et fumant, comme seules les basses peuvent le faire) et 18, visage dirigé vers le bas. Sur cette même photo : Tore Tugulu *contra*, placé à la droite du *bassu*, comme il se doit, et Sebastiano Murtas, *bogi*, de face, près du crucifix. Enfin, Tore Brozzu, *salzittu*, photographié lors d'un jeudi saint alors qu'il chantait son premier *stabba*, photo 27 : c'est l'homme au visage arrondi, portant une courte barbe.

CHAPITRE VII

Principes polyphoniques

1. Origines supposées.

La polyphonie *castellane*, comme celle de la Sardaigne en général, se caractérise par une structure en accord¹. Ignazio Machiarella (1990) a démontré de façon très convaincante ce qu'elle devait à la polyphonie savante du XVI^e siècle largement diffusée dans toute l'Italie, notamment par l'école de Rome, sur les recommandations du concile de Trente². Cette polyphonie repose sur des principes relativement simples, ceux du *falsobordone*, qui reprennent en les élargissant les principes de l'organum médiéval.

La technique du *falsobordone* tient dans l'accompagnement harmonique d'une partie principale ou *cantus firmus*. À Castelsardo, ce *cantus firmus* est confié à la *bogi*, et c'est donc à partir de lui que se construit la polyphonie, même si, dans certains chants (*Stabba* et *Jesu* notamment), c'est le *bassu* qui entonne en premier. Les différents *cantus firmus* en usage à Castelsardo, qui ont pour particularité de ne jamais se réaliser en dehors d'une exécution polyphonique, proviennent d'un répertoire sans nul doute spécifique, dont l'origine nécessiterait des recherches complémentaires, et notamment un dépouillement systématique des tonaires qui ont circulé en Sardaigne depuis le Moyen Âge et dont la tradition orale a conservé la trace.

Ce chapitre se limite volontairement à l'étude des techniques polyphoniques à travers lesquelles les confrères manifestent tout leur savoir-faire.

1. Sur les principes de cette polyphonie et ses rapports avec le chant *a tenore* du centre de l'île, voir également B. LORTAT-JACOB, 1993.

2. Les manuscrits de *falsobordone* les plus anciens datent effectivement du XVI^e siècle (voir notamment Paolo Ferrarese, 1565 ; Giovanni Battista Rossi, 1585-1618). Mais il semble admis qu'en tant que technique de composition le *falsobordone* était en usage bien avant cette date.

Les principes en sont la technique d'accord, car les chants sacrés ne sont jamais chantés autrement qu'à quatre parties, avec maintien d'intervalles constants entre les différentes voix du chœur et, donc, parallélisme rigoureux entre les parties ; l'utilisation exclusive d'accords à trois sons¹ avec, donc, une doublure de l'un de ces trois sons, compte tenu de l'impérieuse présence de quatre chanteurs sur quatre registres — *bassu, contra, bogi* et *falzittu* ; l'utilisation de valeurs longues (*voci lunghe*) selon un rythme régulé par les chanteurs eux-mêmes, qui n'est pas réductible à une unité métronomique constante.

Tels sont les principes de cette polyphonie. Un exposé plus poussé est toutefois nécessaire : il s'adresse à des lecteurs qui ne se laisseront pas décourager par des considérations assez techniques et se présente comme un traité exposé sous forme de règles ou, plus largement, de principes. L'application rigoureuse de ces principes offre des perspectives scolastiques et permet de composer des polyphonies à la *castellanese*, comme durent le faire, il y a plus de quatre cents ans, quelques compositeurs — clercs ou laïques — transfuges de Rome. Puis, selon les modalités qui sont les siennes, la tradition orale de la confrérie a exercé son pouvoir de consolidation et de stylisation.

Rien ne nous dit cependant que la polyphonie *castellanese* de cette fin du XX^e siècle soit conforme à celle des origines, et il est même certain qu'elle dut connaître de sérieuses modifications au cours des siècles, de même qu'elle en subit encore de nos jours². Mais, touchant à une musique d'une exceptionnelle densité, ces modifications durent affecter le matériau musical de l'intérieur. À la lumière des compétences des chanteurs-confrères et du respect qu'ils manifestent pour leur répertoire sacré, il paraît probable que les principes structuraux, tels qu'ils furent pensés à l'origine, n'aient guère été altérés.

1. Par exemple *sol-si-ré*, en position majoritairement fondamentale, c'est-à-dire avec le *sol* à la basse. Précisons que, dans cette position, l'accord peut être disposé de deux façons : *sol-si-ré* ou *sol-ré-si*. Dans la polyphonie sarde, la première façon n'est guère utilisée qu'à Cuglieri (province d'Oristano). À Castelsardo, comme ailleurs, on préfère la disposition *sol-ré-si*, formant un accord dit « ouvert », avec la tierce à la partie supérieure tenue par le *falzittu*. Un deuxième type d'accord est utilisé qui, en première approche, peut sembler être un renversement du premier (*ré-sol-si*), mais on verra au cours du chapitre suivant que les choses sont un peu plus compliquées.

2. Voir le texte accompagnant le disque compact encarté, p. 335.

2. Petit traité d'harmonie « castellanese ».

Reposant sur une grammaire¹ totalement implicite, la polyphonie *castellanese* obéit aux principes suivants.

1. Elle est toujours à quatre parties, exécutée par quatre chanteurs ; de l'aigu au grave : *falzittu* (transcrit sur la portée la plus haute, en clé de *sol*) ; *bogi* (portée sous le *falzittu*, transcrite en clé de *fa*) ; *contra* (sous la *bogi*, transcrit en clé de *fa*) ; *bassu* (en bas, transcrit en clé de *fa*).

2. Ces quatre parties sont corrélées verticalement et régies par un système d'accords.

3. Elles sont également corrélées horizontalement. L'ensemble est homorythmique, bien qu'aucune battue régulière ne gouverne la coordination des voix, ce qui n'empêche nullement les chanteurs d'exécuter leurs parties en exacte synchronie.

4. Sur le plan horizontal comme vertical, une voix a un rôle prépondérant, la *bogi*, portant le *cantus firmus* (c. f.).

5. L'harmonie utilise exclusivement des accords parfaits de trois sons : consonants, majeurs ou mineurs.

6. L'intervalle augmenté ou diminué n'existe ni en position harmonique (en situation d'accord) ni en position mélodique (sur l'axe horizontal).

7. Conséquence de l'utilisation d'une harmonie à trois sons par quatre chanteurs : un degré de l'accord est toujours doublé à l'octave par une des parties (ou voix).

8. L'ambitus des quatre parties vocales couvre au maximum une sixte. Les différentes voix ne se croisent jamais ; elles procèdent par mouvements parallèles en adoptant un système scalaire commun.

9. Le *falzittu* est en toutes circonstances à la tierce supérieure de la *bogi*².

1. Par « grammaire », on entend un ensemble de principes ordonnés fondés sur l'usage. La présente grammaire met l'accent sur les agencements polyphoniques et sur la conduite des différentes voix.

2. Cela a des incidences sur les possibilités harmoniques. Comme on sait, des accords composés de trois sons ouvrent quatre possibilités harmoniques. C'est ainsi que sur un *sol* chanté par le *cantus firmus*, les accords théoriquement possibles sont : 1. *sol-si-ré* (accord de *SOL*) ; 2. *mi-sol-si* (accord de *MI* mineur) ; 3. *mi* bémol-*sol-si* bémol (accord de *MI* bémol) ; 4. *do-mi-sol* (accord de *DO*). La tierce entre *cantus firmus* et *falzittu* étant imposée, le cas n° 4 est exclu (il imposerait un accord à quatre sons, d'ailleurs dissonant). Cela revient à dire qu'il ne peut y avoir des rapports de quinte entre voix organale et voix principale (ou entre *contra*

D'UNE PASSION À L'AUTRE

10. L'application stricte des principes 7 et 9 aboutit à un double dispositif de parallélisme : 10.1, parallélisme d'octave, et 10.2, parallélisme de tierce.

11. Alors que le rapport de tierce est en toutes circonstances rigoureusement respecté entre la *bogi* et le *falzittu*, le rapport d'octave concerne soit la *bogi* et le *bassu*, soit le *falzittu* et le *bassu* ¹.

The figure illustrates two types of chords, labeled 'a' and 'b'. Above the notation are schematic diagrams showing the vertical arrangement of voices.

Diagram a) (left): Shows a vertical stack of four voices: *falzittu* (top), *bogi*, *contra*, and *bassu* (bottom). Brackets on the left indicate intervals: 'OCTAVE' between *falzittu* and *bogi*, 'terce' between *bogi* and *contra*, 'quarte' between *contra* and *bassu*, and 'quinte' between *falzittu* and *bassu*. The notation below shows these voices in a single system with a treble clef for *falzittu* and bass clefs for the others. The measure is labeled '1...'. The key signature has one flat.

Diagram b) (right): Shows a vertical stack of four voices: *terce* (top), *terce*, *terce*, and *quarte* (bottom). Brackets on the left indicate intervals: 'OCTAVE' between the top *terce* and the second *terce*, and 'quarte' between the third *terce* and the *quarte*. The notation below shows these voices in a single system with a treble clef for the top *terce* and bass clefs for the others. The measure is labeled '37 38 39 40'. The key signature has one flat.

Fig. 25. Les deux types d'accord ; disposition des parties, schéma et notation.

12. Ces deux accords renvoient à deux modalités harmoniques différentes : selon la première, la *bogi* prend appui sur sa propre harmonie (en d'autres termes, le degré du *cantus firmus* est aussi la fondamentale de

et *bogi*), mais seulement un rapport de quarte, comme dans l'organum médiéval (premier cas), ou de tierce (deuxième et troisième cas).

1. La doublure à l'octave est à mettre en relation avec le registre limité des voix : l'accord déployé verticalement s'inscrit dans un intervalle qui ne dépasse pas l'octave ou la dixième (c'est-à-dire octave + tierce).

l'accord) ; selon la seconde, le *contra* « porte » l'harmonie : c'est lui qui est la fondamentale de l'accord ; la *bogi* est à la tierce supérieure.

Les chanteurs n'ont, bien entendu, pas conscience de cette distinction fonctionnelle. Pour eux, elle se traduit par le fait que, dans l'accord de modalité 1, *bogi* et *bassu* font la même note (qui sont effectivement en relation d'octave), tandis qu'en modalité 2, le rapport d'octave se situe entre le *falzittu* et le *bassu*. Ils sont susceptibles, en revanche, de caractériser ces accords à partir de la position qu'ils occupent dans le texte chanté, notamment par rapport aux paroles du chant. Avec eux, on peut donc opposer l'accord de type *dolci* (on trouvera la définition de la *dolci*, p. 244-245) à celui de type *Dum pendebat*, correspondant au texte « *dum pendebat* » du *Stabat Mater*.

À partir de ces douze principes, on peut tenter de comprendre comment sont susceptibles de s'harmoniser les différents degrés d'un pentacorde quelconque, *do, ré, mi, fa, sol* (voir schéma, page suivante).

Sur cette base¹, on sait que le *falzittu* est en relation de tierce par rapport à la *bogi* (voir le principe 9). Selon le principe 6, interdisant les intervalles diminués, *fa* sera dièse sur l'accord de *si*, alors qu'il peut être dièse ou naturel sur l'accord de *ré*. Ajoutons ensuite le *bassu* (doublure à l'octave inférieure). Théoriquement, celui-ci devrait pouvoir doubler les trois autres voix. Pratiquement, il ne double que les deux supérieures (voir le principe 11). Comme on l'a vu, le *bassu* double la *bogi* sur un accord de modalité 1 ; il double le *falzittu* sur un accord de modalité 2.

13. Tous les accords sont susceptibles d'apparaître sous forme majeure ou mineure.

14. Le choix du mode majeur ou mineur est exprimé, en modalité 1, par le *falzittu* (il est en effet troisième degré de l'accord ; voir fig. 25 a) ; en modalité 2, par la *bogi*, car c'est elle qui, dans ce cas, est troisième degré de l'accord, le premier degré revenant au *contra*. Dans cette situation, et compte tenu du principe 6 qui exclut l'utilisation d'intervalles augmentés, le *falzittu* est à la quinte juste du *contra*, sans possibilité d'altération. La modalité majeure-mineure est alors exprimée par le rapport *contra-bogi* (voir fig. 25 b).

1. Sensiblement simplifiée, puisque je n'ai pas considéré les deux possibilités offertes à la modalité 2 (éventualité de rapports de tierce majeure ou mineure entre *contra* et *bogi*). Les rares exceptions tiennent surtout à des commodités de registre pour le chanteur. De fait, par rapport aux autres voix, le *bassu* bénéficie d'une liberté sensiblement plus grande et peut occasionnellement changer de système de doublure.

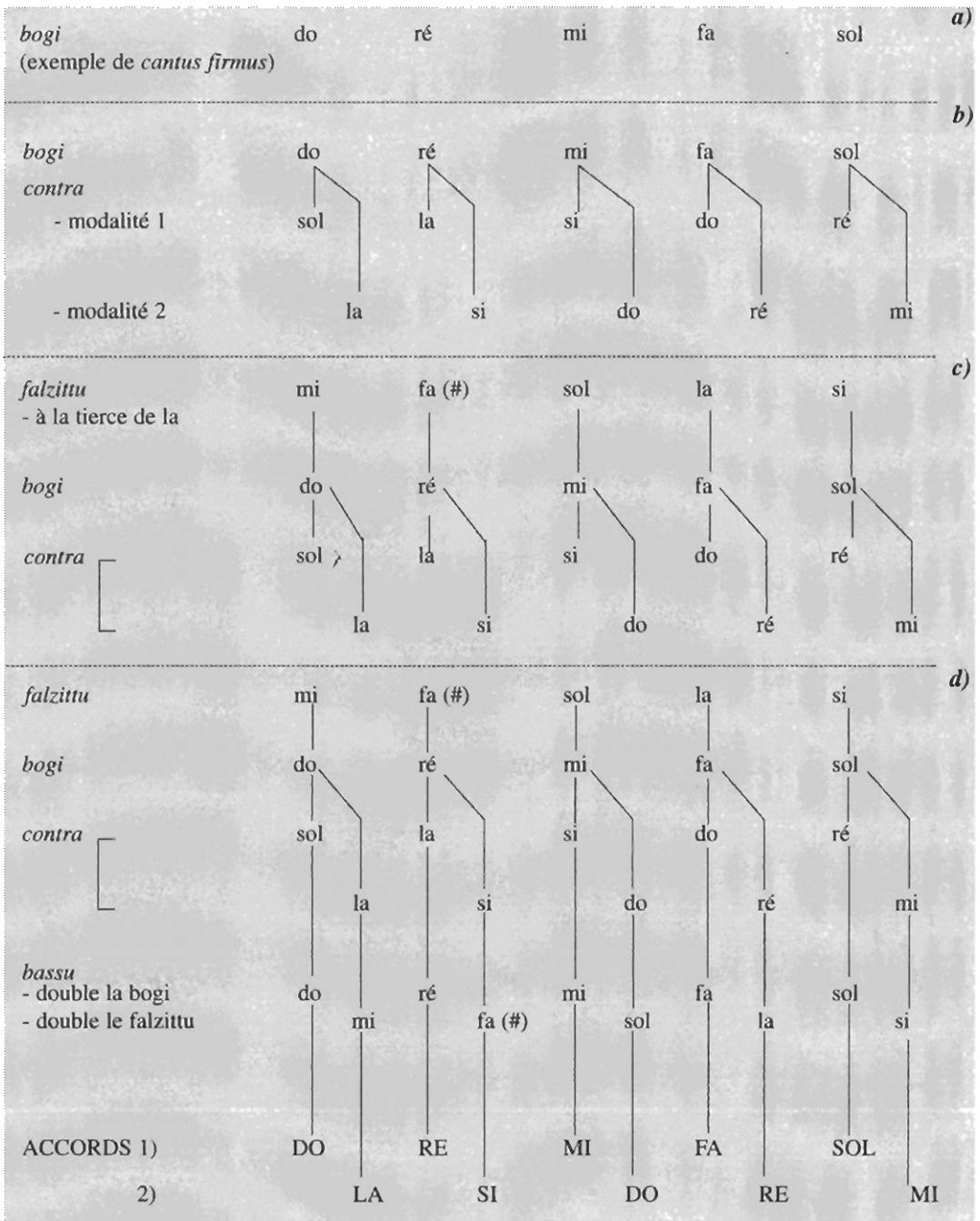


Schéma : possibilités harmoniques autorisées par le système : a) cantus firmus élémentaire ; b) positions du contra ; c) du falzittu ; d) du bassu.

Notre *cantus firmus* élémentaire, composé de cinq degrés conjoints, peut donc entrer dans deux « grilles » harmoniques : soit dix possibilités, elles-mêmes combinables (cf. schéma ci-contre). Les altérations majeur/mineur peuvent en outre multiplier les ressources théoriques du système par deux. À ceci près que celui-ci est soumis à d'autres restrictions :

15. Les modalités mineure-majeure sont gouvernées par les rapports scalaires exprimés par le *cantus firmus* lui-même, qui sont en quelque sorte « répercutés » sur les autres parties polyphoniques pour apparaître verticalement, sauf lorsqu'une altération modale émise par l'une ou l'autre voix introduit une rupture de modalité.

Concernant la première modalité harmonique, où, comme je l'ai dit, le premier degré de l'accord est porté par la *bogi*, il y a possibilité de jouer sur l'alternance majeure-mineure. Dans ce cas, le choix majeur-mineur incombe exclusivement au *falzittu* (voir fig. 25 a). Celui-ci n'étant doublé par aucune des autres voix, il est seul responsable de son choix modal et peut incidemment opter pour une altération passagère, sans que cela n'ait d'incidence sur la conduite du chant : ce choix modal n'engage que lui.

Concernant la deuxième modalité, où le premier degré de l'accord est porté par le *contra* et le troisième degré par la *bogi*, les rapports *bassu-contra* étant fixes (quarte qui ne peut être augmentée, voir le principe 6) et le *falzittu* doublant le *bassu* à l'octave, l'altération majeure-mineure incombe entièrement à la *bogi*.

16. La modulation, qui est ici le passage d'une modalité à l'autre, peut emprunter deux voies : la première, majeure-mineure, est une modulation mélodique (exploitation du principe précédent et exemple fig. 25 a) ; la seconde est une modulation harmonique (exploitation du principe 12) par changement de modalité d'accords (fig. 26). Dans de nombreux cas, ces deux modalités sont jumelées, la modulation — au sens premier du terme — étant précisément le passage d'une structure modale à une autre.

Fig. 26. Exemple de modulation harmonique, Stabba, mesures 14 à 16.

D'UNE PASSION À L'AUTRE

Développement de ces principes : application sur un *cantus firmus* d'école, c'est-à-dire inventé pour les besoins de la démonstration, à partir duquel il est plus aisé d'explorer les possibilités du système.

Proposition d'un traitement harmonique respectant les principes 1 à 16 et associant les deux modalités.



Fig. 27. Exemple d'école.

Fig. 28. Harmonisation de l'exemple d'école.

Par convention, sont chiffrés, au-dessus de la portée, les accords de modalité 1 : *cantus firmus*, premier degré de l'accord ; au-dessous de la portée, ceux de modalité 2 : *cantus firmus*, troisième degré (le premier degré est au *contra*).

a. Choix du mode majeur ou mineur : en modalité 2, il incombe à la *bogi* ; en modalité 1, il revient au *falzittu*.

b. Choix de la modalité 1 ou 2 : il revient au *contra*, et c'est sans doute à cela qu'il doit son rôle prévalant ; ce n'est pas un hasard que l'on considère souvent qu'un *contra* doit avoir une bonne oreille, car il induit littéralement

l'harmonie. Mais, quels que soient son rôle et les responsabilités qu'on lui donne, le choix d'un *contra* n'est cependant pas bien grand : il établit avec la *bogi* soit un intervalle de tierce (modalité 2), soit un intervalle de quarte (introduisant alors une modalité 1). C'est ainsi que, dans la première mesure, le *contra* ne peut pas chanter autre chose qu'un *ré* en modalité 1 ou un *mi* bécarré en modalité 2 ; il ne peut faire un *mi* bémol qui introduirait une fausse relation.

Le traitement harmonique que nous proposons utilise un passage modalité 1-modalité 2, comme le permettent les ressources du système.

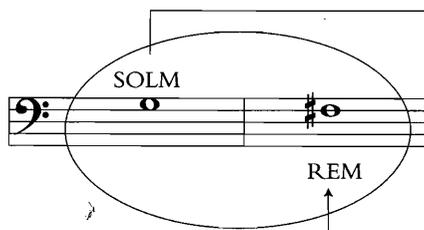


Fig. 29. Exemple d'école, passage de la modalité 1 à la modalité 2.

Précisons que certains chants utilisent surtout la modalité 1 (*l'Eram quasi*, par exemple), d'autres surtout la modalité 2 (*Miserere* du Lunissanti) ; mais nombreux sont ceux qui jouent sur une alternance, comme le *Stabba* et le *Jesu*.

Ce passage de la modalité 1 à 2 a toutefois pour effet de briser le parallélisme rigoureux des parties, et de violer momentanément le principe 10. Il est caractéristique de la *dolci*, lors de l'entrée décalée des quatre voix (voir III^e partie, « Clés pour l'analyse », p. 244-245). La *dolci* est présente dans toutes les pièces du grand répertoire : *Miserere*, *Stabba*, *Jesu*, *Kyrie*, *Te Deum*. Le passage d'une modalité à l'autre y est souligné par une petite ornementation réalisée simultanément par la *bogi* et le *falzettu*. Dans ce passage, bien caractéristique du style de Castelsardo, le *contra* reste sur le même degré, confirmant ainsi le rôle de *colonna* qu'on lui reconnaît.

Discussion. On notera que la notion de modalité ne recouvre pas exactement celle de renversement. Dans les exemples proposés, on n'a pas un accord de *SOL* à l'état fondamental et un accord de *RE* apparaissant en deuxième renversement (chiffrage 6/4) avec fonction de dominante, mais deux modalités harmoniques jumelées que gouvernent étroitement des

Fig. 30. Le jeu des deux modalités dans la dolci du Stabba, avec la brève ornementation qui lui est propre, figurée ici en doubles croches.

rapports de consonance obligés. En pratique, le passage d'une modalité à l'autre aboutit à une impression de complet basculement d'un espace modal à l'autre, sans résolution harmonique (voir le principe 12).

Représentation minimale du *cantus firmus* et de ses rapports harmoniques. En réalité, il suffit de fixer les rapports de la *bogi* et du *contra* pour obtenir une représentation minimale de l'organisation polyphonique, et de prouver que ce sont les deux voix les plus importantes puisqu'elles suffisent à déterminer le système polyphonique. C'est ainsi que l'exemple d'école de la figure 28 peut se présenter comme ci-dessous.

Fig. 31. La représentation minimale d'un cantus firmus d'école et de son harmonie.

PRINCIPES POLYPHONIQUES

Les autres parties se déduisent à partir de l'application des principes précédents.

17. L'hypothèse d'une double structuration modale, loin de compliquer les choses, offre formellement l'avantage d'éliminer une part importante des combinaisons théoriquement possibles, mais elle permet aussi de rendre compte des principes de modulation, c'est-à-dire du passage d'une modalité à l'autre. Celle-ci s'effectue de deux façons.

17. 1. Soit à partir de degrés communs aux deux modes ; ces degrés ont alors fonction de « plaque tournante » : affirmée par le *contra*, l'harmonie change tandis que le *cantus firmus* est stable.

17. 2. Soit sans aucune forme de préparation, avec entrée directe dans le nouveau mode par l'énonciation d'un de ses degrés caractéristiques. Cette modulation introduit toujours une rupture dans le diatonisme : elle est conduite par le *cantus firmus*, c'est-à-dire, dans la pratique, par la *bogi*.

18. Viol de l'accord parfait : cas d'anticipations. Alors que, dans la polyphonie *castellanese*, l'accord est prédominant (et indispensable dans l'approche de son système), il arrive régulièrement qu'il ne soit pas respecté dans sa structure et ses règles habituelles de consonance. Cela ne concerne pas les accords de modalité 1, qui sont toujours parfaits, mais seulement ceux de modalité 2, qui acceptent une anticipation de la *bogi* (note étrangère à l'accord, pouvant être assimilée à une broderie supérieure). Chaque modalité se caractérise donc par des particularités fonctionnelles fondant leur existence, ce qui prouve que la notion de modalité ne recouvre pas celle d'accord et de renversement héritées de l'harmonie classique.



Fig. 32. Exemple d'anticipation (Stabba, mesure 10, notation simplifiée ; voir également fig. 25, mesure 39).

D'UNE PASSION À L'AUTRE

19. Ruptures de parallélisme. L'affirmation d'une conception horizontale venant contredire la structure en accords (déjà présente dans le principe précédent) est apparente lorsqu'on observe en détail le travail du *contra*. Ainsi, l'exemple de la figure 33 est remarquable : à la deuxième mesure, le *contra* réalise un *fa*. S'opère une sorte de basculement harmonique : l'accord est *FA* en modalité 2 (*la, fa, la, do*), alors qu'au nom de la règle de parallélisme (principe 10) on attendrait plutôt un accord de *LA* (*la, mi, la, do*) en modalité 1.

The figure shows a musical score with four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom three staves are basso continuo lines in bass clef. The music is in 4/4 time. The first measure shows a vocal line with a half note G4 and a whole note chord of F4-A4-C5. The second measure shows the vocal line with a half note F4 and a whole note chord of F4-A4-C5. The lyrics 'mi se ri cordiam tu am' are written below the staves, with 'mi' under the first measure and 'se ri cordiam tu am' under the second measure.

Fig. 33. La rupture de parallélisme
(extrait du *Miserere fugghi fugghiendi*).

Il semble pourtant qu'au vu de l'ensemble du répertoire, cette logique harmonique soit trop étroite et qu'elle doive en quelque sorte s'effacer au profit d'une conception plus horizontale que verticale. En l'occurrence, il semble bien que le *contra*, qui peut s'accorder une certaine liberté, affirme le caractère rectiligne de sa partie en répétant le *fa* de l'accord précédent, inscrit dans l'accord de *si* bémol, créant sur l'ensemble de la phrase musicale, outre une ambiguïté harmonique, un *recto tono* soutenu, assimilable à un bourdon interne, qui est du meilleur effet.

20. Un cas particulier : l'accord à quatre sons, qui est rare. Il se présente, dans le *Miserere dietro l'altare* ou le *Kyrie*, sous forme d'un accord de septième mineure, affirmé sur les syllabes *-ri* et *-cor*.

Fig. 34. L'accord à quatre sons, extrait du Miserere dietro l'altare.

Cet accord peut être interprété :

1. En termes de régularité harmonique. Il est alors tout simplement un accord de *SI* bémol, à fonction de dominante, aboutissant sur un accord de *FA* quarte et sixte.

2. En termes d'irrégularité harmonique, par altération de l'une ou l'autre partie ;

a. il s'agirait d'une altération de la *bogi* : ce serait en fait un accord de *FA* en modalité 2, dont la réalisation régulière serait *do, fa, la, do* ; la *bogi* aurait « glissé » à la tierce supérieure, suivie normalement par le *falzittu* ;

b. il s'agirait d'une altération du *contra* se réalisant sur un accord de *DO* mineur. Rompant le parallélisme strict des voix, le *contra* continuerait d'affirmer le *fa* de l'accord de *SI* bémol précédent, au lieu de faire un *sol*.

La thèse 2b semble la meilleure. La première (1) implique en effet un recours à l'analyse tonale qui n'a pas lieu d'être. La deuxième (2a), quant à elle, implique une liberté verticale qui ne semble pas de mise. La thèse 2b, en revanche, rappelle la prévalence d'une conception horizontale au sein même de la construction harmonique et souligne la liberté relative du *contra*. En pratique, si la réalisation de l'accord de *DO* majeur sous la forme *do, fa, do, mi* bémol, est bienvenue, la réalisation « normale », *do, sol, do, mi* bémol, est également possible et n'est en aucun cas incongrue.

Dans ce type d'analyse, l'accord de septième intervient par le jeu contrôlé du *contra*, ce qui est confirmé par l'exemple suivant (fig. 35). Le *contra* chante un *ré* (et non un *mi*), ce qui procède d'une intention d'anticiper l'accord suivant (accord de *SOL*) en affirmant une septième en même temps que l'amorce d'une harmonie tonale.

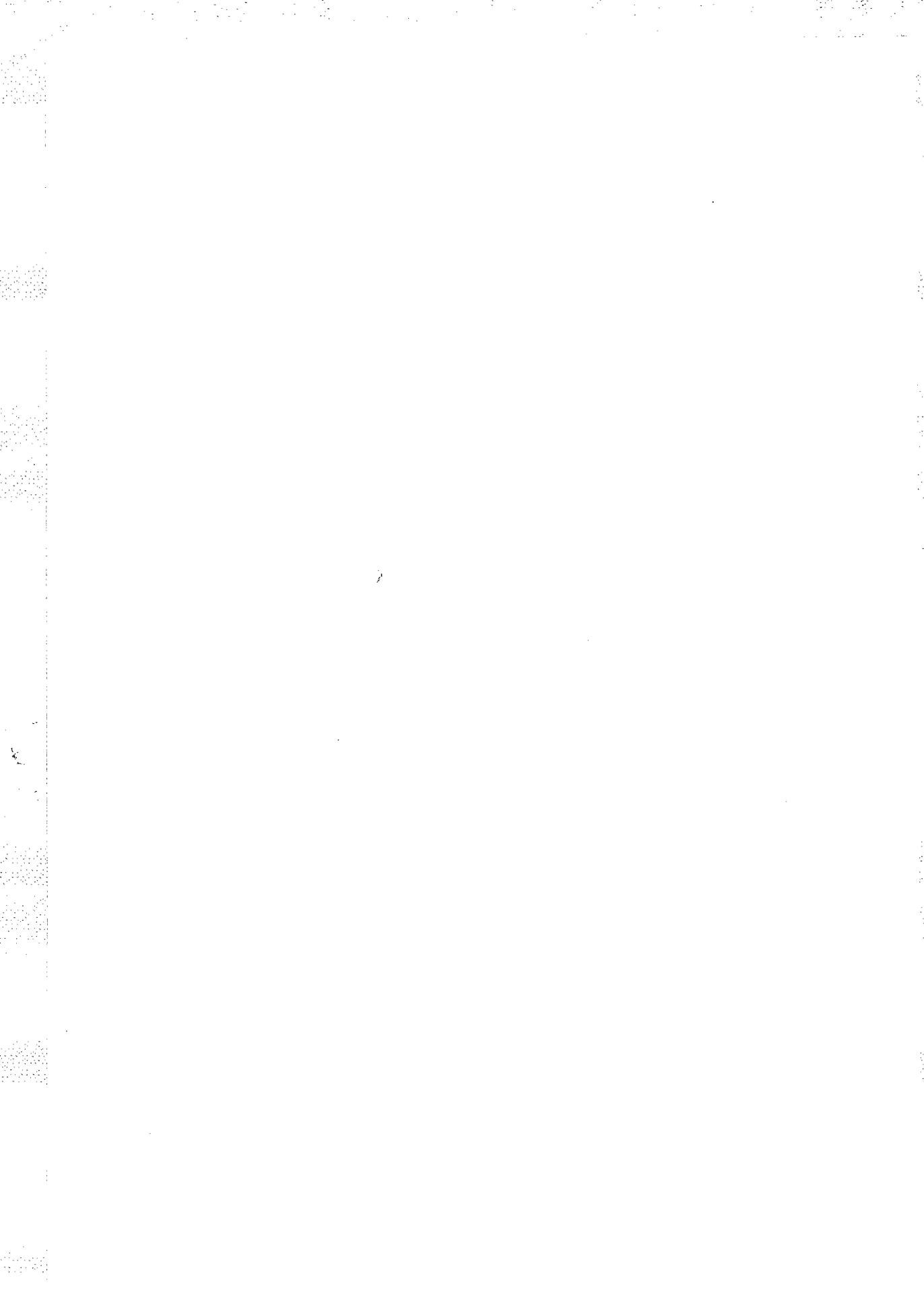
The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in bass clef. The lyrics "E le i son" are written below the Bass staff. The music shows a four-part chord in the final measure, with the Soprano voice leading the chord. The notes in the final measure are: Soprano (G4), Alto (F4), Tenor (E4), and Bass (D4).

Fig 35. L'accord à quatre sons, dû à l'anticipation du contra ;
accord de septième et amorce d'une harmonie tonale (extrait du Kyrie).

L'ensemble de ces principes, que le relevé de cas particuliers ne manquerait pas d'enrichir, est en usage dans toutes les formes du « grand répertoire » de Castelsardo : celui de son Oratorio, c'est-à-dire le *Miserere* des morts, le *Miserere dietro l'altare*, les *Miserere* du Lunissanti et du vendredi, le *Stabba*, le *Jesu* et quelques autres de moindre importance. Ils rendent compte d'une « compétence » polyphonique qui donne la possibilité aux chanteurs de traiter polyphoniquement toute mélodie de structure modale ou tonale. Dans cette perspective, la technique polyphonique *castellanesa* doit être vue non comme un ensemble de règles concernant un répertoire fini, mais comme un système productif susceptible de servir à un ensemble infini de musiques sacrées ou profanes, liturgiques ou « légères », extirpées de quelques textes musicaux oubliés dans les archives de la cathédrale ou diffusées par la radio et le disque.

Deuxième partie

La passion de l'autre



Le chant dans la vie de l'Oratorio ou « Dieu a la tête en bas »

La richesse de l'Oratorio tient, bien sûr, à la beauté de ses chants. Mais celle-ci ne serait rien sans les relations très denses qui lui donnent un sens — sociales et affectives, morales et conflictuelles, et, en définitive, humaines et sacrées. Dans les diverses pratiques chorales, valeurs éthiques et esthétiques, productions acoustiques et pratiques discursives se répondent constamment ; on chante, mais en même temps on passe de longs moments ensemble et, sitôt qu'on a fini de chanter, on parle de chant. Bref, les chants de l'Oratorio sont consubstantiellement liés à la vie de l'Oratorio, et rien de ce qui fait cette vie ne pourrait disparaître sans les mettre en péril.

Il faut cependant se rappeler qu'en soi ces chants ne sont pas très complexes. L'analyse musicologique (voir chapitre précédent) montre qu'ils ne le sont pas, au moins dans leurs principes. En cela réside sans doute leur beauté. Mais, comme pour toutes les choses simples, on a l'impression de ne jamais pouvoir en faire le tour. C'est pour cela sans doute que, depuis bientôt un demi-millénaire, les confrères de l'Oratorio ne se lassent pas d'entonner leur *Stabba*¹, leur *Jesu* et leurs quatre *Miserere*. À cette raison s'en ajoutent deux autres qui portent le même nom : Passion, celle du Christ d'abord, que le chant rappelle chaque année à la façon d'un long remords, celle des hommes ensuite, plus triviale, mais tout aussi fondamentale, car, en définitive, elle garantit la qualité des chœurs.

L'attitude des confrères vis-à-vis de leur tradition musicale est faite de respect et d'audace. À part égale, semble-t-il. Car, chacun le sait, pour être beau, le chant doit impliquer complètement ceux qui s'y consacrent. Le connaître, le dominer et prendre de l'ascendant sur les autres chanteurs relèvent d'un seul et même ordre. À l'Oratorio, il n'y a pas de place pour les chanteurs timorés — ou du moins ces derniers ne font-ils pas carrière. Quant à l'audace, elle a pour origine l'initiative individuelle et pour limite le consensus, cautionnés, s'il le faut, par l'aval du prier.

1. Par curiosité, on peut tenter d'évaluer le nombre de *Stabba* qu'un chanteur expert, tel Giovanni P., a chanté durant ses quarante-cinq ans de « carrière » à l'Oratorio : sans doute plus d'une dizaine de mille !

LA PASSION DE L'AUTRE

Mais si le chant est simple, sa pratique et le souci de perfection qu'on lui accorde ne le sont pas. En fait, on ne manque pas d'être frappé par la pluralité de sens véhiculée par ce chant sacré, d'un type un peu particulier puisqu'il est fortement teinté de comportements profanes. Cette pluralité s'exprime au quotidien à travers des ambiguïtés qui font la richesse de l'Oratorio et dont l'ethnologue ne peut être que le témoin passionné.

Disons d'emblée que le chant sacré, qui constitue, *in primis*, notre objet d'analyse, occupe à Castelsardo une place assez particulière. Avec lui et en lui, comme disent les paroles de l'offertoire, se construisent sans cesse des jeux de pouvoir et de séduction, et se manifestent des phénomènes d'approche et de rejet de l'autre qui relèvent par excellence d'un monde immanent et « profane ». On chante pour Dieu, sans doute, mais plus encore pour se faire entendre dans les rues étroites de la ville, et aussi pour séduire le compagnon, pour le dominer, pour s'agréger à lui également, voire pour l'étonner... et sans doute pour s'étonner soi-même. Et les longues discussions dont les confrères sont si friands ne sont pas d'ordre métaphysique ; elles touchent rarement aux croyances religieuses, et encore bien moins à l'expérience mystique. Elles se réfèrent à l'expérience vécue, au groupe impliqué dans le chant, à des actions communes plus ou moins bien partagées, et renvoient le plus souvent aux difficultés d'être ensemble. Tout se passe comme si « Dieu avait la tête en bas », si je puis dire, et que la quête du divin s'incarne dans une quête communautaire aussi inaccessible que le divin lui-même.

CHAPITRE PREMIER

1. La foi et la fête.

Analysant les raisons qui l'ont poussée à entrer dans le comité de la Madonna di Pompei en 1965, Francesca L. raconte :

Je me considérais alors comme **croyante**, comme maintenant, bien entendu... et quand il s'est agi de « prendre la **fête** » pour l'année suivante, il a fallu faire un nouveau comité, et ils voulaient y mettre des personnes qui étaient vraiment **croyan**tes... pour faire la **fête** et **croire en Dieu**.

À travers ces paroles, on voit bien comment célébration sociale et acte de foi sont étroitement associés : soit que dévotion religieuse et réjouissance relèvent d'une seule et même chose, au point qu'elles se confondent (voir, dans les paroles rapportées ci-dessus, les mots clés écrits en gras), soit qu'elles se répondent en une alternance serrée, comme à Tergu pour le Lunissanti.

Célébrer le saint et faire la fête, l'organiser, en porter le poids moral, se rendre disponible aux autres par son travail, parfois en y mettant de sa poche, relèvent d'un même *sacrificio*¹. Mais, aux fêtes religieuses, on s'amuse, et le paradoxe est que le saint sera célébré d'autant mieux que la fête sera joyeuse. Le divertissement ne tourne pas le dos au rite : il le fonde et le qualifie. C'est ce qu'indique avec plus de netteté encore la pratique du chant de l'Oratorio. Que de fois n'entend-on des réflexions comme :

1. Mot intraduisible en français. Il s'agit de l'effort consenti qui, à la fois, coûte à celui qui y consent et, en même temps, le gratifie. En italien, le mot n'a cependant pas forcément une valeur spirituelle comme en français : on fait un *sacrificio*, par exemple, en économisant pour offrir des études à l'un de ses enfants.

LA PASSION DE L'AUTRE

Nous nous sommes bien divertis : nous avons chanté trois *Miserere*, deux *Stabba* et un *Miserere dietro l'altare* [Giovanni L.].

On se « divertit » donc avec les chants sacrés qui demandent le pardon, invoquent la Rédemption ou décrivent la plus dramatique des mises à mort, et leur sens profond se transmue en plaisir. Chanter pour Dieu, dans un mouvement spirituel, et pour soi, afin de passer des bons moments ensemble, se confondent au point de devenir une seule et même chose.

Que le chant soit ressenti comme un divertissement profane se confirme lorsqu'il y a deuil dans une famille : les familiers directs abandonnent le chant pour plusieurs mois, parfois plusieurs années. Par compassion et respect pour le mort, on renonce au plaisir du chant. Cette forme de deuil marquée par l'absence de musique n'est pas particulière à Castelsardo, ni même à la Sardaigne — elle est attestée partout en Méditerranée —, mais elle s'exprime ici de façon paradoxale, car, pour des raisons de deuil, on ne chante plus... le chant des morts.

2. L'art d'être ensemble : chanter-parler.

Ce chant de divertissement est donc assez particulier puisqu'il n'est joyeux ni par son contenu, ni par sa forme. S'il est *divertente* (« divertissant »), il ne peut être vu comme une distraction ordinaire, car de quoi a-t-on à se distraire au fond ? Il est une recherche d'implication collective et un art d'être ensemble que les membres de l'Oratorio cultivent en de maintes occasions. Les comportements sociaux et musicaux y renvoient en même temps qu'ils les traduisent. Il y a une façon de s'insérer dans un chœur, d'y entrer comme d'en sortir, d'écouter les autres sans les recouvrir de sa propre voix et d'exercer une sorte de politesse collective qui traduit directement une conception globale des rapports sociaux. Cela est si vrai qu'une mauvaise fête est celle où les individus en tant que tels prennent trop d'importance et où une ou deux personnes jouent les vedettes en ignorant délibérément les autres. De cette idée communautaire, chacun connaît les contours et, au cours d'une soirée, par exemple, veille à ne pas oublier ses compagnons les plus discrets — ou n'hésite pas à museler les plus bruyants. Le chant exprime justement cet équilibre¹.

1. Dans les soirées de chant, on n'écoute jamais de musique sans la pratiquer soi-même. Récemment, lors d'une soirée, de jeunes confrères avaient pris l'initiative d'apporter du matériel hi-fi et quelques cassettes de chansons italiennes. Ils se heurtèrent à une levée de boucliers... et de fait, l'appareil ne fut même pas branché. Parmi les commentaires touchant

C'est ainsi qu'au sein du *coro* on supporte mal qu'en fin de phrase un chanteur fasse entendre sa voix même un très bref instant, tandis que les autres sont déjà arrivés à la *calata* conclusive : « S'il fait comme cela, c'est parce qu'il veut se faire plaisir en écoutant sa propre voix », dit-on à propos d'Untel. Cette forme de narcissisme, qui se traduit par quelques dixièmes de secondes de musique en trop, ne passe pas inaperçue, de même celle qui consiste, pour un *contra* notamment, à entrer trop vite dans l'accord :

Quand je chante avec lui, à peine j'entre de *bassu* [c'est-à-dire : j'entonne le chant en tant que *bassu*] que tchak !, lui, qui fait le *contra*, me tombe dessus, et cela m'est pénible ; je n'ai même pas le temps d'entendre le son de ma bouche... [Antonello S., *bassu*.]

Ici encore, autant que le manque de respect à autrui et à soi-même, c'est le non-respect aux règles collectives qui est réprouvé.

C'est vrai pour les circonstances liées à la vie de l'Oratorio, mais aussi durant les soirées de chant qui se déroulent dans les maisons. Certes, selon les familles et leur attachement à la confrérie, le chant sera plus ou moins soutenu, mais, en tout état de cause, il est toujours l'invité d'office. Lorsqu'on fait une soirée de chant, on fait souvent en sorte que les différentes catégories de voix soient représentées, car rien n'est plus désagréable que de se trouver dans l'impossibilité de faire un chœur parce qu'un *bassu* ou un *falzittu* fait défaut. Parfois, au cours même de la soirée, on va chercher Untel pour qu'il puisse apporter le concours de sa voix. Une soirée réussie laisse une place importante aux meilleurs chanteurs. Mais ceux qui ont moins de maîtrise en ce domaine doivent pouvoir aussi s'exprimer. Quant à ceux qui ne chantent pas du tout, il leur reste à bavarder — c'est notamment le cas des femmes.

Nombreux sont les confrères à dire qu'« avec les femmes, on ne peut pas chanter » (*con le donne non si può cantare*). Cela signifie, bien sûr, qu'on ne peut pas les faire entrer dans le chant, puisque les pratiques chorales de l'Oratorio sont exclusivement réservées aux hommes et que les femmes n'ont pas à Castelsardo de répertoire spécifique, mais cela veut aussi dire que, ne sachant (ou ne pouvant) chanter, les femmes parlent et, par leurs bavardages, gênent les chanteurs¹.

à cette initiative, retenons celui-ci : « *Ragazzi*, si vous branchez cet appareil, je vous le dis, ce sera la fin de l'Oratorio » (Antonio P.).

1. Il arrive cependant que certaines femmes, surtout des jeunes filles connaissant souvent mieux le répertoire corse que celui de Sardaigne, aient une jolie voix et qu'on les invite à chanter. Elles peuvent aussi, mais c'est exceptionnel et il s'agit d'une chose que l'on ne prend pas trop au sérieux, tenir un rôle de *falzittu* dans une des pièces du grand répertoire. Plus

Cependant, quand le chant est réellement beau, les bavardages et les rumeurs s'estompent, même du côté des femmes, et chacun écoute. Avant qu'on en arrive là pourtant, il y a une sorte de lutte entre les « gens du chant », les hommes, quoique pas tous, et les « gens de la parole », les femmes surtout. Toujours est-il qu'entrer dans le chant revient à entrer dans un autre monde où il s'agit non plus d'exposer sa propre différence, mais de faire entendre son accord, de le rendre public, et si possible contagieux.

Chanter et parler traduisent deux conduites opposées¹. Du côté de la conversation, la discordance, sinon il n'y a pas de discours, hormis des propos de plate banalité ; du côté du chant, la concordance — on y aspire sans toujours y parvenir. Car, dans la conversation, chacun reste sur ses positions et distribue ses arguments sur plusieurs registres, utilisant tantôt la logique, tantôt l'ironie, tantôt la mauvaise foi, voire le mensonge. Mais, dans le chant, cette multiplicité de registre n'existe pas ; celui-ci peut être vu comme une forme supérieure de communication, où la dérobade, le deuxième degré et le mensonge n'existent pas.

En chantant, on ne peut pas faire semblant, ni dissimuler ses sentiments. Si le chant s'exprime sous forme de phrases, il exclut de sa palette la réserve, le sous-entendu et, *a fortiori*, le second degré ou l'antiphrase. Il n'y a pas trente-six façons de s'engager avec lui ; il n'y en a qu'une : il s'agit de chanter fort, sans se ménager, et du mieux que l'on peut. Se ménager revient à limiter sa présence à l'autre : en d'autres termes, à rendre manifeste sa propre absence. Dans le chant, on peut anticiper les intentions de l'autre ou les suivre, mais, en toute situation, il s'agit de faire une œuvre commune qui naît de son propre corps et se confond avec ce que produisent les autres. C'est à la force de leur engagement personnel que l'on doit évaluer à la fois la qualité des chanteurs, autant que leur susceptibilité en matière de chant. Ceux qui n'y voient qu'un divertissement occasionnel ne sont pas de vrais chanteurs : de ce fait même, ils supportent aisément la critique. Mais ceux qui y mettent tout leur cœur, les vrais chanteurs, sont beaucoup plus chatouilleux : il leur est pénible de voir leur générosité non payée en retour, lorsque les chanteurs qui les accompagnent se tiennent sur leur réserve, et plus insupportable encore d'entendre des propos désobligeants sur leur *portata* ou leur justesse d'intonation, tandis qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes.

fréquemment, s'il y a un guitariste, elles chanteront des chansons italiennes, avec éventuellement le concours de quelques chanteurs qui improviseront une seconde voix.

1. « *Io sò cantare, però non sò parlare* » (« Je sais parler, mais je ne sais pas chanter »), dit volontiers Zio Giovanni P. qui est un des meilleurs chanteurs de l'Oratorio, sinon le meilleur ; pour en juger, on pourra notamment écouter « son » *Stabba*, disque compact encarté, page 5.

3. Une image acoustique de soi.

Lorsqu'une soirée se met en place, il y a toujours un moment de légère inquiétude. Le chant va-t-il sortir, et comment ? Il se peut qu'on s'ennuie avant qu'il arrive, lorsque les conversations ne s'engagent pas vraiment. Si le ton monte, l'atmosphère devient trop chaude : on se dispute et le chant ne peut sortir. Si, à l'inverse, aucune conversation ne sort, alors l'atmosphère est trop froide : il est toujours difficile de briser le silence.

En fait, le chant ne peut s'engrener que sur un fond de petites conversations cordiales où personne n'agresse personne et où chacun laisse une place à l'autre dans la bonne humeur. Mais il se peut aussi que la morosité l'emporte, que l'on parle du temps qu'il fait, ou qu'il devrait faire, de la pluie qui ne vient pas, du mistral qui dessèche tout, de la pêche qui, depuis bien des années, est loin d'être miraculeuse, et aussi de quelques problèmes de santé : alors le chant a du mal à sortir des gosiers. S'ils ne sont pas en forme, les chanteurs ne parviennent pas à « mettre en forme » comme il le faut les chants du répertoire. Il faut alors attendre les effets du vin, surtout lorsque celui-ci est bon — ce qui n'est pas toujours le cas —, propre à adoucir l'ambiance, à échauffer les biles : alors, après un *Aiò !* à fonction incitative, les chanteurs les plus extravertis « tirent » une *bogi*¹.

Novembre 1993, dernière soirée avant mon départ de Castelsardo pour la France. Vers 10 heures du soir, c'est le silence autour de la table. En fait, c'est toujours ainsi avant que le chant ne commence, comme si on s'y préparait et que personne ne voulait délibérément prendre les devants.

Puis le chant commence ; comme d'habitude, Zio Giovanni P. entonne le premier. Le chant soudain révèle des attitudes personnelles dont le « non-chant » ne permettait pas de soupçonner l'existence ; il rappelle les rapports qui vous lient et installe le groupe dans un climat que rien ne laissait présager. En l'occurrence, ce soir-là, il révéla qu'on était bien ensemble ; le silence — s'il s'était prolongé — aurait plutôt signifié le contraire.

1. Le vin contribue à lever certains blocages et, de fait, peut être vu comme un adjuvant au chant. Mais sa consommation obéit à des conduites très contrôlées : on boit toujours par petites doses de façon à se mettre dans les meilleures dispositions pour chanter et être bien avec les autres. À l'Oratorio, boire est l'objet d'un véritable apprentissage... comme le reste ; il y a une culture du boire comme du chant.

Certains chanteurs sont connus pour ne pas se faire prier et s'accommoder de toutes sortes de convives pour entonner. D'autres ont plus d'exigences et supportent mal que les chants les plus beaux soient maltraités par des exécutions approximatives. Mais le résultat tient autant à leurs capacités naturelles qu'aux sollicitations dont ils sont l'objet, variables selon les jours et les hôtes en présence.

Si les débuts de soirée s'accompagnent d'une légère inquiétude, c'est parce que l'on sait qu'à la façon d'un miroir acoustique, le chant renvoie à une image de soi. Elle sera mauvaise si les rapports en présence sont mauvais ; bonne, dans le cas contraire. C'est par le chant que se qualifient les relations entre les convives. Et, au lendemain de soirées de chant, une *mamma* attentive posera toujours la même question à ses fils célibataires et chanteurs : « *Allora ? vi siete divertiti ?* » (« Alors ? vous êtes-vous amusés ? »), à laquelle il conviendra d'apporter trois réponses : qui était présent à cette *cena*, ce qu'on y a mangé et ce qu'on a chanté.

4. Nature et passion.

On peut s'interroger à l'infini sur l'attachement que les chanteurs éprouvent pour le chant. Le plaisir qu'ils en tirent est fondamentalement double : chanter c'est être avec l'autre, mais c'est aussi manifester quelque chose de soi. Interrogés sur ce point, les chanteurs ont deux réponses : ils parlent de *natura* (« Ma voix, c'est la nature qui me l'a donnée », « Pour dix millions je ne voudrais pas la perdre », Giovanni P.) et évoquent également leur *passione* pour le chant (« Depuis toujours j'ai eu la passion du chant », « Quand on a la passion du chant, on apprend facilement... »). En première approche, la passion est l'énergie que l'on met à cultiver ce don de la nature. Mais les choses sont un peu plus compliquées qu'il y paraît, car « nature » et « passion » renvoient à deux aspects complémentaires du chant.

Que la voix provienne de la « nature » est une évidence ; mais l'affirmer revient aussi à faire injure à la culture de l'Oratorio. De fait, nombreux sont les chanteurs qui, du fait d'une jalousie intransigeante et d'un sens exagéré de la propriété, ne se reconnaissent pas de maître et prétendent n'avoir appris de personne¹. Lorsqu'ils affirment cela, ils se font cependant reprendre par

1. Il ne s'agit pas d'une règle, mais d'une réalité assez diffuse. Pour être plus précis, il faut considérer d'abord que certains chanteurs estiment avoir appris de Untel ou Untel, ou déclarent s'inspirer de leur style ; ensuite, que d'autres ont appris de chanteurs de leur propre famille ; dans ce cas, ils n'hésitent pas à rappeler la filiation, en soi valorisante pour eux et leur famille ; et enfin, qu'une part non négligeable d'entre eux — ce sont les jaloux et les orgueilleux — soutiennent n'avoir appris de personne. En pratique, ils ne reconnaissent

les autres, qui ne manquent pas de leur dire : « *Ma, dai ! non sei nato cantore !* » (« Allons donc ! tu n'es pas né chanteur », en d'autres termes : « Le chant n'est pas inné et tu l'as appris avec nous et comme nous »). Mais, au-delà d'un simple effet de jalousie, cette non-reconnaissance des autres renvoie à quelque chose de profond. Elle traduit la dimension intime et exclusive du chant : tout se passe comme si le travail qu'un chanteur effectuait sur sa propre voix ne concernait que lui-même et ne pouvait laisser place à l'intervention de personne d'autre.

Mais, à l'inverse, la *passione del canto* implique justement le plaisir partagé du chant : elle en porte le témoignage, en sert l'expression, et, en ce sens, elle s'oppose à la nature. C'est en suivant leur passion que les chanteurs aiment élargir leur répertoire : apprendre de nouvelles mélodies et de nouveaux textes, développer des styles personnels propres à solliciter de nouvelles émotions et, en définitive, surprendre les autres par leur propre musicalité.

Passion et nature sont deux mots clés qui révèlent la situation paradoxale du chant polyphonique : celui-ci provient de soi, de sa propre « nature », mais il s'adresse à l'autre, d'où son caractère « passionnel ». Aimer chanter, c'est d'une part cultiver sa propre voix dont chacun a tendance à surévaluer la beauté, dans des proportions diverses qui vont du plaisir narcissique à la présomption et à l'orgueil démesuré¹. Mais c'est aussi mettre cette voix en partage, en la confrontant ou en l'alliant à celle des autres. Selon les époques, les styles et les personnalités, le chant naît soit de cette confrontation, c'est-à-dire d'une grande tension entre les protagonistes, soit, au contraire, d'une entente harmonieuse.

Tension et entente : il s'agit là d'un débat central, dont l'Oratorio discute à longueur d'années, qui correspond à deux éthiques et renvoie à deux esthétiques différentes ; selon les cas, l'harmonie naît de la tension ou se résout en elle.

comme « grands » qu'une très petite minorité de leurs collègues, notamment ceux qui sont morts ou qui ne chantent plus.

1. Cet amour pour sa propre voix se manifeste à travers les collections de cassettes que les chanteurs conservent chez eux : il s'agit surtout d'enregistrements d'eux-mêmes, et c'est ceux-là qu'ils font surtout écouter à l'occasion de discussions sur le chant. Le fait que chacun a tendance à surévaluer la beauté de sa propre voix peut, à son tour, s'illustrer par une réflexion de ce type : « *Non ho più sentito un bel Stabba... da quando non l'ho più cantato io !* » (« Je n'ai plus entendu de beau *Stabba* depuis que je l'ai chanté ! »). Cette réflexion ne doit pas être prise au premier degré ; énoncée avec un certain détachement, comme si elle était destinée à provoquer, elle n'en reste pas moins significative.

5. Chanteurs experts et choisis.

Face au problème de la sélection, un chanteur souffre de ne pas être choisi à proportion de ses ambitions et de la hauteur de ses espoirs. S'il s'attend à être sélectionné pour entrer dans un chœur, notamment dans le *Stabba* et, de plus, en compagnie de trois chanteurs avec lesquels il s'entend bien, alors il multiplie ses chances d'être déçu. À l'inverse si, en matière de chant, il ne fait que quelques vagues projets, ce qui suppose qu'il n'a pas un grand « orgueil du chant », sa désillusion sera moins grande.

Il existe toutefois des chanteurs régulièrement mortifiés qui, depuis plusieurs années, attendent d'entrer dans un *Stabba* de Lunissanti, signifient leur attente aux yeux et aux oreilles de tous, et ne manquent pas une occasion d'être dans la sacristie au moment des répétitions, etc. Bref, qui se préparent psychologiquement et vocalement à affronter la *carréra*. Puis, le temps venu, leur candidature n'est pas retenue : la désillusion devient offense.

Car, pour un chanteur de ce type, ne pas être inclus dans un chœur revient facilement à se sentir exclu, à la fois de ce chœur et, assez directement, de l'Oratorio lui-même. Le sentiment d'injustice, fondé ou non, ne tarde pas à surgir et parfois aussi la colère : le chanteur vexé peut alors claquer la porte de l'Oratorio, pour quelques semaines, quelques mois¹, et parfois pour toute sa vie.

Un grand malheur n'arrive jamais seul, a-t-on coutume de dire : en l'occurrence, une brouille n'est jamais une affaire individuelle. Celui qui se considère offensé n'adressera plus la parole au prier, pas plus que sa femme à la *prioressa* lorsque, par exemple, elle la rencontrera au marché². Cette femme pouvait être son amie, voire une proche parente... Mais rien n'y fait. Une offense de ce type peut s'oublier, mais elle peut aussi donner lieu à une contre-offense, et à une contre-offensive, de la part du chanteur, de ses amis et de sa famille, par échange de bons procédés, un peu comme dans la

1. Pour quelques mois, c'est-à-dire jusqu'à l'arrivée du nouveau prier, dont il espère qu'il fera des choix plus « justes ».

2. La confrérie est surtout une affaire d'hommes, et le rôle des femmes y est, en principe, latéral. Face aux pratiques propres à la confrérie et surtout à leurs excès passionnels, les positions féminines sont variables : indifférence feinte, incitation à la modération et, sauf exception, recherche de solutions de bon sens visant surtout à confiner l'espace de la confrérie dans des dimensions acceptables pour elles. Parmi les femmes, seule la *prioressa* a une fonction objectivement et statutairement importante, notamment par le rôle qu'elle joue dans la préparation de la *cena* du Lunissanti ; normalement, la *prioressa* est l'épouse du prier ou, à défaut — si l'on peut dire —, sa mère. Mais du fait de leur personnalité propre et de l'autorité qu'elles exercent sur leur mari, certaines *prioressa* ont un rôle qui dépasse largement ce devoir central d'hospitalité.

vendetta — avec, dans le cas qui nous occupe, des effets évidemment moins dramatiques.

En tout état de cause, les chanteurs, toujours en quête d'une insatiable reconnaissance, vivent leur prestation en termes de rivalité et de défi, et dans un climat qui se résume d'un seul mot, celui de « jalousie » : « *Lui, è troppo geloso !* » (« Lui, il est trop jaloux ! »), disent-ils... Naturellement, le « jaloux », c'est toujours l'autre, même si, dans les faits, ce sentiment est largement partagé. Cette jalousie est double : elle concerne soit le chant lui-même — on jalouse la voix d'un compagnon —, soit les chanteurs — on supporte mal, parfois, qu'un de ses amis fasse des merveilles en compagnie d'un chœur rival. Et ces relations passionnelles entre les chanteurs, qui seront approfondies un peu plus loin, ont des incidences sur l'esthétique chorale. Elles donnent aussi un sens particulier aux grands rituels de la semaine sainte, où dévotion au Seigneur et défi vis-à-vis des autres s'entremêlent étroitement, et où ceux qui se dénomment eux-mêmes « champions de chant » occupent constamment le devant de la scène.

Notons que, par « orgueil du chant », ces derniers contredisent pleinement les vœux d'humilité qu'ils contractèrent le jour de leur admission. Mais, pour le Lunissanti, leur bravoure est au service du sacré ; elle embrasse un ordre de pénitence mettant fin, au moins provisoirement, aux désordres profanes. Dans le geste vocal des chanteurs, il y a de la joie, celle de réussir à faire quelque chose de beau avec leur gosier, et de la douleur, celle qu'expriment leurs chants. Mais, pour ceux qui sont les plus engagés dans un chœur, c'est surtout l'arrivée, c'est-à-dire la fin de la compétition, qui compte. C'est aussi le moment le plus ambigu de la procession et donc le plus riche de sens car, pour eux, c'est à la fois le moment de la délivrance (sentiment du devoir accompli) et celui des félicitations (*auguri*) dans la sacristie, que viennent leur adresser leurs amis ou leurs rivaux pour saluer leur bravoure.

Dans ces petites histoires, où passion et politique sont étroitement mêlées, on comprend mieux désormais le rôle du prier : lorsqu'il se livre à l'exercice ardu de choisir « ses » chanteurs, il n'est pas difficile d'imaginer qu'il s'expose à des ennuis. « Lorsque j'ai dû faire mes chœurs, je me suis efforcé de trouver la solution "la moins mauvaise" », reconnaît non sans une certaine prudence un Salvatore T. F., prier en 1994.

Dans un pays qui pratique avec tant d'assiduité le goût pour l'amitié et le sens de la famille, il sera pourtant difficilement pardonné à un prier, quel qu'il soit, de choisir ses chanteurs pour la seule raison qu'ils sont des amis chers ou des proches parents. Son choix n'obéirait pas à l'esprit de justice que l'on attend de lui et serait interprété en termes de faveur.

Bien entendu, cela ne veut pas dire que la parenté ou l'amitié n'entrent pas dans le mécanisme complexe qui préside à ses décisions. Elles en sont, comme on le verra, au contraire, un ressort essentiel ; mais elles relèvent

également de diverses stratégies d'alliances. C'est ainsi qu'un prieur peut choisir un chanteur parce qu'il est un ami. Mais il peut tout autant ne pas le faire pour la même raison, sachant que celui-ci lui pardonnera plus facilement l'*offesa*, l'offense qui lui est faite. De la même façon, par amitié pour le prieur, un chanteur peut prendre les devants et, sous une forme ou une autre, déclarer qu'il est prêt à accepter de ne pas être enrôlé, même si, comme on verra, les choses sont toujours un peu plus compliquées qu'il ne semble.

6. Impliquer l'autre : l'expression d'un pouvoir.

Au sein de la petite société qu'il fréquente assidûment, chacun connaît bien l'autre¹, ce qui ne l'empêche pas de chercher toujours sa propre place et de s'efforcer à la faire reconnaître. Certes, celle-ci ne correspond pas toujours à celle qu'on espère, mais la présence attentive de l'autre a pour effet de vous donner une certaine épaisseur... un peu comme dans un chœur où chaque voix bénéficie du support et de la puissance de tous. D'où, entre les confrères, un jeu d'influences constant, voire l'élaboration de stratégies par lesquelles ils cherchent à se mettre sous le regard de tous et à avoir l'accord — et l'appui — du plus grand nombre.

Ce jeu d'influence a pour arrière-fond une certaine volonté de suprématie qui est rarement exprimée et dont la nature n'est pas très facile à cerner². Il suffit pourtant à caractériser ce qu'on pourrait appeler un « comportement confrérique » qui concerne la majorité des membres de l'Oratorio, et en particulier les chanteurs, qu'ils soient pauvres ou riches, intelligents ou non, introvertis ou extravertis, dévots ou à peine croyants. Dans ce groupe

1. Signe de cette connaissance : les surnoms. Comme partout en Sardaigne, chacun a le sien, acquis durant son enfance ou transmis de naissance par son père. C'est son premier surnom, ou surnom majeur. Mais d'autres peuvent s'y ajouter, ou s'y substituer, pour désigner des comportements particuliers au sein de l'Oratorio. Certains se réfèrent au chant. Ainsi Antonio Lorenzoni, grand chanteur, à qui l'on avait donné le surnom de « Miellà », parce qu'il s'était fait une spécialité du chant qui porte ce nom et se réfère aux tonalités *MI* et *LA*. En période de crise, les surnoms communs disparaissent au profit de surnoms de dérision. Certains d'entre eux ne sont pas connus de ceux qui en sont les destinataires. Après la crise, ils sont le plus souvent abandonnés et l'on revient au premier surnom.

2. Il ne délivre aucun privilège direct et, en particulier, ne débouche sur aucune jouissance économique — ce serait même l'inverse. Car, à l'Oratorio, comme dans toute la Sardaigne, le prestige est volontiers lié à la générosité. Il implique invitations, repas improvisés dispendieux, quasiment ouverts à tous, tournées dans les bars, etc.

d'hommes très structuré, il s'agit d'abord et en toute situation de s'affirmer comme personne¹.

Précisons que cette affirmation de soi ne répond pas à des impératifs narcissiques. En règle générale, l'ego des confrères n'est pas anormalement développé. Il y a chez eux, au contraire, une réserve naturelle qui a pour base le respect de l'autre et s'exprime à travers une grande courtoisie. À l'Oratorio, on aime convaincre sans obliger, persuader sans contraindre. Mais l'on a aussi un sens passionné de l'amitié et parfois de l'amitié exclusive, qui conduit à des rapports de passion. Et c'est pour protéger des rapports d'amitié — ou pour mieux les développer — que se déploient les luttes d'influence et se tissent les alliances. Tout se passe comme si un homme acquérait de l'épaisseur morale et du prestige social à travers ses relations aux autres, et, plus encore, à travers celles qu'il est capable de conquérir. Un mot caractérise cet esprit de conquête à la fois affective et sociale : celui de *coinvolgimento* (littéralement, « co-implication »). C'est à la façon de *coinvolgere*, d'impliquer l'autre en même temps que soi-même, que se mesurent la force et la richesse d'une personnalité. Et c'est aussi ce qui fonde son pouvoir.

De sorte que, sous la conduite de ceux qui ont le plus de charisme, se constituent un certain nombre de noyaux, de six, dix, quinze ou même trente personnes qui, d'une certaine façon, s'apparentent à des clans, mais qui s'y apparentent seulement, car, contrairement aux clans, ces groupes n'ont pas *a priori* de dimensions bien précises. D'une part, ils se font ou se défont en fonction des circonstances, d'autre part, leur réalité est diffuse. Dans bon nombre de cas, pourtant, ces groupes cherchent à élargir leur aire d'influence et à prendre de l'ascendant sur les autres, transformant ainsi l'Oratorio en un lieu de conquête à la fois affective et sociale.

Cette dynamique s'appuie sur des structures familiales qui jouent, de toute façon, un grand rôle dans la vie du pays. Il faut entendre le mot « famille », non pas dans son acception moderne, c'est-à-dire comme un petit groupe cellulaire, mais dans son sens traditionnel, c'est-à-dire comme grande unité patronymique. S'il veut prendre prise sur les autres, un confrère bénéficie d'emblée du support de ceux qui portent son nom et qui ne lui ménagent pas leur alliance. Certaines de ces familles jouent depuis toujours un rôle important au sein de l'Oratorio — souvent elles ont fourni des chanteurs qui ont marqué l'histoire du pays ; et même s'il est plus limité que par le passé, leur

1. Il faut comprendre cette phrase dans l'ambiguïté que lui confère le français ; en italien : comme *nessuno* ou comme *persona*.

pouvoir demeure et, en ce qui concerne le chant, l'honneur familial veut que la tradition ne meure pas¹.

En termes politiques, le désir de *coinvolgimento* appuyé par diverses structures familiales et entretenu par des liens d'amitié se traduit par des luttes d'influences intenses destinées à conquérir une majorité qui saura s'exprimer au moment des délibérations du Conseil ou pour les votes de l'Assemblée.

Ceux de Santa Maria, disent les gens du pays, jamais ils ne peuvent vivre en paix tous ensemble... Tantôt c'est un groupe qui fait la loi, tantôt c'est l'autre.

Que la loi soit juste ou non ne change rien à l'affaire. D'ailleurs, les plus sévères à l'égard des histoires de l'Oratorio n'hésitent pas, en plaisantant, à comparer la confrérie à une espèce de mafia. Il s'agit là d'une critique de dérision volontairement caricaturale, mais qui rend bien compte d'un climat assez occulte où les relations de pouvoir (contradictoires avec le devoir d'obéissance) et une recherche de prestige (témoignant d'un manque d'humilité) sont bien présents.

Cette forme de pouvoir et cette recherche de prestige nous intéressent dans la mesure où elles passent par le chant : bien chanter, c'est-à-dire connaître le répertoire, trouver la bonne intonation (voir le concept central de *chiave*), ne jamais se tromper ni se fatiguer en chantant, font de vous un confrère d'excellence et vous confèrent, de fait, la plus grande autorité. Car le chant témoigne non seulement d'un savoir-faire, mais aussi d'un « savoir-être » avec les autres. Et c'est bien en cela qu'il est particulièrement *coinvolgente*.

Que le chant soit lié au pouvoir et qu'il en soit une des expressions les plus subtiles se confirme à travers plusieurs faits. D'abord, la grande majorité des disputes et des conflits ont le chant pour origine ; il est, en soi, une quête de suprématie. Ensuite, les membres les plus influents de l'Oratorio ont toujours

1. « C'est normal qu'il chante bien, dit une mère en parlant de son fils, c'est un Cimino » (les Cimino sont une famille de chanteurs). Dans ces familles de chanteurs, l'hérédité tient à garder ses droits. Cette hérédité touche d'ailleurs aux types de voix. C'est ainsi qu'une famille se caractérise volontiers, et sur plusieurs générations, par ses *falzettu*, ses *contra* ou ses *bassu*, et beaucoup plus rarement par des voix de registres différents. Conséquence secondaire : il est impossible de composer un chœur familial, et il faut aller chercher ailleurs les voix qui manquent, en les invitant, et donc pratiquer une sorte d'« exogamie musicale ». Les *bogi* de haut niveau artistique sont trop rares pour que ce principe héréditaire apparaisse clairement. Dans un registre de ténor, une *bogi* de qualité demande de toute façon davantage de technique que les autres voix, et sa souplesse s'acquiert surtout par la pratique du chant à guitare (voir I^{re} partie, chap. VI, « Technique et esthétique du chant »).

été, et sont toujours, des chanteurs¹ qui veulent faire entendre leur voix — au double sens du terme. De plus, ces derniers « font carrière² » et, d'une certaine façon, conduisent leur carrière ; cette carrière s'enclenche bien souvent à la suite d'un « clash » politique. Enfin, toute leur vie se déroule en définitive sur un fond de rivalité, dont la jalousie est l'expression patente.

7. Chanter, faire chanter.

Ce pouvoir du chant et par le chant peut prendre deux formes³. La première est minimale : il s'agit de *chanter* ; mais, pour cela, il faut être choisi par le prier pour entrer dans un chœur. La seconde est maximale et revient à *faire chanter* les autres, c'est-à-dire à être soi-même prier pour former les chœurs. Si le chant constitue le principal enjeu de pouvoir — pouvoir largement symbolique puisqu'il recouvre une charge spirituelle et ne s'accompagne pas de récompense immédiate —, alors ceux qui ne chantent pas, et qu'on a appelés les « confrères du silence » (voir I^{re} partie, chap. I, p. 32), sont largement désavantagés. De fait, ils n'ont en ce domaine qu'un rôle indirect. Cela dit, sans pratiquer eux-mêmes le chant, ils peuvent se trouver des alliés parmi les chanteurs, faire partie d'un groupe plutôt que d'un autre et exprimer leurs idées comme tout un chacun, notamment en Conseil ou lors des assemblées.

Au sein de l'Oratorio, le pouvoir s'acquiert avec un certain contrôle des rapports sociaux. Ce pouvoir cherche sans cesse des justifications symboliques et passe à travers des jeux d'implications et des recherches d'alliances : il se déploie à partir de personnalités phares, ou « leaders », qui utilisent une partie importante de leur énergie à acquérir une certaine *padronanza*, une certaine maîtrise des rapports sociaux⁴. Les leaders ne se

1. Il reste cependant à déterminer l'ordre des causalités : sont-ils influents parce que bons chanteurs ou bons chanteurs parce que doués d'une forte personnalité ?

2. Une carrière politique et une carrière de chanteur ont, de fait, plus d'un point commun : ascension graduelle pour arriver aux premiers postes, évitement des faux pas, détournement des cabales, jeu de séduction, etc. Pour ce qui est de l'ascension graduelle, on se reportera au chapitre V de la I^{re} partie. Les « faux pas » relèvent de l'anecdote, mais sont fréquents en matière de chant : par exemple, un chanteur pourra ne plus être choisi pour un Lunissanti parce qu'il a mal chanté l'année précédente ou même plusieurs années auparavant. Pour le détournement de cabale et les jeux de séduction, voir plus loin, chap. III.

3. Ces deux formes sont exclusives, car il est exceptionnel, et indéclicat, qu'un prier se mette lui-même dans un des chœurs de la semaine sainte. Il peut en revanche chanter pour des occasions mineures : concerts à l'extérieur, *rassegna* de chant, etc.

4. De leur côté, ceux qui s'efforcent de conquérir cette *padronanza* cherchent volontiers à asseoir leur légitimité, en évoquant par exemple l'esprit de justice et leur *sacrificio* pour le

promènent jamais seuls dans le pays : ils sont toujours entourés de leurs alliés directs, à la fois compagnons, amis et confidents qui suivent et saluent la plupart de leurs initiatives et sont en général des inconditionnels de leur personne. Non seulement ils se déplacent rarement seuls, mais ils partagent avec les leurs les mêmes espaces, fréquentent les mêmes *pizzerie* et les mêmes bars, passent les fêtes et les dimanches ensemble, etc. Bref, ils forment groupe et ce groupe se complète également d'une nébuleuse d'alliés plus ou moins précise.

Mais, seul, on est peu visible ; on l'est davantage à trois, à dix, et plus encore lorsqu'on est vingt ou trente. La suprématie s'exprime par le nombre et se qualifie par la façon que l'on a de faire nombre : se rendre en groupe à Santa Maria et surtout en sortir, toujours en groupe, s'arrêter ensemble au bar¹, s'entasser dans une seule voiture pour différents déplacements... et, bien entendu, chanter.

8. Vérité et points de vue.

Les confrères de l'Oratorio ont de solides valeurs : le bien s'oppose clairement au mal, comme le vrai au faux. Ces valeurs invitent tout naturellement au prosélytisme et, sauf exception, tout confrère aime drainer vers lui le regard des autres pour s'entendre dire qu'il est sur la bonne voie.

Cette recherche de prestige et de suprématie a une face visible : la clientèle d'amis qui suit les leaders à la fois physiquement et intellectuellement. Mais elle est toujours à la recherche de signes : il ne suffit pas d'être nombreux ; il faut aussi avoir raison. Il ne s'agit pas de l'emporter parce qu'on est le plus fort — ce serait une loi à la sicilienne —, mais de démontrer aussi qu'on a le droit pour soi ; on est d'autant plus fort qu'on laisse croire, à qui veut bien l'entendre, qu'on est le seul à incarner ce droit. De sorte que la lutte pour le prestige comporte un aspect légal ; il s'agit moins de dévier le droit à son profit que d'en justifier le bien-fondé par des arguments.

Ce prestige se fonde sur des raisonnements partagés, puisqu'il s'agit de les mettre en partage, et s'exprime au quotidien par des gestes et des regards qui rappellent qu'on est dans de bons sentiments. Il peut accessoirement

bien commun, en n'omettant jamais, par exemple, de mentionner dans les discussions leurs présences régulières aux processions et aux offices, leur rôle dans la formation de nouveaux chanteurs, etc.

1. Chaque bar a sa clientèle. Durant la crise du début des années quatre-vingt-dix, le groupe scissionniste de l'Oratorio (voir p. 213 s.) fréquentant l'*Aquarius* ou la *Dama nera* (deux bars modernes, le second faisant également discothèque) était dénommé par l'autre « ceux de la *Dama nera* », ou « ceux de l'*Aquarius* ».

déboucher sur des échanges de service. Mais il a pour base un jeu d'inclusion et d'exclusion : on inclut le compagnon et, sans doute pour mieux l'inclure, on exclut le rival. Le chant traduit parfaitement ces rapports, d'une part parce que ceux qui l'emportent sont ceux qui en ont la jouissance et la maîtrise, de l'autre parce que l'on chante en petit nombre (à quatre) et que la formation d'un chœur implique obligatoirement l'exclusion des autres, laissés sur la touche.

En même temps qu'ils dénoncent volontiers les erreurs — celles des autres surtout, et en particulier celles de leur prier —, les confrères s'ingénient toujours à voir « leur » vérité confirmée. Celle-ci a quelque moyen pour s'exprimer, dans la manière de faire les choses notamment. D'où, chez eux, un remarquable souci pour le détail et un goût constant pour des procédures auxquelles ils cherchent toujours à donner un sens. L'anicroche naît toujours de l'esprit de rigueur : qu'il s'agisse de cueillir les meilleures fleurs pour le cercueil du Christ, de se placer dans la procession et, plus encore, de chanter ensemble, les règles sont toujours précises, même si l'on aime en jouer. D'où également le rôle accordé au prier, censé incarner un esprit de justice en même temps qu'un rôle politique, et qui dispose de moyens réels et symboliques pour signaler son pouvoir : il ordonne les services, convoque les conseils et les assemblées, distribue les indulgences, soit, par ordre croissant d'agrément, les tâches (petites corvées liées au bon déroulement du rituel), les rôles (distribution des mystères, par exemple) et les *voci* (formation des chœurs).

Son mandat lui permet non seulement d'élargir son aire d'influence, mais encore d'en donner une forme tangible. Cette forme passe notamment par le choix des chanteurs : c'est par eux qu'il rappelle les valeurs qu'il entend défendre. Par exemple, privilégier un vieux confrère que l'on n'a pas entendu depuis longtemps, ou faire entrer des jeunes, non seulement pour leur donner une chance, mais surtout pour rappeler qu'il est soucieux d'assurer la relève ; pour peu d'ailleurs qu'il ait participé directement à la formation de ces mêmes jeunes, ce choix lui apportera des satisfactions particulières. Un prier parle toujours avec orgueil de celui, ou de ceux, qu'il a formés et qu'il a fait chanter pour la première fois. Ces choix marquent l'histoire de l'Oratorio, car, par un juste retour des choses, ce jeune dira toute sa vie : « La première fois que j'ai chanté, c'était l'année où Untel était prier », rappelant aux oreilles de tous le nom de son initiateur.

Théoriquement, chaque prier s'applique à constituer de beaux chœurs, à faire chanter de bons confrères et à privilégier ceux qui, sous son mandat, ont été le plus souvent présents (aux funérailles, aux répétitions de chant, etc.). Ces présences sont d'ailleurs minutieusement notées par le secrétaire de

l'Oratorio et fidèlement conservées¹ : un bon prieur fait toujours ses comptes. En résumé, il agit selon ses convictions et au nom de principes, et la réussite de son mandat dépend de la justesse de ses choix. Dans le fond, ce qui importe, c'est que ses choix soient apparents, et, de même qu'un prieur juge ses chanteurs en les élisant ou en les refusant, de même sa gestion sera-t-elle mise en balance en fonction de ses prises de position, après une évaluation toujours attentive de ses décisions.

On l'aura compris : quelle que soit la justesse de ses choix, le prieur n'a d'autre possibilité que de décevoir. Mais à dire vrai, là n'est pas le problème, car cela, tout le monde le sait. Ce qui importe, c'est la façon dont il déçoit, autrement dit la nature de ses erreurs et, peut-être plus encore, la façon dont, par son charisme personnel ou ses arguments, il parvient à les assumer. Quoi qu'il en soit, ses décisions donneront lieu à d'interminables commentaires où chacun donnera son point de vue. Mais il convient de lui laisser ses chances, ne serait-ce que pour évaluer sa compétence et la sûreté de son jugement. C'est à cette lumière qu'il faut comprendre une réflexion comme celle de Giovanni L. :

La seule chose qui compte est de laisser commander le prieur. S'il ne se trompe pas, ça va bien... Et s'il y a erreur, elle vient de lui.

Mais il s'agit là d'une déclaration toute théorique, car il y a chez chacun une façon d'évaluer les justes choix du prieur en fonction de sa propre attente et de l'attention qu'il manifeste notamment aux chanteurs qu'il choisit. Le droit est une chose et sa perception une autre, et, pour un chanteur qui a constamment besoin d'une reconnaissance et qui s'applique à cultiver son art avec passion, l'injustice se confond facilement avec celle qui lui est faite : elle est volontiers vécue comme une *offesa* (une « offense »). Touchant à l'« orgueil du chant », elle s'y proportionne.

Pour désarmer cet orgueil, très développé chez tous les grands chanteurs, le prieur a à sa disposition deux discours. Le premier tient à l'esprit de justice — le sien, bien entendu —, car aucune offense n'est supportable pour les autres sans l'aide de quelque règle de transcendance qu'il tire de sa fonction même ; d'une certaine façon, il bénéficie d'une part de transcendance divine dont il s'accommode comme il peut. Le second touche à l'humilité, celle qu'il attend des autres. Il s'agit d'un concept aux origines clairement chrétiennes, mais ici cette incitation à l'humilité a aussi pour vertu précisément de tempérer les effets de l'offense (voir le « Pardonnez-nous comme nous

1. Rappelons que ces présences sont indispensables pour avoir le droit de participer aux votes.

LA PASSION DE L'AUTRE

pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés » du Notre Père, que les confrères entonnent derrière l'autel le dimanche des grandes fêtes).

Cette nécessaire humilité, le prieur la rappelle par ses discours, notamment en annonçant la composition des chœurs le dimanche précédant les Rameaux :

Très chers confrères,

Le moment est venu pour le prieur de remercier chacun pour la collaboration qu'il a apportée durant les neuf mois de mon *priorato*. Maintenant que je vais vous présenter [la liste des] mystères et des chœurs, je ne voudrais pas qu'il y ait des polémiques de la part de ceux qui resteront à disposition pour le service d'ordre, où chacun dirait : « Il pouvait faire autrement et me mettre, moi, à la place de tel ou tel autre. » Notre fête n'est pas une compétition ; elle est une « pénitence¹ » que nous faisons pour notre *confraternità* et pour notre pays (*paese*)... [Extrait du discours de Salvatore T. F., prieur, le dimanche 20 mars 1994, dimanche de Passion, jour de l'annonce des chœurs du Lunissanti.]

S'il est un mot que l'on entend souvent dans la bouche des confrères, c'est bien celui de *sbaglio* (« faute ») : il y a à l'Oratorio une véritable culture, et l'on pourrait même dire un certain culte, de la faute. Mais si le prieur n'était pas en quelque sorte « piégé » par d'impossibles choix, ses fautes passeraient inaperçues. Or, elles sont inévitables et ce qui compte c'est justement de les rendre tangibles et que chacun puisse les dénoncer, comme dans une thérapie collective. Il s'agit d'un exercice qui ne cache pas ses origines chrétiennes et qui prend sa source à la fois dans le péché originel et dans une inébranlable foi en « la » vérité. Car si l'on dit que l'erreur est humaine, c'est surtout pour rappeler que la vérité est divine. Un tel goût pour traquer l'erreur, qui s'exprime en toute occasion, s'explique alors par la nécessité de retracer une voie de justice dans les choses quotidiennes autant qu'à travers une culture assidue du chant.

À l'évidence, cette vérité d'inspiration religieuse et de nature philosophique n'est guère compatible avec les différents jeux politiques. La vérité politique — celle de la vie et de la ville que vivent les confrères au jour le jour — n'est pas de nature transcendante ; elle est au contraire fondamentalement plurielle et changeante. Ces vérités-là sont liées aux rapports d'amitié contractuels et aux alliances souvent bouleversées.

1. Ce discours fut lu, après avoir été écrit par le prieur, salué comme il se doit par une salve d'applaudissements. Notons que le manuscrit comprend une biffure. Au mot *sacrificio*, initialement écrit, a été substitué le mot *penitenza*.



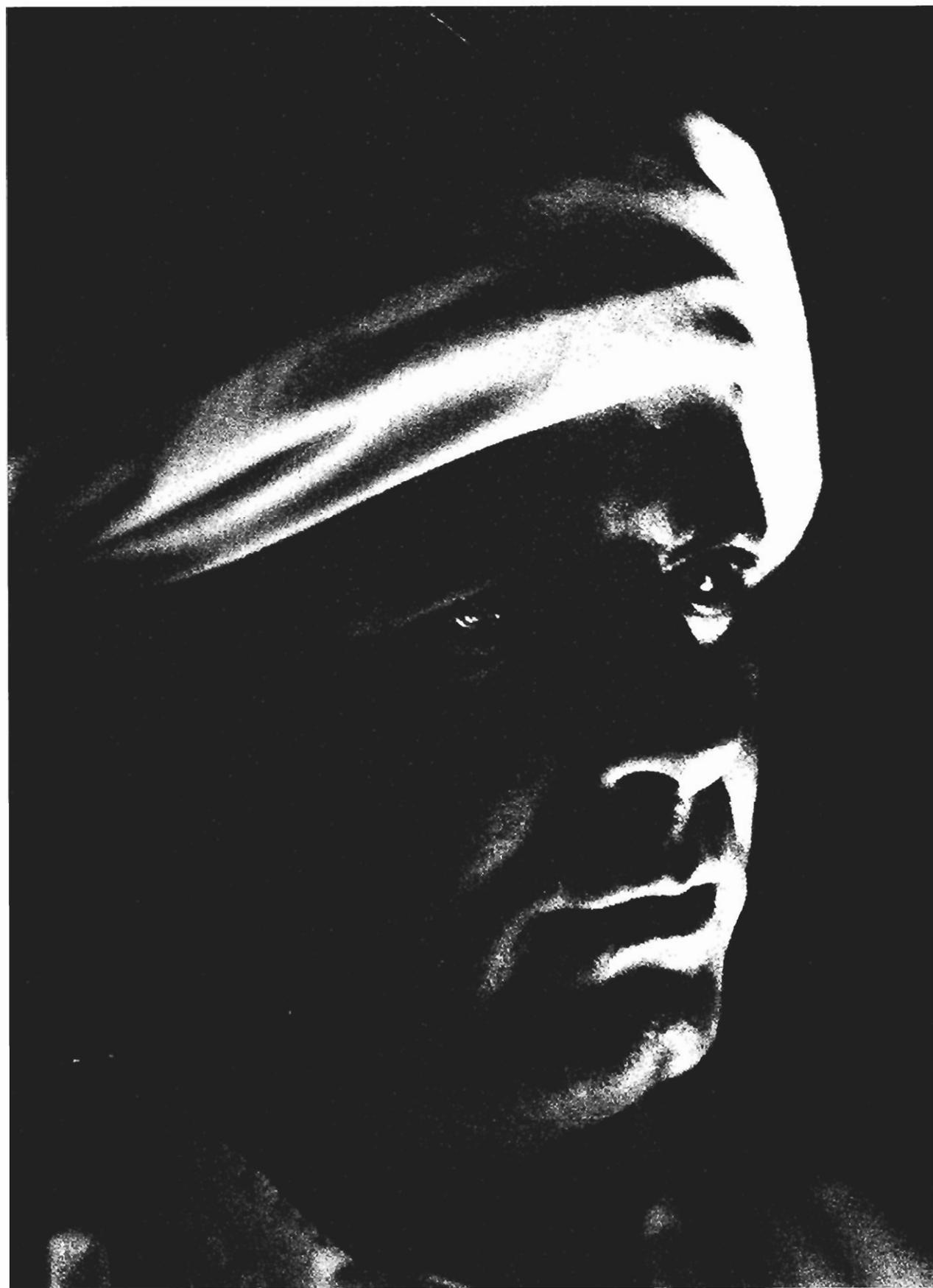
33. *Répétition de chant.*

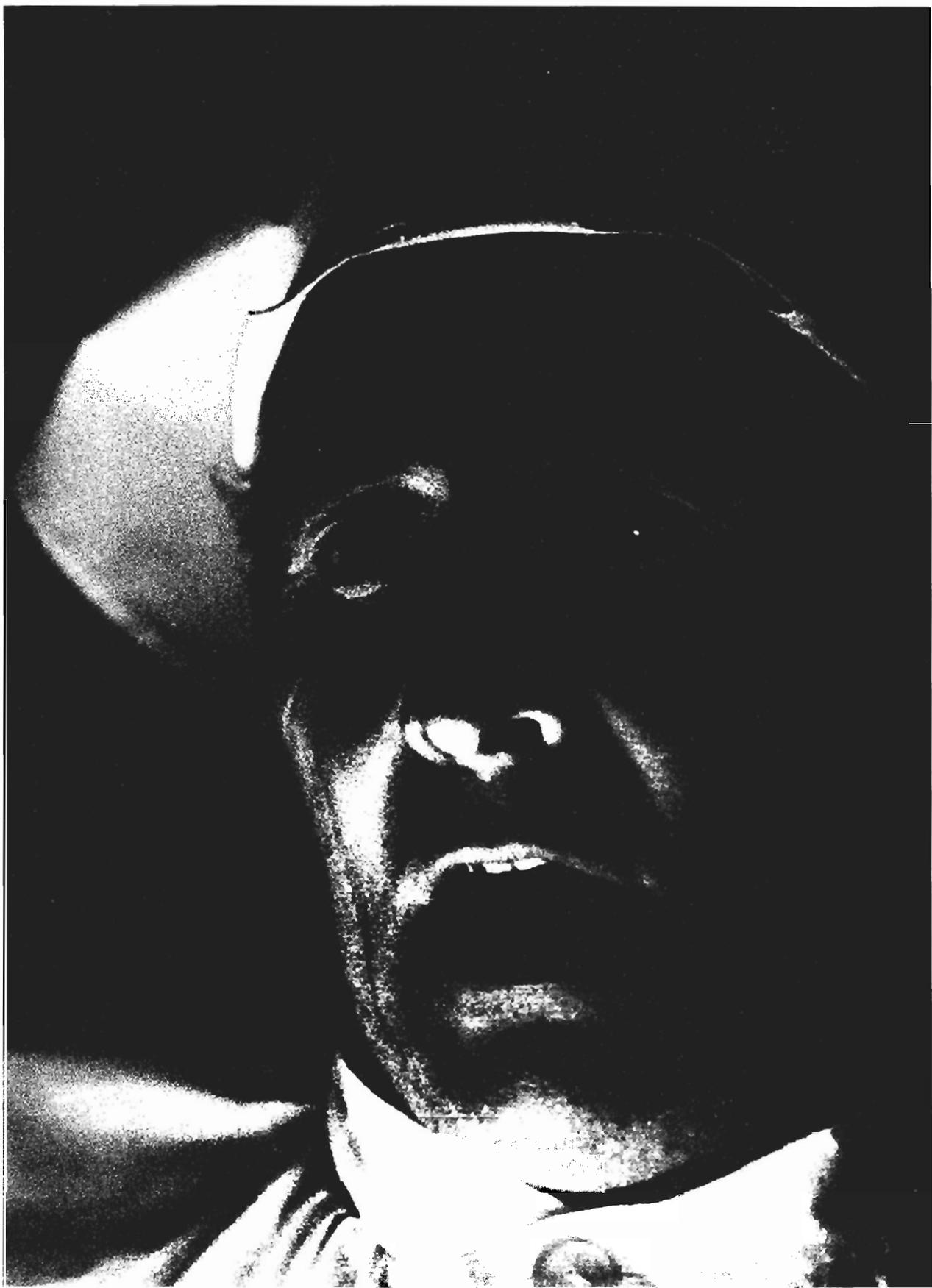


34. *Cenzo Dessoie, chanteur.*



35 et 36. *Leçon de chant.*









- 37. Bassu.
- 38. Falzittu.
- 39. Contra.
- 40. Bogi.



41. *Chanter-parler.*

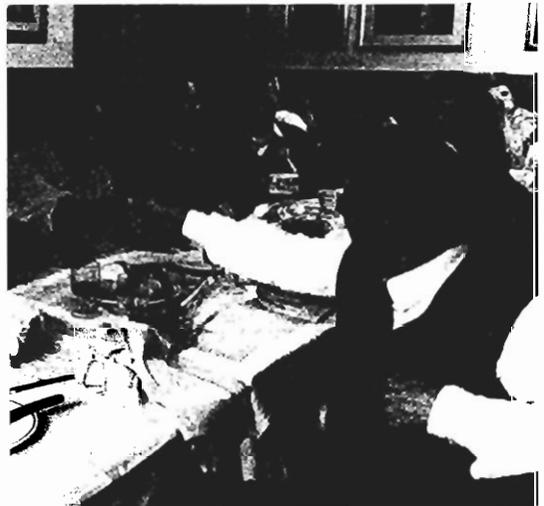




42. *Lundi saint, pendant le repas du soir.*



43. *À côté du chœur.*



44, 45, 46 et 47. Chants autour d'une table.



48. Déjeuner à la campagne.



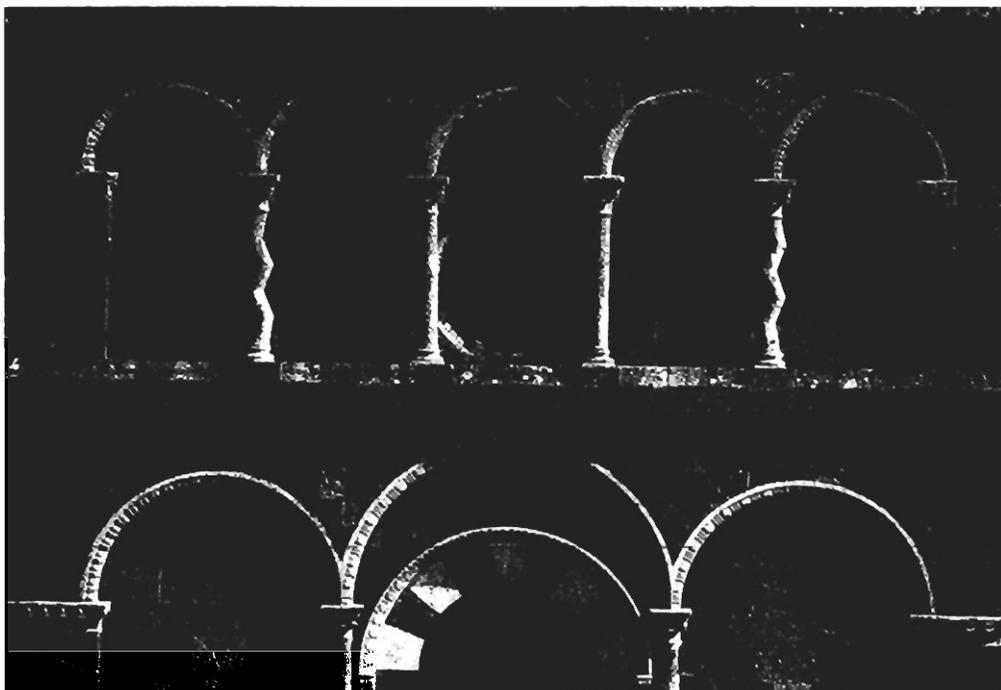
49. Durant le déjeuner du lundi saint.





50 et 51. Fête pour l'élection du prieur (1994).

52. *Passiflora cærulea* « incarnata », fleur de la passion. Elle a été découverte en Amérique du Sud par des prêtres espagnols qui lui donnèrent son nom. Ils ont en effet imaginé que cette fleur complexe représentait les instruments de la Passion du Christ. Les dix pétales sont les apôtres (sans Pierre ni Judas), la couronne de filaments à l'intérieur des pétales représente les cinq blessures, et les trois stigmates sont les trois clous utilisés pour la Crucifixion.



53. Tergu, la basilique.

CHAPITRE II

10. Dire, penser et faire.

Durant les années quatre-vingt, on vivait à peu près en paix. Le temps était ponctué de petites disputes habituelles et locales, sans lesquelles l'Oratorio ne serait plus l'Oratorio. À cette époque, chacun chantait avec chacun et deux ou trois chanteurs faisaient l'unanimité pour la qualité de leur voix, leur expérience et la beauté de leur style. Quelques années plus tard, l'Oratorio connut de gros problèmes de cohésion interne, aboutissant en définitive à une rupture (voir p. 213). Les chanteurs les meilleurs sont toujours là, mais leur qualité de chanteur est désormais niée par ceux qui se sont rangés dans un camp opposé. On ne se lasse pas de relever les défauts de ceux que, il y a quelques années, l'on portait au pinacle. Les voici soudain en enfer ! Cela vous est annoncé sur le ton de la confiance et dans un esprit de regret car il n'est jamais agréable de renier ses amis, ceux que l'on connaît depuis si longtemps... mais les faits sont là ; la vérité bascule en même temps que les circonstances ¹.

La vérité et le « beau », qui n'est que la forme esthétique de cette vérité, n'ont donc qu'une valeur strictement contextuelle et pragmatique : ils sont liés aux rapports d'alliance, aux relations affectives et à la pratique partagée du chant. Car l'expression de cette vérité passe par le chant. Autant par la perfection qu'il incarne que par le choix des meilleurs chanteurs. D'une certaine façon, une culture peut être évaluée à sa capacité de produire du sens. Mais, contrairement à ce que le nombre du mot laisse supposer, ce sens

1. De ce point de vue, l'enregistrement sonore peut corriger sérieusement le tir : dans le cas particulier, il peut témoigner de la beauté des chœurs de la fin des années quatre-vingt et rappeler que les chanteurs étaient alors dans les meilleurs termes.

n'est pas singulier : il est fondamentalement multiple, équivoque ou, à tout le moins, doté d'une certaine épaisseur.

Pour approcher l'épaisseur de ce sens et la richesse des interprétations auxquelles il donne lieu au sein de l'Oratorio, il nous faut noter les différences qui existent entre ce qui est « dit », « pensé » et « fait ». Par exemple, un chanteur affirmera avec la plus grande assurance : « Dans la procession, je me mets n'importe où... cela m'est complètement égal. » Cependant qu'un autre, qui le connaît bien, puisqu'il se tient près de lui dans la procession depuis plus de quarante ans, affirmera sans hésiter : « Lui ? il se met derrière... toujours derrière ! »

La réalité objective, qui n'est d'ailleurs sans doute pas la plus intéressante, est encore différente. Plusieurs photographies de procession pourraient en témoigner. L'ordre réel n'est pas forcément celui qu'on dit, ni même celui qu'on croit. Pour comprendre cela, il faut se rappeler qu'autrefois surtout, la procession offrait les places les plus honorifiques vers l'arrière — c'est un peu moins vrai aujourd'hui : à proximité du cercueil ou de la statue du saint, et de toute façon non loin du prêtre. C'est vers l'arrière, justement, qu'ont tendance à se mettre les chanteurs. Pour des raisons acoustiques, disent certains, mais tout autant symboliques, encore bien présentes, même si elles sont rarement reconnues.

À l'intérieur de ce dispositif spatial parfaitement pensé (voir fig. 1, I^{re} partie, p. 46-47), chacun a plus ou moins sa place. D'une procession à l'autre, elle change peu. Mais l'ordre des faits est plus complexe qu'il y paraît, car entre le « dire » et le « faire », il peut y avoir de sérieuses différences. Rappelons qu'entre les deux, c'est le domaine, toujours très dense et relativement obscur, de la croyance, qui elle-même se partage entre la bonne et la mauvaise foi.

De sorte que, sur une même question, les points de vue divergent. Précisons qu'au sien propre s'ajoutent ceux de tous les autres, qui ne concourent pas forcément. Il faut alors distinguer ce que l'on fait, ce que l'on dit que l'on fait, ce que l'on pense que l'on fait, et ce que les autres disent ou pensent que l'on fait. Car chacun a sa propre vision de soi et une certaine conception de celle de l'autre : les relations humaines, et celles de l'Oratorio tout particulièrement, tirent une grande part de leur richesse de ces correspondances incertaines.

Certes, la distinction entre « penser », « dire » et « faire » n'est pas propre à Castelsardo. Mais les différents jeux sociaux auxquels se livrent les confrères recèlent en ce domaine de bien intéressantes discontinuités. Les souligner ne relève pas d'une perversité ethnologique ; c'est reconnaître la richesse de la personnalité humaine et rappeler que le sens est toujours pluriel. C'est donner bonne mesure à l'« esprit d'un pays » et, en définitive, rendre hommage à sa finesse intellectuelle.

De nombreuses anecdotes peuvent confirmer cette thèse, et celles qui tournent autour de la fonction du prier et de la reconnaissance de son autorité ne sont pas les moins intéressantes. C'est ainsi que, lorsque le prier doit prendre des décisions, tous les confrères affirment : « Il faut le laisser faire, c'est lui qui décide. » Mais qu'en est-il dans les faits ?

Plusieurs courts entretiens avec un chanteur, cependant modéré dans ses propos et ayant une bonne expérience du chant, permettent de mettre cette affirmation à l'épreuve. Il s'agit d'entretiens strictement informels et privés, non provoqués, qui se déroulèrent en voiture, sur de courtes distances, entre Castelsardo et Lu Bagnu, à trois périodes de l'année bien différentes.

De l'épaisseur du discours

Courant janvier, année 19..., c'est-à-dire avant le carême, mais en période de répétitions de chant.

Il est midi, et je fais de l'auto-stop à La Pianedda pour me rendre à Lu Bagnu, certain, d'ailleurs, que je n'attendrai pas longtemps. Un chanteur de l'Oratorio, circulant en voiture, me voit, s'arrête et propose de m'y conduire. Nous parlons bien entendu immédiatement de chant et celui-ci me déclare (1) que, pour sa part, il n'est pas fondamentalement « attaché au chant » (*attacato al canto*) ; ce qui veut dire que (2) si le prier veut sélectionner d'autres que lui pour entrer dans le chœur du *Stabba* ou du *Miserere*, il trouvera cela très bien. Et même (3) que cela lui ferait plaisir de savoir qu'un autre que lui a été choisi. Au dernier virage annonçant l'arrivée à Lu Bagnu, il me dit que, bien entendu, (4) il se tient prêt à chanter si le prier le désire.

Le dimanche des Rameaux. Même route à peu près à la même heure avec le même chanteur. Nous parlons naturellement de chant. En cette veille de Lunissanti, la composition des chœurs est connue depuis huit jours. Lui-même n'en fait pas partie. Il dit (5) que celui qui a été choisi à sa place est « très attaché au chant » — ce qui signifie (6) qu'il y est « trop » attaché —, et il se plaint en définitive du fait que ce même chanteur est souvent choisi (7). Première interprétation (8) : il est « trop » souvent choisi ; deuxième interprétation : lui-même ne l'est pas assez (9). La conversation se prolonge tandis que nous sommes déjà à Lu Bagnu ; la voiture est garée au bord de la route, comme si nous allions continuer de bavarder un long moment. Au moment de nous séparer, il semble cependant que tout n'a pas été dit. En dépit des apparences et du ton sincère de la conversation, la discrétion polie de départ relève surtout de la précaution oratoire. Car déjà, entre les propositions (1) et (9), la position de mon

interlocuteur a sensiblement changé, autant que les circonstances d'ailleurs. Il est incontestable que le refus initial avait pour but de ne pas influencer le prieur qui, pour sa part, aura eu le sentiment d'avoir agi en toute justice en ne retenant pas son nom. Mais les sentiments réels ne sont pas là. De fait, sans vouloir toutefois donner l'impression de s'imposer et de laisser croire qu'il souhaite prendre la place d'un autre, ce chanteur, comme tant d'autres, a(vait) le désir de chanter.

Au lendemain du Lunissanti. Même rencontre, de nouveau à La Pianedda : c'est l'heure de l'apéritif chez Gaston, où l'on peut parler sur un ton de demi-confiance. Sans le dire vraiment, ce même chanteur laisse entendre¹ que les chœurs qui se sont produits la veille l'ont déçu (10). Il fait quelques remarques (11) sur le *falzettu* du *Stabba*, dont on a de bonnes raisons de penser (12) qu'il est un rival ; il rappelle (13) que le *Stabba* est un chant difficile et (14) qu'il vaut mieux ne pas être trop âgé pour affronter la *carréra* (ce qui veut dire que celui qui l'a chanté était trop vieux ; sous-entendu : lui, qui est plus jeune, aurait été mieux, etc.). Pour conclure, il affirme (15) qu'être (trop) attaché au chant (retour au point 5) est une faute (*sbaglio*). L'humilité de départ se transforme donc, d'une part, en critique discrète — que des entretiens successifs auraient vite confirmée —, de l'autre, elle aboutit à soulever l'erreur² (*sbaglio*) au nom d'un sentiment de justice et de principes liés au droit.

Ces entretiens n'ont rien de singulier ; ils auraient eu la même teneur avec d'autres chanteurs. Ils peuvent s'interpréter de plusieurs façons et, contrairement à ce qu'on peut croire, ne reflètent pas une conduite hésitante. La duplicité d'intentions en constitue l'apparence, mais il semble bien qu'elle renvoie à des faux doutes plus qu'à des doutes véritables et, en définitive, qu'elle relève d'une stratégie assez consciente.

Car il faut aussi savoir qu'à partir de positions ambiguës, comme celles du chanteur cité plus haut, le jeu social prend plus facilement son essor. L'ambiguïté, dont les confrères de l'Oratorio sont toujours friands, a l'avantage, par rapport au discours univoque, de mettre l'autre en difficulté : elle permet d'incessants mouvements d'attaque et de repli, en laissant d'ailleurs plus de possibilités stratégiques à ceux qui s'engagent le moins.

Les confrères disent sur tous les tons — et il est même rare de les entendre s'exprimer avec une telle unanimité ! — qu'il « faut se tenir à la disposition du prieur ». Tous affirment, non sans une certaine emphase, qui d'ailleurs

1. Il convient de faire une distinction entre « sous-entendre » et « laisser entendre », qui représente un degré dans la volonté d'explicitier.

2. L'erreur, dans ce cas, touche bien entendu autant le chanteur qui a déçu que le prieur qui l'a choisi.

suffit à rendre la chose un peu suspecte, qu'il ne faut pas discuter ses ordres ni contester ses initiatives. En pratique toutefois, les choses sont un peu plus compliquées, car personne ne suit aveuglément ses décisions et, en définitive, rares sont ceux qui obtempèrent. C'est ainsi que, pour un chanteur qui se considère comme tel¹, être à la disposition du prier veut dire se tenir prêt à entrer dans un chœur : pour les moins ambitieux, un *Miserere* fait l'affaire ; pour ceux qui le sont davantage, ce sera un *Stabba*.

Cette « mise à disposition » a donc des limites précises, et l'on se rappellera l'incident de 1973 (mentionné p. 106) où des chanteurs de *Stabba* ne voulurent pas s'abaisser à chanter « cette espèce de merde de *Miserere* ». Dans de nombreux cas, être à la disposition ne veut pas dire être prêt à faire ce que veut le prier, mais plutôt s'attendre à voir ses propres désirs satisfaits par lui, sous son autorité. Se dire « à la disposition » est une pétition de principe somme toute superficielle. Il s'agit d'un renoncement qui prend surtout la forme d'une sollicitation cachée.

Certes, à l'occasion, ce renoncement peut aussi se charger de sens spirituel et traduire une réelle générosité. Mais, dans le système de valeurs de l'Oratorio, il joue surtout le rôle du « doute » méthodique de Descartes, sans perdre pour autant sa fonction diplomatique. Il doit être interprété à la fois comme une forme de politesse, au sens fort du terme, car il revient à se mettre soi-même en retrait et traduit un respect des décisions d'intérêt collectif, mais aussi comme une façon commode de s'autoprotéger : à dire ouvertement qu'on ne tient pas à chanter, on ne risque pas de se sentir désavoué lorsqu'on se voit écarté d'une sélection officielle. On sauve ainsi plus facilement la face aux yeux des autres et l'on se prémunit contre d'éventuelles désillusions. Mais, en même temps, faire savoir au prier qu'on se tient prêt à accepter de ne pas être choisi veut surtout dire qu'on attend de l'être.

11. L'ordre affectif et ses dérèglements.

Le chant ne consiste pas seulement à faire des notes et des mélodies, si belles soient-elles, mais d'abord et surtout à entrer en relation avec l'autre. Chanter, c'est accepter de partager des moments de grande intensité émotionnelle : le chant polyphonique l'exige. Le renversement de cette proposition

1. Mais qui ne l'est pas nécessairement. De ce point de vue, il convient de distinguer *uno che « si sente » cantore* (« un qui croit être chanteur ») et *uno che è veramente cantore* (« un qui est vraiment un chanteur »).

rend les choses plus lisibles encore : refuser ce partage, c'est se mettre dans l'impossibilité de chanter. Il faut donc s'aimer pour le faire¹.

Et comment tu fais, toi, pour chanter avec Untel ou Untel si tu ne les aimes pas (*se non gli vuoi bene*) ? C'est impossible... Et si, par hasard, tu le fais, alors je peux te dire que le chant semble long, vraiment long !
[G. Br.]

Il ne s'agit pas d'un calcul intellectuel, mais d'une réaction toute viscérale, directe, qui n'est pas plus explicable qu'un dégoût pour certains aliments par exemple, et dont l'intimité même est fondamentale pour comprendre le mécanisme d'acceptation ou de refus de l'autre. Le chant est un acte fort, qui engage personnellement, et c'est bien de là que proviennent la joie qu'il procure... et les problèmes qu'il pose.

Le chant a pour fonction essentielle de drainer l'affectivité, de l'orienter et de lui donner un sens à travers une forme acoustique. Il ordonne donc les rapports affectifs en même temps qu'il les bouleverse constamment du fait des exigences de son exécution ; car il faut que les quatre chanteurs s'acceptent totalement sur le plan affectif pour que le chœur fonctionne pleinement. Seule cette condition leur permet d'entrer dans les rapports de grande proximité physique et acoustique que le chant impose. Dans ces rapports, tous les sens sont mobilisés à travers l'organe de grande sensualité qu'est la bouche. L'audition, bien entendu : l'harmonie de l'accord, entretenue par les *voci lunghe*, calées les unes sur les autres et réverbérées par les murs de l'église, de la sacristie ou des rues étroites de la ville, crée une sorte de ravissement. Les chanteurs allongent les notes comme par plaisir. À la fin de chaque phrase, chacun reprend son souffle en même temps que l'autre, puis, avec l'autre encore, modèle la phrase suivante. C'est ainsi que l'on construit le chant ensemble, jusqu'au bout, avec le sentiment d'en reformuler l'existence à chaque exécution. Mais aussi la vue : les chanteurs se regardent à proche distance et règlent le débit des paroles et des notes en fonction de ce qu'ils lisent sur la bouche de l'autre. Et enfin, l'odorat — l'haleine de l'autre —, et parfois le toucher.

Certes, durant les exécutions rituelles, les chanteurs ne se touchent pas et l'on ne peut qu'être sensible à la pudeur que réclame l'exercice du chant. Ce n'est que dans d'autres situations, durant les *prove* ou autour d'une table, que les rapports sont plus détendus, notamment après l'exécution où, en cas de réussite surtout, les chanteurs se prennent par le bras, les épaules, et s'embrassent. Certains d'entre eux manifestent immédiatement leur joie

1. À l'inverse, ceux qui s'aiment trop cherchent l'exclusivité et peuvent refuser de chanter avec d'autres, ce qui ne manque pas de gêner le prieur dans la composition de « ses » chœurs.

— une joie presque enfantine — d'avoir réussi à faire quelque chose de beau, en donnant l'impression qu'ils ont, une fois encore, découvert quelques-uns des prodiges que le chant recèle. D'autres sont plus introvertis et se contentent de sourire, satisfaits d'avoir pu se sentir en confiance avec les autres durant quelques minutes. Il n'est en tout cas de chant réussi où la glace ne se brise, et sa beauté s'évalue toujours à la proximité et à la complicité qu'il établit entre les chanteurs. De ce point de vue, si l'officialité du chant crée la distance, elle crée aussi la tension et l'émotion. Plus les circonstances sont officielles et rituelles, plus les chanteurs marquent de la réserve les uns envers les autres ; ils sont davantage concentrés sur ce qu'ils chantent. Cela est si vrai qu'avec un peu d'habitude on peut, à la seule écoute, savoir si un enregistrement donné fut réalisé dans une situation sacrée — intense — ou profane — plus légère¹.

Quoi qu'il en soit, l'exécution du chant passe par le corps. Un chanteur fait entendre le grain de sa voix. Simultanément, il reçoit et accepte la voix de l'autre, dans sa singularité : il s'agit d'édifier ensemble une œuvre sur l'instant, qui a pour fonction de donner une forme acoustique à des expériences par ailleurs partagées. Cette forme, les protagonistes eux-mêmes la construisent, et elle se traduit dans une harmonie musicale.

Chanter, c'est donc offrir une sorte de témoignage de soi. On fait ensemble une œuvre commune qui naît d'un mariage intime entre le cœur et le corps, et qui est d'autant plus aboutie qu'elle les sollicite. Le résultat acoustique témoigne aux yeux et aux oreilles de tous de la réalité plus ou moins accomplie d'un tel projet. Si le chant est raté, cela veut dire qu'il ne se passe rien entre les chanteurs. À l'inverse, la grâce musicale est le reflet tangible de leur propre grâce².

À l'Oratorio, on s'interroge souvent sur le fait que le chant ne sort pas comme il faut. Mais la question est délicate dans la mesure où elle touche ceux-là mêmes qui la posent. Elle ne peut être posée sans remettre en cause soi-même (on s'y prête difficilement) ou les autres (ce qui est plus facile et plus fréquent). Souvent, on en vient à accuser... le chant tout simplement. C'est beaucoup plus commode, car il s'agit d'une forme abstraite qui n'a pas de réalité en dehors de son exécution ; il sert de bouc émissaire. « Ce *Stabba* n'a pas été bien beau », dit-on parfois après une exécution — pour ne pas

1. À la façon d'un fruit saisonnier, le chant se cultive chaque année pour arriver à maturation à l'approche de la semaine sainte. Entre les enregistrements provenant des premières répétitions — celles de la fin de l'hiver — et ceux précédant Pâques, les progrès en qualité, et surtout en capacité d'émotion, sont toujours sensibles. Ce même saut qualitatif existe entre les enregistrements provenant des répétitions et ceux du Lunissanti. En tout état de cause, ceux du Lunissanti restent toujours les plus denses.

2. On retiendra à ce propos l'heureux vocabulaire de la langue anglaise pour désigner les notes ornementales : ce sont des *grace notes*.

dire : « On l'a mal chanté ». Et pour faire bonne mesure, on ajoute souvent : « Ah ! tu sais, le *Stabba*, c'est toujours comme ça... Un coup, il sort bien, un autre coup, non... Avec lui, on ne sait jamais ! »

Lorsqu'on n'accuse pas le chant lui-même, on accuse la *chiave*, c'est-à-dire la hauteur d'intonation. De fait, trouver la bonne *chiave* est de l'ordre de la compétence des chanteurs, mais il est des soirs où, sans que l'on sache pourquoi, cette *chiave* semble relever d'un ordre irréel : on la cherche sans jamais la trouver, comme si elle avait une existence abstraite à laquelle seule l'inspiration ou la grâce donnait accès.

En pratique, la *chiave* n'est pas forcément la raison de l'échec des chanteurs ; elle en serait plutôt le prétexte, car si on ne la trouve pas bonne, ce peut être, tout simplement, parce que la volonté de chanter ensemble fait défaut :

La règle est que celui qui se considère comme chanteur veut seulement chanter avec ceux qui lui plaisent... C'est tellement vrai que, il n'y a pas si longtemps, j'entonnais, et deux autres chanteurs du chœur disaient que la *chiave* était basse [è'est-à-dire trop basse]. J'ai recommencé deux fois, et ils disaient toujours que la *chiave* était basse. Alors, je l'ai mise vraiment haute, au maximum de « mon » *bassu*, et pour eux, c'était toujours bas. Alors je les ai envoyés se faire voir (*ho mandato un « va fanculo »*), et je leur ai dit : « Vous ne chanterez plus avec moi, parce que 'mon' *bassu*, c'est celui-là et pas un autre... » En fait, ils disaient qu'il était bas parce qu'ils ne voulaient pas chanter avec moi... Et puis, ils ont chanté avec un autre — et même bien ! — avec une *chiave* qui était plus basse que la deuxième que j'avais prise ! [Angelo G.]

12. Amour, absence et jalousie.

Compte tenu des relations affectives profondes que sa pratique met en jeu, le chant peut, sans exagération, être assimilé à un acte d'amour. Il accompagne ou révèle des ententes profondes ou des ruptures affectives violentes, et, comme l'amour, implique une fidélité intransigeante. En pratique d'ailleurs, le chant prend les traits communs ou accidentels des habituelles histoires d'amour : stratégies de séduction, jalousies, abandons, réséduction, coups tordus, provocations, jeux d'alliances, entreprises de compromission ; toute la panoplie amoureuse est là.

Cette réalité affective débordante est toujours présente, encore que les confrères n'en parlent jamais, ou alors avec une très grande pudeur. Mais il n'est que d'observer les regards, les approches, les prises de distance

douloureuses, les nostalgies et les rapprochements convoités, pour savoir que c'est bien d'amour qu'il s'agit.

Il y a bien trois ans que je n'ai pas chanté avec Salvatore... et je ne sais pas si je chanterai une fois encore avec lui [un chanteur].

Le chant rappelle la date de la rupture en même temps qu'il indique les conditions de la réconciliation. D'autres réflexions témoignent de la même idée, par exemple, lorsqu'un chanteur annonce à la cantonade : « *Sono innamorato di mio cugino !* » (« Je suis tombé amoureux de mon cousin ! ») Pour être exagérée dans sa forme, puisqu'il ne s'agit pas de prendre les choses au premier degré, cette phrase n'en est pas moins révélatrice. Car, bien entendu, le cousin en question est chanteur : il ne peut s'agir de quelqu'un qui ne le serait pas. Amour et chant sont dans des rapports de métonymie : on aime l'autre par sa voix, pour sa voix et à travers sa voix ; ne plus la supporter, c'est ne plus le supporter du tout. Mais aussi dans des rapports de métaphore : « chanter avec quelqu'un » équivaut à « sortir avec lui », comme on dit communément. Dans les deux cas, il s'agit d'un acte fort, de sorte que le chant porte bien le sceau d'histoires d'amour communes, tantôt belles, tantôt tristes, parfois tragiques ou tragi-comiques, surtout lorsque l'on a à sa disposition, comme à l'Oratorio, deux armes royales qui permettent de se sortir de situations scabreuses : l'humour, vis-à-vis de soi, et l'ironie, vis-à-vis de l'autre (voir p. 215).

Le chant met en jeu une double conquête : acoustique, car il s'agit de placer sa voix et de l'insérer dans un chœur composé de compagnons que l'on connaît bien, et humaine, puisqu'on cherche à s'approcher de l'autre par le chant. Lorsqu'elle n'est pas naturelle mais intensément désirée, cette recherche de proximité implique une forme de démarchage.

Un *falzettu* très apprécié travaille tard le soir et, plutôt que de se rendre à la sacristie pour les *prove*, préfère rester en famille, sans doute pour profiter du confort de sa maison et s'occuper de sa petite fille. À l'Oratorio, on aime sa voix et sa présence. Les *bogi* surtout regrettent ses absences réitérées. Par pudeur cependant, ils ne peuvent lui demander de venir chanter avec eux. Et d'ailleurs cette démarche est-elle fondée ? Fréquenter l'Oratorio n'est-il pas le premier devoir des confrères ? Rappeler ce devoir serait incongru. Les chanteurs s'interrogent, mais, en pratique, ils attendent du prier qu'il lui fasse une visite pour lui suggérer de venir.

Cette dimension affective du chant ne prend son sens qu'à l'intérieur d'un jeu social : elle se nourrit de rapports personnels riches d'histoires. C'est ainsi qu'une voix ne fait pas que produire du son. Dans toute exécution, le résultat sonore naît de relations préexistantes. Car les expériences de chacun avec chacun remontent à de nombreuses années et à de longs moments passés ensemble. Dans cette perspective, chanter implique une forme de fidélité à l'autre. À l'occasion d'une brouille, on se rappelle les moments musicaux qui l'ont précédée, témoignant qu'on était alors amis. Au point que, se sentant injustement trahi, Untel déclarera : « J'ai chanté avec lui jeudi, et samedi il m'a fait ce coup tordu. Tu te rends compte ? » Le chant atteste de ce qu'on était l'un pour l'autre, même si l'histoire a changé. Au fond, c'est lui qui rend la trahison évidente, car s'il n'avait pas été le témoin de la grande affection qu'on se portait, l'acte de trahison serait passé inaperçu.

La voix non seulement vit à travers celui à qui elle appartient, mais encore n'existe pas en dehors de lui. En d'autres termes, sous le chanteur, il y a toujours l'homme, le compagnon ou le rival, celui qui vous a manifesté de l'attention quelques jours auparavant ou le soir même, mais aussi celui qui vous a égratigné par un propos désobligeant ou dont le comportement vous est globalement insupportable.

Le chant ne fait qu'assurer le relais d'une vie de tous les jours et ne peut exister sans celle-ci. Il n'est qu'un moment particulièrement intense d'histoires que l'on partage par ailleurs et dont il se nourrit. Et pour peu que les relations entre les chanteurs soient médiocres et que, dans les cas les plus critiques, l'on ne puisse trouver dans le visage et la voix de son compagnon que défauts, manque d'esprit ou laideur physique et morale, alors il ne donne rien. Certes, l'amitié un peu lointaine ou l'inimitié partiellement dissimulée n'interdisent pas complètement de chanter — cela dépend aussi des personnalités —, pourtant, tout au long de leur exécution, les protagonistes seront tentés de se demander : « Mais, que faisons-nous ensemble ? » Dans ce cas, ils pourront souhaiter, sans se le dire, que le chant se termine au plus vite. Sans pouvoir l'interrompre toutefois, car cette interruption serait immédiatement comprise à sa juste mesure : elle offenserait l'autre. Et c'est bien au nom d'une courtoisie élémentaire, et non pour des raisons musicales, qu'un chant est toujours chanté jusqu'au bout dès lors qu'on l'a commencé.

Le plaisir du chant est cependant si fort qu'il encourage les chanteurs à se mettre dans de bonnes dispositions vis-à-vis de tous ceux qui savent chanter. En d'autres termes, la qualité de la voix de l'autre est, en soi, une sollicitation, et c'est cette voix qui vous rapproche de lui. De ce point de vue, le chant a cet étrange pouvoir de transfigurer à la fois les rapports et les visages. Non seulement la voix traduit la présence de l'autre, mais, surtout lorsqu'elle est belle, elle qualifie celui qui l'émet et lui offre de la grâce. Cette transfiguration se lit sur le visage même des chanteurs. Les photographies en

témoignent : l'expression du chant déforme les visages, ou plutôt les reforme dans une dimension spécifique, et il arrive même que, sous l'expression tendue d'un chanteur, on retrouve difficilement celui dont les traits nous sont pourtant familiers.

13. Différences et exclusions.

En résumé, pour chanter, on doit (s')aimer. À l'inverse, le désamour et la discorde rendent le chant impossible. Et c'est bien à cela que se mesure l'engagement pour le chant, sa nature obligatoire autant que la principale de ses vertus : celle qui vous oblige à être (bien) ensemble. Cette observation indique que le chant n'est pas seulement spirituel par son contenu : il l'est également par sa nature puisque sa pratique implique l'amour d'autrui. Rappelons d'ailleurs que cet amour ne va pas de soi, et que les discordes ont la plupart du temps les chanteurs pour protagonistes et le chant pour origine. Chanter ensemble revient à chercher une harmonie d'autant plus précieuse qu'elle n'est jamais donnée d'avance et qu'en définitive elle est rare¹.

Un jeune *falzittu* a été au cœur d'importants conflits à l'Oratorio ; il dit ne pas être aimé, « surtout des *falzitti* », et il ajoute : « Eh ! ce n'est pas par hasard si c'est eux qui ne m'aiment pas... »

C'est que, quels que soient les efforts pour le cacher aux yeux des autres, voire à ses propres yeux, un *falzittu* a toujours tendance à voir tous les autres *falzitti* comme des rivaux. De même une *bogi* et une autre *bogi*, un *contra* et un autre *contra*, etc. : il n'est pas rare que les voix de même registre entretiennent, selon les cas, des rapports aigres-doux ou acides. À l'inverse, les registres vocaux complémentaires, invitant à chanter ensemble, créent des liens. C'est ainsi qu'il n'est pas rare de trouver à la même table d'un café des chanteurs dont les voix sont complémentaires. En fait, le temps social, celui passé ensemble, prolonge naturellement le temps musical où l'on chante ensemble : tandis que le système polyphonique implique des voix différentes et contrastées, la conversation prend la suite de moments intenses que l'on a pris l'habitude de partager.

Cette observation fait mentir l'adage selon lequel « qui se ressemble s'assemble », car le chant invite à un rapprochement entre les chanteurs fondé sur leurs dissemblances : il impose ces dissemblances sur le plan

1. Voir les paroles, déjà citées, de Gavino P. « *Santa Maria non ha mai conosciuto pace* » (« Santa Maria n'a jamais connu la paix »), ou, plus éloquent encore : « *Santa Maria non fu mai stata in pace* », le verbe « être » indiquant qu'il s'agit d'un état permanent, comme si cette « non-paix » participait de la nature même de l'Oratorio.

sonore et assigne des rôles complémentaires et différents sur les plans à la fois technique, acoustique et esthétique. Les chanteurs, quant à eux, semblent avoir intériorisé ces différences : ils ne se ressemblent pas ; cela se lit sur leur visage et dans leurs attitudes : à chaque catégorie de voix semblent correspondre un ensemble de traits physiques et un type de comportement. Avec un peu d'habitude, on peut, sans trop se tromper et sans même l'entendre, savoir si un chanteur est *bassu*, *contra*, *bogi* ou *falzettu*.

Il y a, semble-t-il, un rapport entre le type de voix, l'apparence physique et le comportement des chanteurs. Il s'agit là de données d'observation n'ayant pas force de loi, mais qui traduisent une tendance.

- Un *falzettu* est plutôt nerveux, vif, énergique, sec et souvent frugal. Indépendant, il donne toujours l'impression de se tenir « en dehors de la mêlée ».

- La personnalité de la *bogi* semble hériter du rôle qui lui incombe dans le chant : souvent émotive, instable et fragile (autant que l'émotion portée par sa voix), elle se caractérise volontiers par un comportement de *prima donna*.

- Doté d'une autorité naturelle doublée parfois de suffisance, le *contra* a, de fait, une position centrale ; on aime à dire que c'est la *colonna* du chœur ; sa voix est épaisse, et tout se passe comme si cette épaisseur devait absolument passer dans l'épaisseur de la personne.

- Un *bassu* typique a du coffre et du poids, au propre et au figuré ; de carrure volontiers large, il semble habituellement plutôt lourd, lent dans ses déplacements, ce qui ne veut pas dire qu'il manque nécessairement de grâce ; cette lenteur lui donne un aspect volontiers théâtral.

Mais, au-delà de ces diversités d'apparence et de comportement, les principes de l'affectivité restent largement communs et, comme dans la vie amoureuse, la grande majorité des conflits naissent de ses dérèglements. Un mot les résume : celui de « jalousie ». Rares sont les chanteurs qui disent être jaloux des autres. Mais encore plus rares sont ceux qui, de fait, ne le sont pas. Car, à l'Oratorio, comportements réels et supposés ne coïncident pas toujours, et la pratique correspond rarement à la théorie. C'est ainsi que la plupart des chanteurs affirment ne pas pratiquer d'exclusive et être capables de chanter avec tous. Mais sitôt que le prieur les met au pied du mur, il apparaît que ce n'est pas vrai. Pour éviter de s'associer avec Untel, un chanteur n'hésitera pas à faire preuve de mauvaise foi ou s'inventera un mal de gorge, une fatigue, un souci. Personne n'est véritablement dupe de ces stratégies d'évitement et, à sa façon, chacun y a recours.

Les dysfonctionnements liés à la pratique du chant sont trop nombreux et trop révélateurs pour ne pas mériter qu'on s'y arrête un instant. L'automobiliste profane le sait bien : s'il veut connaître le moteur de sa voiture, il lui faut fréquenter les garages ; c'est là qu'on le démonte et qu'on s'interroge sur les fonctions de chaque organe. De la même façon, les incertitudes d'une prestation chorale, les problèmes qu'elle soulève et, en définitive, l'insuccès qu'elle rencontre témoignent bien souvent de l'existence de rouages qui grippent ou de transmissions qui font défaut.

Car si chanter, c'est accepter d'entrer dans une relation forte avec l'autre, s'y refuser revient à affirmer que cette relation n'existe pas, qu'elle ne peut ou ne doit pas exister. C'est rendre manifeste une rupture. En d'autres termes, si entrer dans un chœur c'est « être avec », refuser de le faire c'est « se positionner contre ». Que la rupture procède du chant ou qu'elle l'anticipe ne change rien à l'affaire ; ce qui compte, c'est le résultat et ses conséquences sur le groupe.

Car aucun prieur digne de ce nom ne peut accepter de bonne grâce que des chanteurs pratiquent l'exclusive et refusent de chanter ensemble. Dès lors, le chant a l'étrange propriété de rendre publique non seulement la discorde, mais le désir même de non-concorde, et c'est bien à sa fonction de révélateur qu'on peut en mesurer l'importance.

14. Naître et grandir dans le chant.

Le chant offre à chaque confrère une place et un rôle. Mais cette place et ce rôle ne lui sont pas donnés d'entrée de jeu : il lui revient de les acquérir, d'année en année et de chœur en chœur.

La première « insertion » dans un chœur ressemble un peu à un baptême. Le jeune chanteur est d'abord immergé dans la voix des autres, sous la pression de ses compagnons qui le surveillent tout en chantant : c'est à peine s'il s'entend ; sa voix est prise dans l'épaisseur du chœur ; il cherche à la fois ses appuis, c'est-à-dire la suite de notes fondamentales composant la mélodie qu'il doit émettre, et une couleur capable de compléter le large spectre où les trois autres voix du chœur sont étroitement amalgamées. Le parallélisme des quatre parties est trompeur ; au début, le néophyte peut ne pas trouver sa propre partie, s'engager sur une mauvaise piste et, sans même s'en rendre compte, doubler une des voix qu'il doit au contraire compléter. Si, comme on le lui demande, il augmente son propre volume, il n'entend plus les autres. S'il force encore, il ne s'entend plus lui-même et, la domestication de son organe phonatoire n'étant pas acquise, le voici qui déraile sous le coup de l'effort.

Paradoxalement, chanter avec ses compagnons lui fait découvrir sa propre voix. Par rapport à eux, il doit tout régler à la fois : puissance, justesse, couleur du timbre, souffle, tempo (on l'invite dès le début à suivre les autres et le mouvement de leurs bouches). Puis, en trouvant progressivement sa place au sein du chœur, il découvre de quelle façon il est utile et affirme son existence à travers un contrôle acoustique qu'il apprend progressivement à maîtriser. Sa voix se fraie alors un espace dans le large spectre : elle le complète, le remplit, prend sa part dans l'équilibre général ; tout cela lui révèle le caractère irremplaçable de sa présence. S'il change de type d'émission, ce n'est pas seulement sa voix qui change, mais tout l'ensemble choral : le novice se sent soudain engagé et en prise directe avec les autres. Tandis qu'il apprend à maîtriser sa technique, chacune de ses phrases acquiert une configuration qui se précise dans sa conscience et prend assez vite l'aspect d'une forme qu'il s'efforce de reproduire. De là, il se rend compte du rôle qu'il peut tenir et de la place indispensable qui est désormais la sienne. Dans cette phase d'appropriation et tandis qu'il s'efforcera de modeler son style, il apprendra à contrôler sa respiration car, au contraire de l'énoncé parlé, le chant exige une intensité constante et même une augmentation de volume en fin de phrase, au moment même où le souffle a tendance à manquer.

Mais, tandis que le jeune chanteur découvre par paliers le rôle qu'il doit jouer, l'espace musical apparaît comme un terrain de conquête où s'inscrivent très vite ses propres limites. On les lui signale d'ailleurs sitôt qu'il a fini de chanter car, comme on le dit à l'Oratorio, *il canto si deve ragionare sempre* (« le chant doit être toujours commenté et raisonné »), et c'est grâce à cela qu'il est beau. Il lui faudra alors comprendre ses défauts et les corriger. Dès lors, le novice entre en phase de maturation où l'on attend de lui qu'il prenne des initiatives, quitte à ce qu'on les lui reproche, car le chant ne consiste pas à suivre les autres, mais à construire une œuvre à plusieurs. Il lui faudra écouter ses compagnons tout en affirmant son autorité : tantôt adopter le *guru* personnel de tel ou tel chanteur prestigieux, tantôt suggérer un *accelerando*, tantôt souligner une ornementation. Bref de trouver un style et un comportement qui seront les siens. Assez vite, il acquerra l'*orgoglio del canto* pour devenir chanteur et accepter d'entrer en conflit avec les autres, oubliant en cela l'humilité que réclame l'exécution du chant sacré.

Orgoglio del canto-humilité. Cette contradiction donne lieu à de nombreux débats et, selon les cas, une exécution traduit l'une ou l'autre de ces valeurs : tantôt le résultat sonore témoigne de l'orgueil ou laisse entendre la marque patente du respect de l'autre. Car à travers une prestation chorale, c'est non seulement le chant qu'on évalue, mais aussi la position idéologique et morale des chanteurs, et leur goût plus ou moins marqué pour la suprématie. En d'autres termes, c'est leur façon de faire et leur façon d'être que l'on entend.

Parmi les sujets brûlants, il en est justement un qui touche à la façon de « se mettre en avant ». Il ne s'agit pas d'un problème de goût, mais de l'image que l'on donne de soi : on pardonne mal à un chanteur de prétendre être ce qu'il n'est pas, en quelque sorte, et de vouloir à tout prix marquer une suprématie injustifiée. Pour chanter fort, c'est-à-dire plus fort que les autres, il faut en être autant capable physiquement que digne moralement, et, entre l'orgueil et la présomption, il n'y a qu'un pas. D'une certaine façon, l'expression acoustique renvoie à l'image morale et à la présence psychologique de celui qui chante. Mais, sur ce point, rien n'est jamais acquis d'avance, et les discussions, parfois vives, qui prolongent l'exécution d'un *Stabba* ou d'un *Jesu*, portent non seulement sur les figures de la musique, mais sur ce que figure la musique ; l'expression du chant est toujours perçue comme une figuration de soi. De sorte que si le chant est un terrain de conquête, c'est aussi parce que les chanteurs y acquièrent leur légitimité : il révèle leur position humaine et morale. D'une certaine façon, il la fait entendre. L'exploit physique, en d'autres termes chanter fort, traduit la force morale, et c'est là qu'éthique et esthétique tantôt se répondent harmonieusement, tantôt entrent en contradiction.

Défi personnel et cohésion collective, qui représentent donc les valeurs antagonistes du chant, peuvent cependant avoir des points de convergence. Certes, un chanteur pourra manifester son plaisir à *butare fuori*, à « jeter dehors » ses compagnons, à les *sbarcare*, à les « débarquer », pour utiliser une métaphore convenant à ce pays de pêcheurs. Mais la cohésion peut résulter aussi des efforts de chacun pour « rester dans la barque ». L'énergie nécessaire pour « limiter les dégâts » occasionnés par l'excentricité des uns ou des autres, le désir de relever le défi précisément et l'aptitude à transformer les initiatives individuelles en une dynamique globale entrent pour beaucoup dans la qualité d'une exécution. Il s'y manifeste une sorte de générosité où le risque peut devenir exploit. Mais il se peut aussi que les chanteurs ne parviennent pas à s'accorder ou se montrent incapables de former un beau chœur. Les difficultés qu'ils rencontrent sont complexes. En dernière analyse, il incombe au prier de rester maître de ces situations périlleuses. Il doit tenir compte de l'individualité de chacun et prendre les initiatives les plus justes non seulement pour éviter les accidents, mais pour composer des chœurs à la fois forts et harmonieux.

C'est bien entre la force des chanteurs — expression du défi — et l'harmonie, nourrie au contraire de leur entente, que réside la clé d'une bonne exécution. Rivaux, mais également rivés à une seule et même tâche, celle de bien chanter, ces derniers sont, de toute façon, contraints à la solidarité, surtout en situation officielle, c'est-à-dire pour un *Lunissanti*, car, en définitive, c'est le chœur complet que l'on juge, et non les voix qui, individuellement, le composent. Comme à travers un prisme, chacune d'entre elles

produit un rayonnement, et c'est de l'ensemble que naît la couleur, apportant à chaque chanteur plaisir, orgueil et profit ; mais le défaut d'un seul suffit à faire échouer l'alchimie secrète.

Cette solidarité s'exprime, bien entendu, sur la *carréra* : lorsqu'il y a un problème entre les membres d'un chœur, on les voit, entre deux étapes, baisser la tête sans trop se parler. La *carréra*, quoi qu'il en soit, n'est pas un lieu de dispute. Mais les lendemains de Lunissanti sont toujours un moment de discussion : c'est là qu'on fait les comptes. Les chanteurs peu sûrs d'eux-mêmes ou présomptueux — ou les deux à la fois — n'hésiteront pas à solliciter en privé le jugement d'experts ou d'amis, en attendant d'eux des compliments et, plus encore, qu'ils dénigrent les prestations rivales. Car bien chanter veut dire « mieux chanter que l'autre ». On ne se satisfait pas de s'entendre dire que le chœur auquel on a participé était bon ; on veut surtout entendre qu'il a été meilleur — meilleur que les autres de la procession, meilleur de ces dix dernières années, le meilleur dans l'absolu... Dans cette logique, il est nécessaire que les autres aient été moins bons, médiocres, voire qu'ils aient fait *brutta figura* et qu'ils se soient ridiculisés. Il n'est de vainqueurs sans vaincus. La victoire est à ce prix.

Si, au sein de l'Oratorio, les confrères sont nombreux à chanter — une trentaine en tout —, ceux qui sont considérés comme de réels *cantori* se comptent sur les doigts d'une main. Ce chiffre restreint, s'appuyant sur le jugement des plus sévères, rappelle l'exigence du chant. Ces chanteurs-là ont pour principal mérite de pouvoir « tout » chanter, alors que, bien entendu, leurs préférences iront vers les deux ou trois grandes pièces du répertoire. Ils sont également résistants, puissants, ont une belle voix et, peut-être plus encore, ont une *portata inconfondibile*, une *portata* qui ne se confond avec aucune autre. Enfin et surtout, ils sont sûrs et, pour cette raison, sont volontiers choisis par les prieurs pour la *carréra*. Leur *orgoglio del canto* repose sur leur savoir-faire et signe leur personnalité. Pour eux, chanter implique de ne pas se ménager, de savoir s'associer aux autres en même temps qu'être toujours prêts à donner d'eux-mêmes. Pour eux encore, le sens des choses se confond avec l'énergie mise à les réaliser. C'est cette énergie même qui donne une signification à ce qu'ils entonnent. Mais si le chant est fondamentalement une dépense d'énergie, ces vrais *cantori* préfèrent la libérer dans des contextes favorables : entre amis sûrs, lorsque la relation affective est suffisamment forte pour que cela vaille la peine, ou, au contraire, lorsqu'il s'agit de relever un défi.

Dans ce dernier cas, c'est-à-dire en situation de défi, bien chanter consiste plus à « écraser » ses rivaux par l'intensité de sa *portata* qu'à trouver l'harmonie juste et un bon équilibre du chœur. Comme l'exige la loi du défi

(la *sfida* évoquée dans la première partie, au chapitre VI, p. 124), il faut dominer ses compagnons de chœur, voire les humilier.

Durant le conflit qui opposa deux groupes de l'Oratorio entre 1990 et 1993, il s'est agi de rappeler son bon droit en chantant plus qu'à l'accoutumée... et surtout en le faisant savoir. Tantôt on se servit de l'amplificateur de la cathédrale pour faire entendre la voix d'un chanteur dans toute la ville : il fallait signifier que celui-ci avait acquis la *padronanza* (la « maîtrise ») du *Magnificat*, spécialité d'un chanteur de l'autre groupe ; tantôt, alors qu'on se regroupait dans l'opposition, on se réunissait une ou deux fois par semaine dans une maison pour chanter, dans le but de se faire plaisir, bien entendu, mais aussi pour faire enrager le camp adverse et rappeler qu'on ne renonçait pas à une reconquête de l'Oratorio.

On ne peut évoquer la contradiction existant entre « défi » dans le chant et l'application de la règle communautaire et chrétienne, reposant sur des principes de partage, sans rappeler que le mot *bogi* renvoie autant à la « voix » individuelle qu'au chœur collectif : faire une *bogi*, c'est à la fois faire entendre sa propre voix et le chœur où elle s'insère. La contradiction entre expression personnelle du chant et participation chorale prend alors une valeur de métaphore : à travers la pratique du chant, c'est un rapport à l'autre qui s'exprime, où chacun est au service d'un tout en même temps qu'à l'écoute des autres. Paradoxalement, ce rapport est d'autant plus fort que chacun s'y adonne, car le chant est avant tout un don de soi.

15. La dimension spirituelle du chant (« del cantare »).

C'est à ce don de soi que se mesure la dimension spirituelle du chant : celui-ci a en effet la propriété de drainer quelque chose d'indéfinissable, qui vient du plus profond de soi, une espèce de force intime que l'on offre aux autres sans compter. Cette expression conduit à se révéler à autrui en même temps qu'à soi-même. L'analyse acoustique le prouve : la polyphonie ne procède pas d'une simple superposition des voix, mais d'une recherche de fusions où chacun s'associe et prend appui sur l'autre pour couvrir au mieux le spectre sonore. À sa façon, elle réitère la règle qui veut que la totalité soit plus que la somme des parties : chacun devient alors plus que lui-même sitôt qu'il est avec ses compagnons.

De ce fait, la personnalité d'un chanteur est forcément paradoxale, à la fois extravertie (il doit donner aux autres) et introvertie (cela vient de lui-même), mais certains sont connus pour leur « froideur » et pour ne rien offrir dans leur chant, tout simplement parce que, dans la vie courante, ils parviennent difficilement à faire passer quoi que ce soit d'eux-mêmes. Les autres sont les vrais chanteurs. À l'Oratorio, on mesure leur qualité à leur aptitude à « habiter » le chant et à leur capacité de sortir quelque chose d'eux-mêmes. Le chant, dit-on, c'est *lo spirito diventato corpo* (« l'esprit devenu corps »).

En pratique, il faut qu'un jeune fréquente l'Oratorio durant plusieurs années pour qu'on puisse évaluer ce qu'il peut « donner » sur le plan acoustique autant que spirituel, car il ne s'agit pas tant d'aligner des notes musicales que d'être capable de les donner en partage et de les doter d'un sens : ce n'est qu'au bout de tout ce temps qu'on pourra évaluer ses réelles aptitudes à devenir *cantore*.

Dans ce dispositif spirituel intimement lié à la pratique du chant, on a déjà largement insisté sur le rôle du prier. Dans ses prérogatives, l'éthique et l'esthétique, le spirituel et l'acoustique sont confondus. D'une part, il est garant des fonctions essentielles de l'Oratorio et ordonne les sacrifices, au sens commun et symbolique du terme, mais lui-même semble au centre de ce sacrifice, car non seulement il se donne sans compter, mais il est constamment soumis à l'épreuve, aux rumeurs contradictoires portées par les uns, aux énervements dont font preuve les autres, aux initiatives *clamorose* et aux petites revanches cachées, etc. Bref, il est là pour souffrir, comme s'il lui fallait expier la peine qu'il aurait acceptée en même temps que sa charge. D'autre part, et tandis qu'il a tant d'affaires terrestres à régler, il est le délégué symbolique de Dieu le Père, responsable de la confrérie et de son expression majeure, le chant, qu'il distribue, et dont il dispose comme d'une grâce qu'il accorde à « ses » confrères selon leurs mérites.

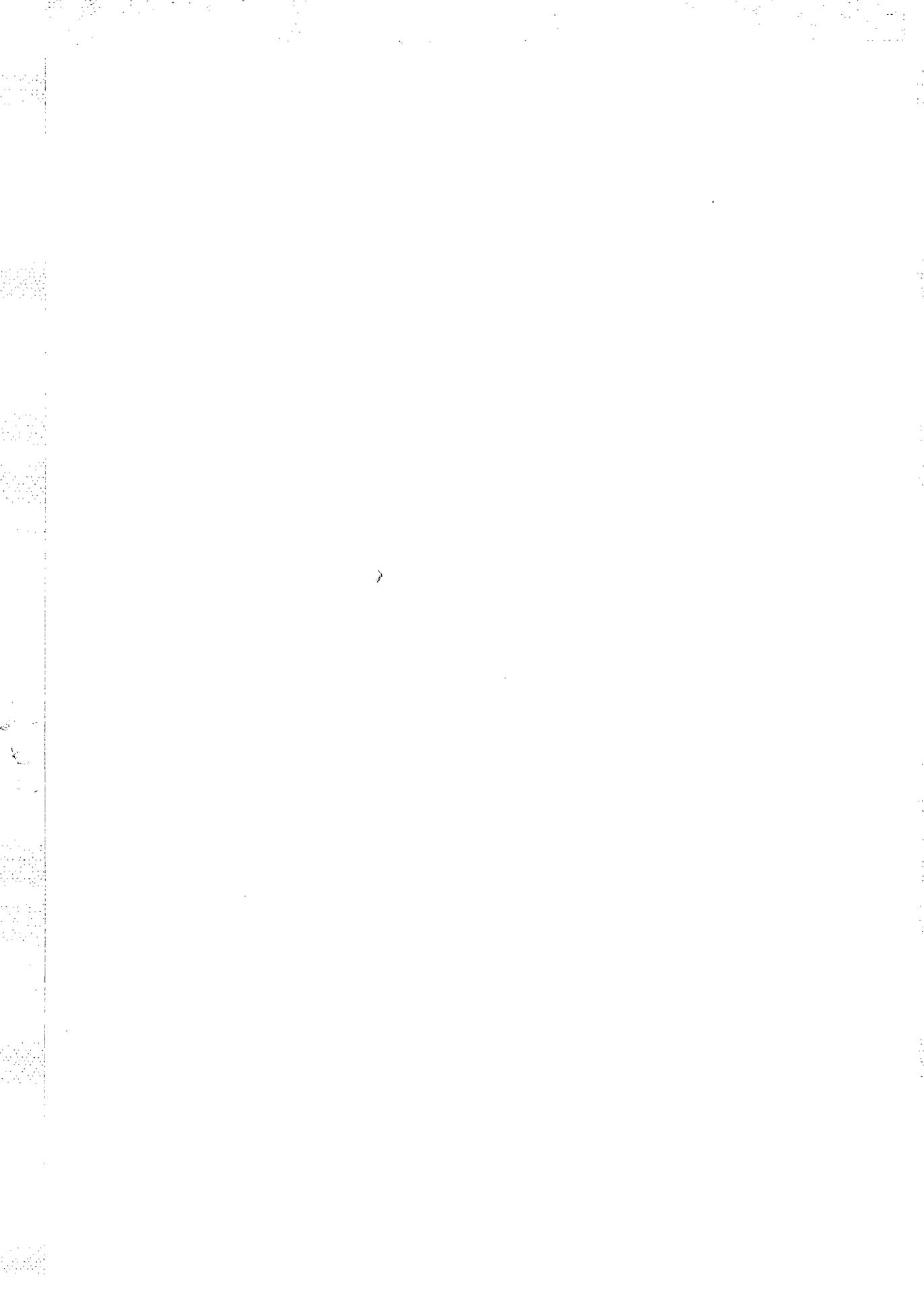
Quant à ces derniers, ils cherchent constamment une inaccessible vérité en se consacrant — le mot n'est pas trop fort — à leur art. Ils s'efforcent de faire fusionner leurs voix en sollicitant la face cachée de leurs mélodies : la *quintina*. Celle-ci a la vertu d'une grâce en même temps qu'elle invite au ravissement ; lorsqu'elle « sort », c'est de façon si étrange que son existence semble appartenir au monde surnaturel¹. Cela ne se produit d'ailleurs que lorsque le chant est parfait : la *quintina* est bien le témoignage de cette perfection.

1. Parlant de la *quintina* et commentant l'analyse technique que j'en donnais lors d'une conférence-débat à Castelsardo, un chanteur de l'Oratorio résuma mes propositions en opposant les sons « physiques », ceux qui sont émis par les chanteurs, aux sons « métaphysiques », ceux qui ne sont pas émis et qui, selon l'étymologie du mot, englobent effectivement le physique.

LA PASSION DE L'AUTRE

Au titre de cette recherche métaphysico-sonore, il faut aussi rappeler les incessantes interrogations tournant autour de la notion de *chiave*, la clé. Cette *chiave*, on la veut toujours juste. Elle a une valeur de vérité. Trouver la bonne *chiave* n'est pas une mince responsabilité ; c'est si vrai que certains chanteurs hésitent à entonner parce que, disent-ils, ils ne la trouvent jamais. Adopter la clé juste revient à mettre le chœur sur la bonne route ; à l'inverse, une mauvaise *chiave* ne manque pas d'embarquer tout le monde dans l'erreur et — pis encore — de rendre cette erreur évidente, c'est-à-dire pleinement sonore. Cette erreur se répare en recommençant le chant à son début, parfois plusieurs fois, jusqu'à ce qu'on parvienne à la *chiave* « juste », ou elle se compense par les commentaires et les discussions sur sa nature ; d'un seul coup, on retourne sur terre : on accuse celui qui s'est trompé. Cette condamnation explicite de l'erreur a surtout pour fonction de rappeler la voie de la justesse.

À insister trop sur le plaisir du chant, on ne voudrait pas cependant oublier sa fonction pénitentielle. Le chant est aussi « sacrifice » au double sens du mot : profane, puisqu'on sacrifie de son temps et de son énergie ; et sacré, puisqu'il est une offrande rituelle. Mais pour pouvoir jouir du plaisir d'occuper le devant de la scène et le cœur des rues, lors de la semaine sainte surtout, il faut avoir fait preuve d'humilité et d'abnégation, avoir enterré les morts une bonne cinquantaine de fois et avoir participé à une vingtaine de fêtes dans l'année, au détriment de ses loisirs, de son repos ou de son temps libre. Et le plaisir s'exprime paradoxalement à travers les chants des morts (le psaume 50, principalement), de sorte que le don de soi renvoie à la douleur et à la joie. D'où la fonction fondamentalement réconciliatrice de ce magnifique répertoire, à la fois gratification spirituelle secrète et publique, objet de recherche personnelle et témoignage de sa propre existence, expression enfin de l'ineffable...



CHAPITRE III

16. Conflits et stratégies. Chroniques des années quatre-vingt-dix.

Comment enclencher un conflit ?

Au tout début des années quatre-vingt-dix, donc, la confrérie vécut des moments difficiles : disputes, rumeurs, contestations, jalousies exacerbées. Rien n'allait plus. Aucun prier en place ne pouvait trouver de solutions, qu'elles soient sociales ou musicales, à des dérèglements systématiques et quotidiens. La crise trouva son expression la plus juste en février 1991, à l'occasion d'une invitation adressée à l'Oratorio pour un concert en France. Afin d'y répondre dignement, le prier devait composer deux chœurs et mettre en harmonie les meilleurs chanteurs : huit feraient le voyage et, bien entendu, ces huit devaient être disposés à chanter ensemble.

Or ce n'était pas le cas, et aucune solution ne voyait le jour. Au point que, le soir même du départ, l'un d'entre eux déclara à ses compagnons d'une voix cinglante et froide : « D'accord, j'accepte l'invitation, mais je ne chanterai qu'avec Y et Z. »

Cette réplique eut la force du révélateur sur la carte blanche du photographe, faisant apparaître une image qui jusqu'alors demeurait cachée. D'un seul coup se voyait niée la dynamique d'implication intimement liée à la pratique du chant. Le scandale qui s'ensuivit et qui eut pour effet d'aggraver la crise, rappelle à quel point le chant est au cœur d'un mécanisme social en prise directe avec l'affectivité. Car ne pas chanter revient à nier l'autre non seulement en tant que chanteur, mais aussi en tant que personne.

Certes, un confrère-chanteur a toujours ses compagnons de choix, ceux avec qui il préfère marier sa voix, tandis que, pour des raisons à la fois psychologiques, humaines et acoustiques, il aime moins chanter avec

d'autres. De sorte que vouloir chanter seulement avec Y et Z ne représente pas une singularité. Mais une chose est d'avoir ses préférences, et de s'arranger d'ailleurs pour qu'elles restent discrètes, et une autre de déclarer publiquement qu'elles ont force de loi : en d'autres termes, d'affirmer que la négation de l'autre a valeur de norme.

Il est toutefois probable qu'au cours de son histoire l'Oratorio fut le lieu de nombreuses répliques similaires à celles prononcées lors de ce difficile voyage en France. Mais, tout en observant ici encore que les mots ne prennent de valeur qu'à l'intérieur d'un contexte précis, il convient d'analyser en détail ce qu'on pourrait appeler un « mécanisme de crise ». Car, ce qui aurait pu passer en d'autres temps pour une banale provocation, facile à désamorcer, prit la forme et eut la force d'un scandale sur lequel se focalisèrent les regards. D'un seul coup éclatait l'insupportable discorde niant en bloc non seulement le plaisir, mais la nécessité même de chanter ensemble.

Comment entretenir un conflit ?

Toujours est-il qu'au début des années quatre-vingt-dix, on entra dans une logique de guerre. Avant cela, la crise n'avait pas encore de contenu¹ ni même de nom. Les différences de point de vue étaient de l'ordre du style. Mais le malaise empirant — la voix de l'un devenant toujours plus opaque à l'autre, et réciproquement —, les conflits personnels ne pouvaient plus être une affaire de style. Ils prenaient littéralement forme.

Les accidents se manifestaient à travers cette forme, et plus exactement à travers son non-respect : constitution formellement non appliquée, transgression des lois et des principes, prérogatives anarchiques, etc. Pourtant, au-delà, rien dans le fond ne permettait de dire en quoi ce qu'on appela vite une *gambella*, une sorte de clan, se différenciait de l'autre. La première partie de la crise se caractérisa donc par un vide idéologique... jusqu'à ce qu'on parvienne à donner un sens à l'antagonisme.

Cela survint au printemps de 1992. La crise se vit soudain dotée d'un contenu précis lorsqu'une *gambella* tenta une opération de dissidence par

1. Il semble que, dans la crise qui a caractérisé les années 1991-1993, l'origine des clivages entre groupes antagonistes occupant une place majeure au sein de l'Oratorio n'ait pas eu pour base des oppositions de familles, alors même que ces familles existent à Castelsardo et qu'elles jouent un rôle politique important, notamment en se partageant le contrôle de la mairie. De même ne reposent-ils pas sur des divergences liées à des « couleurs » politiques contrastées : au sein du même groupe, diverses sensibilités sont représentées. Il semble plutôt qu'on ait eu affaire à des conflits de personnalités entraînant automatiquement des antagonismes en chaîne, car, dans ce cas, la neutralité est impossible. Des jeux d'alliance ont pris ces conflits en relais, pour finalement aboutir à une bipolarisation structurelle des opinions.

rapport à l'Église. Les groupes en présence, légalistes d'une part, illégalistes de l'autre, prirent alors leurs positions respectives et élaborèrent leurs stratégies. Ils mirent de côté leurs habits blancs pour endosser une tenue de campagne... et c'est ainsi qu'on entra en guerre¹.

Par les mécanismes sociaux qu'elle mit en œuvre, cette crise aboutit à l'exclusion d'une partie des confrères de l'Oratorio. Elle ne fit en définitive que reproduire le système d'inclusion-exclusion propre, comme on sait, au mécanisme du chant. À ceci près qu'elle semble désormais avoir perdu son caractère strictement contractuel et cyclique, contrairement au chant qui se contente de « courir » d'un Lunissanti à l'autre. En fait, depuis le début de cette crise, *l'altra gambella* (« l'autre clan ») n'a cessé de conforter sa place d'exclue et joue de plus en plus « sur la touche ». Du coup, la mise à l'écart, dont elle fut simultanément l'actrice et la victime, se transforma de plus en plus clairement en statut permanent².

Comment désamorcer un conflit ?

La société *castellanese* a pourtant bon nombre d'armes à sa disposition pour désamorcer les conflits, et elle aurait pu s'en servir — ce que, dans ce cas particulier, elle ne fit pas.

- Et d'abord, l'humour. Il s'agit d'un humour tourné vers soi. En général, il y a une façon de ne pas se prendre au sérieux qui donne aux rapports humains une légèreté toute particulière. L'autodérision est forte en Baronia et en Barbagia. Elle existe également à Castelsardo, même si elle y est moins développée : dans un pays où l'ironie est très pratiquée, mieux vaut rire de soi-même que de laisser les autres le faire. C'est une façon de leur couper l'herbe sous le pied, et cela offre une position plus confortable, ne serait-ce que parce que l'on peut doser les méchancetés contre soi-même !

1. L'Église prit alors ses responsabilités. Sans se dessaisir de ses prérogatives, elle eut recours à des compromis. L'évêque, d'abord, ne dissolut pas l'Oratorio, mais il demanda à chaque confrère de faire une demande de réadmission ; ensuite, il ne suspendit pas la fonction de prier, mais y substitua un administrateur général choisi parmi les membres de l'Oratorio (années 1992-1993) ; enfin, il ordonna des expulsions « pour une durée indéterminée ».

2. C'est ainsi que la *gambella* « alternative » chante, se fait inviter dans de nombreuses manifestations, et s'est fait reconnaître dans toute la Sardaigne sous l'intitulé « Coro di Castelsardo » (sans le label « confrérie »). On peut également noter que cette *altra gambella* est toujours présente à la fête du Lunissanti. Elle suit et, le plus souvent, critique les prestations des chœurs. Lors du déjeuner collectif, elle occupe un coin spécifique de la prairie où l'on festoie, dans la partie haute du champ. On mesure à cette présence la situation particulière de ces exclus organiques, faisant intrinsèquement partie d'un tout et révélant une dualité inclus-exclu dont les deux termes sont également nécessaires (voir chap. 1, 9, p. 188-191).

- L'antiphrase aussi, très développée en général en Sardaigne, installant celui qui y a recours dans une situation distanciée. Les choses sont dites, mais à l'envers, et l'on peut facilement jouer sur les contraires réels ou supposés d'une proposition négative. Une expression comme : *Ses finas bellu nandelu !* (« Ah ! tu es beau quand tu dis cela ! ») revient à énoncer : « Cela te va mal de le dire », et donc à remettre à sa place l'interlocuteur et à relativiser ses déclarations. En tout état de cause, c'est toujours de façon inversée qu'on évoquera l'étendue d'une métropole ou la petitesse d'un animal — pour s'en tenir à deux exemples simples. La ville pourra se traverser à la vitesse d'une fusée, et un camion sera nécessaire pour transporter le minuscule animal. Mais, à travers ces deux images, les proportions seront évaluées en des termes inversés.

- Il y a l'ellipse et le sous-entendu chargé d'un sens que l'on ne veut pas voir développer : bien souvent, à Castelsardo, et bien plus encore ailleurs en Sardaigne, en Barbagia notamment, un bruit de bouche, une exclamation codifiée (iìh !, tss !, eei !, etc.) suffit à manifester une appréciation sur les choses et sur les êtres.

- La répétition ironique aussi, c'est-à-dire la reprise des derniers mots prononcés par l'interlocuteur, mais sur un autre ton, suffit à introduire un doute et induit une remise en question des propos énoncés. C'est un moyen rapide et pratique de le désarçonner.

Pour bénigne qu'elle semble, une interpellation, en *castellanesse*, telle que : « *A no ! cumpare Giuà... chi appare li piacan' li carciofi, eh ?... Ni avete magnatu sei u sette !* » (« Eh ! compère, j'ai l'impression que vous aimez bien les artichauts... Vous en avez mangé six ou sept ! »), eut pour effet de mortifier celui à qui elle s'adressait. Elle sortit de la bouche d'un vieux chanteur, il y a quelques années, lors de la *cena* d'un jeudi saint. Celui-ci venait de terminer une splendide *bogi a passu* qui avait suscité l'admiration et provoqué les applaudissements de tous les convives... De tous, ou plutôt de presque tous, car, durant cette prestation, l'un d'entre eux, lui aussi excellent chanteur et bien entendu rival, avait préféré se concentrer sur son assiette, consommant avec un peu de nervosité une quantité impressionnante d'artichauts !

L'accusation était sans appel : rien de plus visible que des feuilles d'artichauts sur une table ! L'image tire sa force de son caractère faussement innocent : quoi de plus normal que de manger durant une *cena*. Mais la beauté du chant suggérait qu'on sortît son nez de son assiette, qu'on acceptât d'y laisser un moment ses artichauts pour porter son regard et son oreille vers l'autre bout de la table où se faisait entendre une *bogi a passu* historique, puisque chacun aujourd'hui s'en souvient encore.

- Le second degré et le sens du détour sont aussi utilisés. Il est rare qu'on vous dise les choses complètement de face. En cela, Castelsardo et son Oratorio se démarquent nettement d'autres cultures de Sardaigne. Cela ne signifie pas que ce soit le règne de l'hypocrisie, bien au contraire, mais on aime le détour et l'on préfère l'image au commentaire direct.

- Enfin, un goût insatiable pour le commentaire, selon toute apparence beaucoup plus développé à l'Oratorio qu'ailleurs en Sardaigne. C'est ainsi qu'une cravate de couleur vive, une glace d'une consistance inhabituelle, une démarche maladroite, une posture originale, etc., suffisent à alimenter de longues gloses. Les petites choses de tous les jours constituent des terrains d'entraînement qu'on aime pratiquer. « À passer tant de temps à nous occuper de ces bricoles, dit Salvatore T., cela nous empêche de nous disputer sur des choses plus graves. »

Ces richesses rhétoriques et l'exploitation en finesse de l'épaisseur du sens s'expriment à Castelsardo dans une pratique particulièrement développée. Les *castellanesi* sont des bavards, et ceux qui fréquentent l'Oratorio le sont encore plus que les autres.¹ Cette société des confrères, où la présence des femmes est toujours discrète — ce qui ne veut pas dire que leur rôle soit inexistant¹ —, est fondamentalement centrée sur elle-même. Elle se prend pour cible et fait souvent mouche : peu d'attitudes passent inaperçues et peu de paroles tombent dans l'oubli.

Observer avec acuité revient aussi à forcer le ton, c'est-à-dire à noter les défauts plus que les qualités : être *malu*, c'est-à-dire à la fois « mauvais » et « malicieux », est un trait de caractère que l'on redoute chez l'autre et que l'on cultive chez soi. À l'Oratorio, la bienveillance est peut-être une vertu, mais elle n'est pas vraiment une qualité reconnue. On préfère manier l'ironie et recourir à de petites méchancetés qui épicient les rapports et rendent la vie plaisante. Dans ces conditions, parler de quelqu'un, c'est être habile à noter quelques-uns de ses penchants et les révéler aux autres ou à l'intéressé lui-même en y mettant la forme adéquate. L'autre est alors en situation d'esquive ou de réplique, et la métaphore est là pour donner du relief à l'argument, ou au contraire pour présenter les faits sous une forme adoucie.

1. Les femmes, singulièrement absentes de ce livre pour des raisons que je saurais justifier, partagent également ce trait de caractère. C'est ainsi que celles originaires d'autres régions de Sardaigne, mais qui ont pris époux à Castelsardo, marquent une certaine distance par rapport à cet « esprit du pays » si caractéristique... Et cela peut même leur être reproché. L'une d'entre elles, originaire de Bulzi, distant d'une trentaine de kilomètres de Castelsardo, s'est entendu dire un jour : « *Ma tu, Giovanna, per andare d'accordo, bisogna essere più cattiva !* » (« Mais toi, Giovanna, pour être en harmonie [avec nous, les femmes] il te faut être plus méchante »).

Sur ce fond d'ironie incessante, chacun est à l'affût d'une anomalie. Mais si les rapports deviennent trop conflictuels, les mots s'alourdissent et la possibilité d'en jouer de plus en plus difficile. L'arsenal rhétorique est alors incapable de désarmer quoi que ce soit, et l'ironie se fait pesante... jusqu'à ne plus être perçue comme telle. Et c'est là que les armes secrètes de la société *castellanese* trouvent leurs limites.

Le chant et sa pratique ont ce climat pour toile de fond, car rien ne se prête mieux aux commentaires qu'une voix mal placée (mauvaise *chiave*) ou des pertes de mémoire inattendues (confusion entre les *giri* mélodiques du *Stabba* et ceux du *Jesu*, par exemple), et, plus généralement, des comportements incorrects qui inspirent les anecdotes de tous les jours : Untel chante sans écouter celui-ci ; tel autre n'a pas voulu chanter ; celui-là encore a prétendu qu'il avait mal à la gorge pour s'esquiver, etc. Constamment enchaînées les unes aux autres, ces critiques procèdent d'une dynamique de déstabilisation qui égratigne ou meurtrit. Et dans une suite de relations en chaîne, chacun est tenu de prendre parti dans un jeu qui, au total, définit assez bien la conduite confrérique. Car, au-delà des fonctions qu'il assume, de ses rituels et de son art du chant, ce que l'Oratorio gère surtout... ce sont ses guerres intestines.

Comment réamorcer un conflit ?

À la fois cause et effet de pratiques vocales passionnelles, les conflits ont leurs règles et leurs armes. Parmi elles, il en est une particulièrement efficace : la propagation des fausses informations et le contrôle de la rumeur.

La rumeur est une « voix » (*voce*, en italien, *bogi* en *castellanese*), mais, contrairement aux voix du chœur, qui, comme on sait, se dénomment également *bogi*, elle est sans corps, impersonnelle, présente, certes, mais sans origine bien distincte. À sa façon, la rumeur brouille le schéma habituel de la communication qui sépare le destinataire — celui qui produit l'information — et le destinataire — celui à qui elle s'adresse. Elle est une onde sonore qui tourne autour de Santa Maria et court à travers la ville, de bar en bar et de maison en maison¹, mais son expression est toujours claire : elle s'exprime en quelques mots et par des phrases synthétiques.

1. C'est aussi en terme de « voix » que Beaumarchais analyse la calomnie, dans la fameuse tirade de l'acte IV du *Barbier de Séville*. « D'abord bruit léger... *pianissimo* » ; « telle bouche le recueille, et *piano, piano* » ; puis « *rinforzando* de bouche en bouche » ; « elle devient, grâce au Ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription ». La rumeur se distingue de la calomnie par son caractère non proscriptionniste, et tout autant du simple commérage qui a pour caractéristique de n'intéresser que les commères elles-mêmes et renvoie en première instance à des propos strictement féminins — on ne parle

La rumeur occupe une place particulière dans ce qu'il convient d'appeler une guerre psychologique. Elle double le commentaire libre qui connaît en ces circonstances un grand essor — chacun donne son avis sur tout —, mais s'en différencie fondamentalement en ce qu'elle agit dans une totale ignorance des faits. En situation de crise, la rumeur fait foi, tout autant qu'un argumentaire raisonné fondé sur la réalité : elle révèle la position idéologique de ceux qui la propagent. Dans le fond, elle donne à penser que les faits pourraient bien être ainsi.

La rumeur a plusieurs formes. Soit elle est totalement impersonnelle et anonyme : elle n'a aucune origine attribuée ni même attribuable. Cette forme de rumeur est rendue par l'expression locale : *è iscudda la bogi* (« la voix [rumeur] est sortie »). Soit elle a une origine supposée et provient, sinon d'un locuteur précis, du moins d'un groupe dont on connaît la position et auquel on attribue la *voce*. C'est une rumeur attribuée, que le *castellanese* exprime par : *hanni bugatu la bogi* (« ils ont sorti la voix »). Lorsque la rumeur est attribuée, elle peut, soit être simple et directe, par exemple : « A dit une chose y », soit être complexe et indirecte, selon le schéma : « A dit que B dit y. » Les rumeurs peuvent en outre être multiples et parallèles, notamment en cas d'antagonismes entre groupes ou factions A et B, selon le double schéma : « A dit que B dit y », tandis que « B dit que A dit z ». Dans ce cas, les rumeurs se superposent sans se contredire. S'élaborent à travers elles de véritables jeux stratégiques qui, sans être totalement conscients, n'en sont pas moins d'une grande efficacité.

Mais, alors qu'elle opère toujours à côté des faits, la rumeur prétend s'y substituer. Dans la pratique, une rumeur bien orchestrée conduit à orienter le déroulement des choses, en obligeant chacun à prendre position non pas sur le réel, mais sur le possible. À ce titre, elle ménage des ouvertures toujours inédites et complique l'action. C'est ce qu'il nous faut maintenant considérer à partir d'exemples précis.

pas, en effet, de « compérage ». C'est sans doute pour cette raison qu'il occupe une si maigre place dans les travaux ethnographiques. À Castelsardo, la rumeur, associant hommes et femmes, a une fonction plus largement politique. Elle assigne en effet chacun à la réplique et l'oblige à prendre position dans un système global. Mais ce procédé dépasse bien entendu largement la société *castellanese* et concerne toutes les traditions orales (voir le livre récent de Christiane BOUGEROL sur les Antilles, 1997, et, plus largement, les travaux « interactionnistes » d'Erving GOFFMAN, 1973). Sur les rapports entre tradition et rumeur, voir encore la réflexion judicieuse de Dan SPERBER (1996), qui voit celle-ci comme une forme de représentation collective provisoire, en opposition à celle-là, qui se caractérise par sa pérennité.

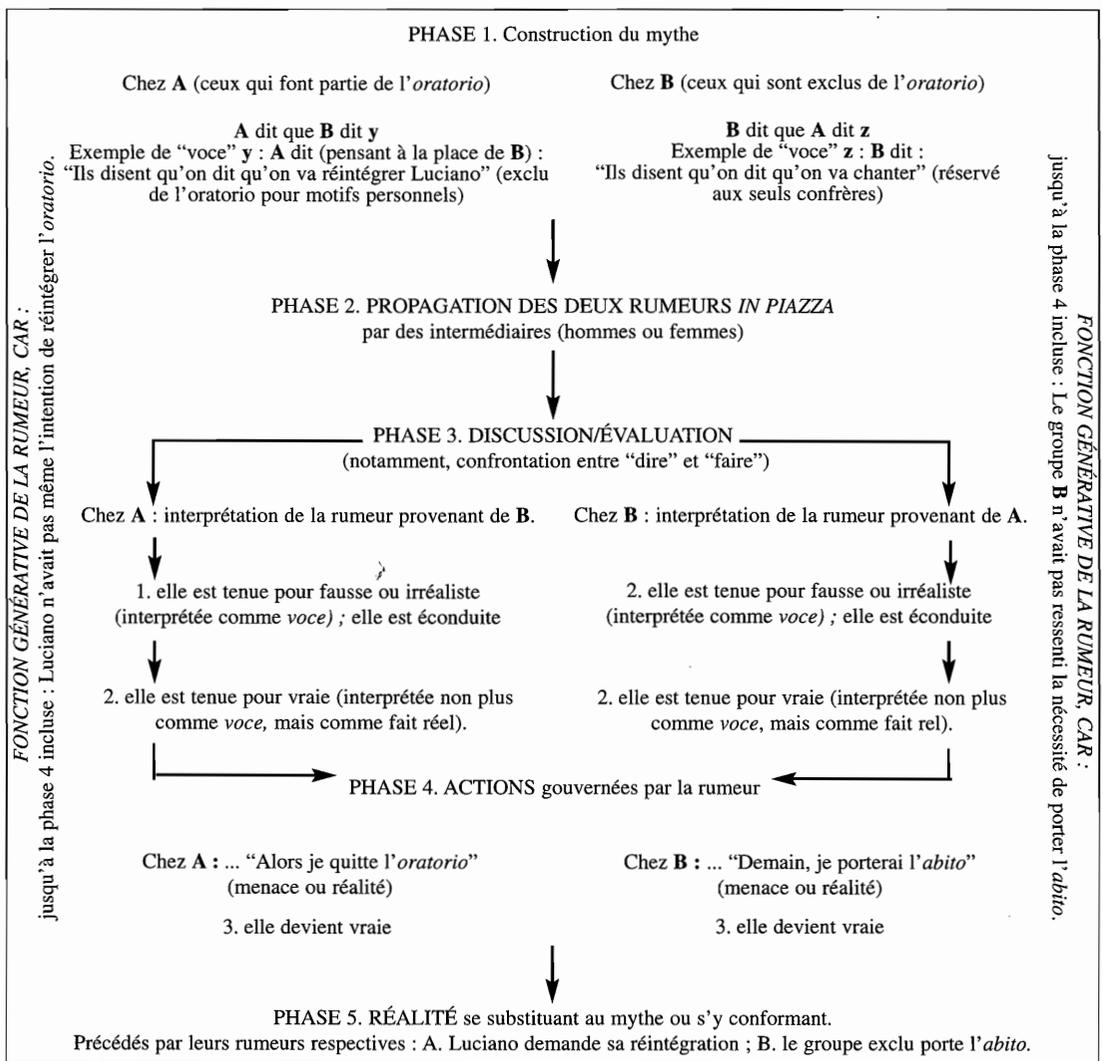


Fig. 36. Mythe et rumeurs parallèles (« voci ») ; Formule : « A dit que B dit y » et « B dit que A dit z ». Dans l'exemple donné, A représente le groupe (gambella) de l'*oratorio* et B celui des exclus. Fondées sur le mythe, ces rumeurs ont pour principe d'anticiper la réalité et pour probable finalité de déstabiliser l'*oratorio*.

17. De l'art de la rumeur.

En tant que parole différée, non fondée sur l'observation empirique et non directement divulguée, la rumeur fait toujours appel à différents intermédiaires, mais elle joue pleinement son rôle lorsque deux parties (A et B) sont en présence. Elle apparaît alors comme une arme de duel très raffinée, d'autant plus efficace que les antagonismes sont clairement apparents.

Dans la situation que connaît l'Oratorio aujourd'hui, les rumeurs se développent à l'intérieur de deux factions (*gambelle*) : d'un côté, celle de l'Oratorio, de l'autre, celle de la partie qui en est exclue (ou qui s'en est exclue). D'autres voix s'ajoutent à leurs dires respectifs, notamment celle des femmes apportant leur vision personnelle des choses. Bien que centrées sur les rapports entre les confrères et les affaires de l'Oratorio, ces rumeurs en chaîne impliquent facilement tout le pays.

Dans cette situation de duel, une rumeur émanant de la faction A est toujours formulée par la faction B, et réciproquement, selon le système indirect mentionné ci-dessus, de sorte que A pense à travers les propos que lui prête B, et B à travers ceux que lui prête A. Bien qu'elle ne concerne que le dire, la rumeur, dans ces conditions, est une parole que l'on attribue à l'autre sur ce que l'on est supposé faire soi-même. La rumeur n'est pas commentaire, mais projet, traduisant l'idéal des uns, préfigurant les erreurs des autres, etc. (fig. 36).

Il s'agit donc d'une arme assez sophistiquée qui agit de façon différée, à la façon des mines disposées dans différents points stratégiques du camp « ennemi », et dont le contrôle ne dépend plus de ceux qui les ont posées, mais de ceux qui, en effleurant le détonateur caché, en seront les victimes.

Mais, en même temps, la rumeur a une origine mythique ayant pour lieu de naissance, de diffusion ou d'amplification la *piazza*. C'est aussi là qu'elle passe par des relais secondaires et souvent féminins. De là, l'information est reprise par différentes instances intermédiaires, qui généralement ne sont pas des personnages de premier plan.

Lorsqu'à l'intérieur d'une *gambella*, ce qui « sort de la *voce* » n'est pas éliminé d'emblée car trop éloigné du vraisemblable, il est « tenu pour vrai » (par l'opérateur *as if*). Bien souvent, la vérité qu'elle annonce peut se voir confirmée dans les faits et, dans ce cas, la rumeur aura clairement anticipé la réalité et, pourrait-on dire, d'une certaine façon, elle l'aura créée.

La figure 36 présente les avatars successifs d'une rumeur exemplaire : du mythe à la genèse de la réalité que ce mythe influence, conditionne et parfois même prévoit.

Rumeurs, vols et calomnies.

Selon les cas, la rumeur menace ou accuse. Parmi les accusations, il en est une régulière et récurrente, sur laquelle il faut revenir : celle de vol. On s'accuse souvent de vol à l'Oratorio. Mais avant de s'interroger sur ce que voler veut dire, il faut comprendre qu'une accusation de ce type, incontestablement grave, participe d'un ensemble de rapports complexes qui s'expriment négativement. En d'autres termes, le vol n'est pas seulement un moyen d'offenser l'autre ; c'est aussi une façon de produire du conflit. L'accusation de vol, qui s'exprime par la rumeur, est surtout là pour nuire. Nuire au voleur supposé, bien sûr, mais aussi à l'ensemble du groupe des confrères. De fait, elle traduit une situation de crise et a pour effet d'aggraver immédiatement la crise. C'est ce que rappelle l'anecdote suivante mettant en présence trois acteurs ou familles d'acteurs (ci-contre, fig. 37).

Dérober, usurper.

Quoi qu'il en soit, ces histoires de vol intriguent, y compris à travers l'expression la plus courante qui en témoigne : « L'argent de l'Oratorio, "ils" se l'ont mangé. » Elles sont en effet trop régulières et récurrentes pour qu'on les passe sous silence. De fait, elles meublent constamment l'histoire de la confrérie, et sans doute sont-elles nées avec elle. On notera d'ailleurs que le vol ne concerne jamais les objets de réelle valeur dont l'Oratorio est propriétaire (objets rituels, statues anciennes, crucifix et madones), mais de petites sommes d'argent servant à son économie quotidienne.

Disons d'emblée que la prudence ethnologique, autant que la connaissance des jeux de l'Oratorio, incitent à considérer le vol, et *a fortiori* l'accusation portée, avec une certaine réserve. On sait maintenant que ce que l'on dit et ce que l'on fait ne sont pas toujours en exacte syntonie — pour ne pas parler de ce qu'on dit qu'on fait. Bref, dire de quelqu'un qu'il a volé ne signifie pas *a priori* qu'il y ait eu vol.

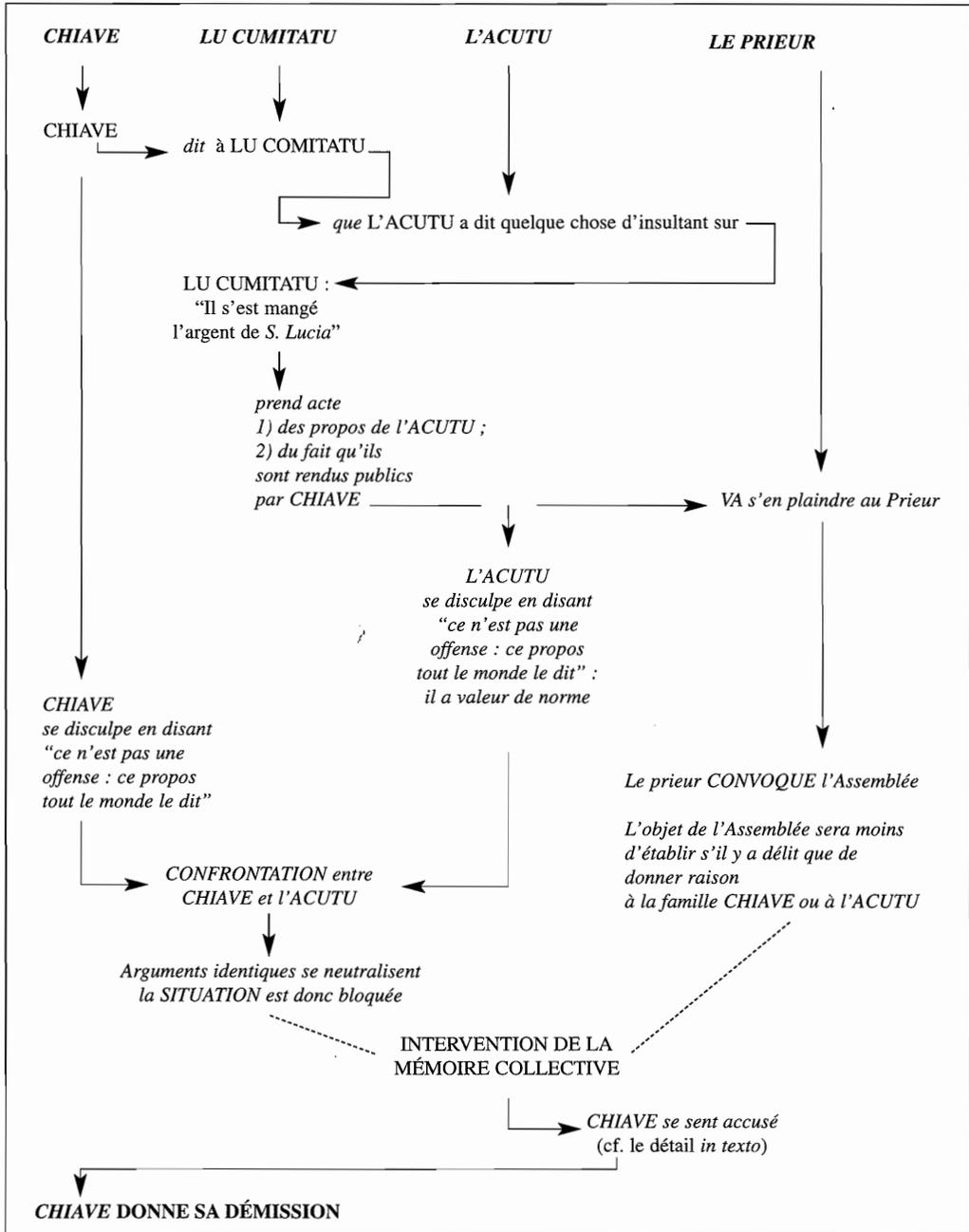


Fig. 37. Le mécanisme de l'offense (via les voci). Formule : « B dit que A dit x contre C et le lui rapporte en privé » ; recherche d'arbitrage auprès du prieur ; demande de démission. L'exemple choisi met en scène

1. la famille Chiave ;
2. l'Acutu, un personnage central de l'Oratorio qui est à l'origine de la rumeur ;
3. enfin un membre du Comité de Santa Lucia nommé Lu Cunitatu [les noms ont été changés pour préserver l'anonymat des acteurs] accusé de « s'être mangé l'argent de la fête ».

Complexe dans sa forme (voir le résumé synthétique donné par la figure 37), l'histoire peut se résumer de la façon suivante. En 1995, Chiave raconta à Cumitatu que l'Acutu lui aurait dit, à lui, Chiave, que Cumitatu « se serait "mangé l'argent" de la fête de Santa Lucia ». On est donc ici en présence d'une offense différée, obéissant au schéma : « B dit que A dit quelque chose contre C et le lui rapporte », car l'indélicatesse supposée de Cumitatu est en effet rapportée par une tierce personne, en l'occurrence par Chiave.

Mis en demeure de s'expliquer sur l'accusation qu'il fut le premier à proférer, l'Acutu reconnaît bien avoir utilisé une expression semblable, mais se justifie en disant qu'il a dit ce que toute le monde dit, à savoir que les membres du comité ont l'habitude de se manger l'argent qu'ils reçoivent pour la fête de leur saint¹. On notera que les arguments de l'Acutu touchent moins aux faits eux-mêmes qu'à leur formulation. Dire ce que tout le monde dit ne peut offenser personne ; en d'autres termes, ce que tout le monde dit, tout le monde a le droit de le dire à tout le monde. Mais cette attribution collective du dire et du savoir ne s'individualise pas sans risque. En d'autres termes, ce qui est permis à tous n'est pas forcément permis à l'un.

Face à la même accusation, Chiave recourt, curieusement, aux mêmes arguments que l'Acutu, à savoir que « tout le monde dit que les membres du comité ont l'habitude de se manger l'argent qu'ils reçoivent en offrande » ; il avait dit comme tout le monde, pas plus... et s'il s'était adressé à Cumitatu, c'est tout simplement parce que celui-ci faisait partie de ce « tout le monde ». Identiques, les arguments respectifs se neutralisaient donc de part et d'autre, de sorte qu'on aurait pu imaginer une sorte d'accord de fond se résumant en ces termes : « on dit, et l'on sait, que les membres du comité se mangent l'argent de leur fête. » Mais une chose est de se mettre d'accord sur ce que tout le monde dit, une autre est de désigner quelqu'un et, qui plus est, d'aller colporter l'accusation à ses oreilles.

Toujours est-il que Cumitatu, se sentant directement offensé, vint porter l'affaire devant le prieur, lequel, dans le but d'avoir une explication (?), convoqua immédiatement une Assemblée pour traiter le problème, avec, à l'ordre du jour : « Thèmes à traiter en urgence ».

1. L'expression est celle-là même qu'utilisa l'Acutu, reportée fidèlement par un ex-membre du Conseil de l'Oratorio.

Dans le cas présent toutefois, l'Assemblée des confrères n'eut pas à discuter des arguments de ceux qui avaient porté l'offense. Non parce que, en définitive, à des titres divers, leur faute était la même, mais parce que — coup de théâtre — Chiave, le jour même de l'Assemblée, présenta sa démission de l'Oratorio.

Pourquoi ? C'est ce qu'il convient dès lors de savoir. Cette affaire a pour toile de fond le fait que, depuis plusieurs années, voire plusieurs décennies, Chiave et sa famille s'étaient mis dans des rapports difficiles un peu avec tout le monde. Il n'est pas inutile d'indiquer qu'il s'agit d'une famille de chanteurs — elle en comptait alors trois. Or cette famille dut endurer de lourdes vexations, notamment en se voyant maltraitée — ou s'estimant telle — par le prier ; cette année-là, ces trois chanteurs se virent précisément écartés¹ des chœurs de la semaine sainte.

Avant même que la crise n'éclate, nombreux étaient les confrères qui reprochaient à Chiave de se complaire en diffusant des rumeurs qui ne pouvaient que nuire à tous. Signe avant-coureur de la crise et qui vint en accélérer le cours : on déterra pour l'occasion d'autres offenses que l'on croyait oubliées². De fait, le procès de Chiave commençait à se dérouler sans lui.

L'histoire nous apprend qu'au moment où l'on entra en crise, la famille était relativement consciente de la situation dans laquelle elle se trouvait par rapport à tous. N'avait-elle pas tenté d'organiser une fête où chacun hésitait à se rendre, et pris tant d'autres initiatives toujours jugées malvenues ? Toujours est-il que la décision de Chiave de démissionner de l'Oratorio tient à ce contexte et qu'en termes fonctionnels c'est bien une sorte de mémoire historique collective qui vint l'acculer à la démission. Mis d'une certaine façon en minorité, au moins de façon tacite, et pensant, par orgueil, qu'il n'avait pas à rendre des comptes devant des confrères d'un Oratorio que, selon ses termes, il avait tant nourri de ses soins, il décida de démissionner et, pour faire bonne mesure, mit également dans la balance la démission de ses deux fils.

Dans la situation que vit actuellement l'Oratorio, cette démission en chaîne intéressa immédiatement le groupe opposé (*gambella B*). Désormais il reste à Chiave d'y proposer ses services, ses talents de chanteur, ainsi que ceux de ses deux fils... en attendant qu'il réintègre un jour l'Oratorio, au nom d'une fidélité familiale à la confrérie qui remonte à plusieurs générations.

1. Je suis, par force, obligé de simplifier considérablement les choses : il n'est pas tout à fait exact de dire que les chanteurs de la famille Chiave se virent écartés de l'Oratorio. Disons qu'ils se mirent dans la situation de se voir écartés et prirent un certain nombre de dispositions, conscientes ou inconscientes, pour ne pas chanter comme il le fallait.

2. La femme d'un chanteur de l'Oratorio ne manqua pas de rappeler, par exemple, qu'autrefois l'épouse de Chiave l'aurait accusée — par l'intermédiaire d'autres femmes, bien entendu — de faire de vilains paniers : en d'autres termes de mal maîtriser la technique de vannerie dont les femmes sont à la fois spécialistes et orgueilleuses.

Le vol est surtout une raison alléguée, un prétexte en quelque sorte, qui relève de conduites stratégiques semi-conscientes. En tout état de cause, il est toujours révélateur d'un sens qui n'a pas grand-chose à voir avec la notion de vérité : les faits sont d'abord dans les mots qui les traduisent ; proférés en termes de vol, ces derniers suffisent à faire scandale. Cependant, dans le cas présent, le vol a une dimension sacrilège, car il suggère deux détournements : celui

— du bien sacré (1) vers le bien profane (2)
— et du bien collectif (1b) vers le bien individuel (2b).
(1) Les choses de l'Oratorio sont sacrées, y compris l'argent qui provient essentiellement des processions de funérailles ;
(1b) elles sont aussi collectives : cet argent est acquis par le « sacrifice » de tous ;
(2) or, manger est un acte profane.
Quant à l'expression pronominale « se » manger l'argent de l'Oratorio, elle renvoie :
(2b) à un acte clairement et honteusement individuel ; le sacré a profité à un goinfre.

En pratique, le changement de fonction et de destinataire impliqué dans le passage du sacré au profane ne suffit pas à faire scandale puisque, dans les fêtes religieuses, ces deux notions sont étroitement dépendantes. La destination normale de l'argent de Santa Lucia, ou de toute autre fête, est bien pour manger : on nourrit le saint spirituellement avant de se nourrir de sa célébration. Mais, dans toute fête religieuse, il s'agit bien de manger ensemble. Si le vol a un caractère sacrilège, c'est donc bien pour des raisons qui tiennent essentiellement à l'auto-attribution du bien collectif.

Le vol est d'abord le signe tangible, et quantifiable, de l'appropriation abusive. Mais il recouvre plusieurs aspects, selon qu'on l'envisage en termes de droit et d'économie (voler, c'est tirer bénéfice de ce qui ne vous appartient pas) ; et en termes éthiques et politiques : voler, c'est prendre à l'autre en se donnant le droit moral de le faire, ou voler, c'est prendre à l'autre en se donnant les moyens de faire accepter ce vol.

Du point de vue de l'analyse, ces deux derniers aspects ne sont pas sans intérêt car ils relient le vol à une notion de pouvoir (et d'abus de pouvoir) dont il est, d'une certaine façon, le signe tangible et la forme exacerbée¹.

1. Pour l'analyse des rapports des membres de l'Oratorio en termes de pouvoir voir dans cette même partie, 6 et 7.

Dans les pratiques quotidiennes de Santa Maria, le voleur, ou supposé tel, est précisément celui qui s'attribue les choses d'autorité. Fait d'autant plus condamnable que cette attribution touche au bien commun auquel on ne peut toucher sans remettre en question les principes fondateurs de l'Oratorio. Avec les histoires de vol d'argent resurgit donc le rapport conflictuel entre d'une part, l'existence d'une propriété morale et matérielle totalement indivise et d'autre part, l'intérêt personnel visant, au contraire, à l'appropriation unilatérale de ce bien.

C'est ainsi que le vol concerne l'argent, mais aussi tout autre bien commun, comme le répertoire musical par exemple : il y a vol, estime-t-on, lorsque des chanteurs qui ne font plus partie de l'Oratorio vont se produire à l'extérieur pour chanter des *Stabba* ou des *Miserere*. De même, une suprématie exclusive dans l'exercice du chant, impliquant par exemple qu'un chanteur impose « sa » version d'un chant sans l'assentiment du plus grand nombre, s'apparente-t-elle au vol, car à travers elle s'affirme l'attribution d'un pouvoir non partagé et même dérobé.

En règle générale, le voleur est donc, d'abord et avant tout, un usurpateur. Mais s'il est difficile d'accuser Untel de voler des chants, ou n'importe quelle autre forme de savoir communautaire, il est beaucoup plus aisé de l'accuser de dérober des choses matérielles — de l'argent. On notera toutefois que l'accusation de vol surgit toujours en période de crise et qu'elle aggrave, évidemment, cette crise. C'est là qu'un accusateur sort soudain de l'ombre pour trouver un accusé, tandis que la crise fut elle-même précédée d'une série d'offenses individuelles.

Mais si l'offense est grande, et même insupportable, elle suggérera des répliques qui, pour mieux porter, devront utiliser des arguments forts, touchant à la morale commune. Qu'un confrère soit humilié, il cherchera à se venger et à mettre en difficulté celui qui s'est autorisé à le faire. Ne trouvant plus d'arguments personnels pour répondre aux offenses qui lui sont faites et voulant remettre à sa place celui dont il subit l'autorité, l'offensé contre-attaquera avec un argument prétexte, susceptible d'emporter l'indignation de tous. Le vol fera l'affaire. En tout état de cause, l'accusation apparaît comme un moyen commode de généraliser le conflit en lui donnant la forme d'une implication collective. Le coup porté à l'accusé est surtout destiné à créer un consensus pour le condamner — ce consensus peut d'ailleurs devenir réel si les faits sont prouvés¹.

1. À ce propos, signalons que l'accusation peut s'exprimer à partir d'une formulation plus neutre et, au lieu de dire : « L'argent de l'Oratorio, Untel se l'est mangé », il est plus astucieux pour un confrère de suggérer le vol en déclarant, par exemple : « Il manque de l'argent à l'Oratorio ». Mais cela revient au même, car, à travers une assertion de ce type, chacun sait qui est visé.

Mais, dans ce cas comme dans d'autres, l'argent est prétexte : d'un côté, parce que la somme dont on dira qu'elle « manque à l'Oratorio », souvent tout simplement à cause d'une gestion financière un peu lâche, n'est pas proportionnée au dommage que cause la proclamation de sa disparition ; de l'autre, parce qu'il s'agit moins de la récupérer que d'obtenir la contrition de celui qu'on accuse.

C'est pourquoi l'accusation de vol, et notamment de vol d'argent, est beaucoup plus fréquente que le vol lui-même. Touchant à l'argent, on touche au symbole, celui des sacrifices que chacun doit endurer pour faire vivre l'Oratorio, en se rendant aux funérailles et en offrant à tous sa disponibilité personnelle. En définitive, c'est à cette disponibilité et à ce don de soi que le vol porte atteinte, et c'est à ce titre qu'il constitue un *danno* (un « dommage grave »).

Accuser revient donc à rappeler publiquement que certaines limites ont été dépassées, ou risquent de l'être, et parler de vol, c'est d'abord souligner que celui-ci est possible : c'est un appel à la condamnation collective ; l'accusation elle-même est seulement là pour avertir. Elle vise à annoncer plus qu'à dénoncer et, au-delà du frère que l'on désigne, c'est le manquement grave à une règle essentielle que l'on rend public... avec l'intention d'être suivi par tous.

Dans ces conditions, le vol relève d'un mécanisme essentiel à une société traditionnelle qui a l'habitude de se penser collectivement : s'inventer des voleurs — pratique courante de l'Oratorio — revient à signaler qu'il y a eu transgression, ou que la transgression menace. Que l'accusation soit ou non fondée est une autre histoire : en deçà des faits, l'appel à la condamnation sert à rappeler que les règles du jeu communautaire ont été brisées, ou sont sur le point de l'être, et qu'en définitive la collectivité est en danger.

18. Une entente ineffable.

C'est donc sur ce fond de crises constantes que s'inscrit la production musicale de l'Oratorio. Pensons alors à la situation d'un chœur composé d'amis proches, dans des rapports constamment troublés par des disputes et des cabales. Au milieu des voix parasites (des *voci*, au sens de « rumeur »), il doit faire entendre sa voix musicale (*voce*) où l'on attend de chacun qu'il donne le meilleur de lui-même. Or, tout mouvement de *malumore* (« mauvaise humeur ») empêche à l'harmonie de s'imposer.

À titre personnel, un chanteur n'a dès lors d'autre possibilité que de surmonter les critiques et les attaques larvées qu'on lui adresse à longueur d'année, d'oublier celui qui a médit de lui, ou tel autre qui ne l'invite jamais

à ses fêtes, et enfin celui qui a fait circuler une rumeur calomnieuse. Bref, il devra mettre de côté les propos désobligeants qui l'ont touché, autant que les ressentiments et les inhibitions que ces propos lui causent. Seule une certaine générosité lui permettra de pardonner les offenses qui lui ont été faites, ou du moins celles qu'il ressent comme offenses. En impliquant nécessairement une ouverture à la voix d'autrui, le chant est justement l'expression de cette générosité. Pour chanter, il faut, au moins provisoirement, oublier les conflits habituels, et réussir à chanter veut précisément dire qu'on y parvient. Signe tangible de l'entente, le chœur est aussi celui de la (ré)conciliation.

Code d'approche :
schéma

— *Rupture de tout contact :*
(parole tolta, « retirée » :
on se fuit du regard ;
on ne s'écoute plus).



→ Parcours de
réconciliation :

- *Se saluer sans échange de mots.*
- *Se serrer la main.*
- *Se serrer la main, mais avec échange de courts propos.*
- *Discuter de tout et de rien.*
- *Discuter en y mettant un certain contenu.*
- *Boire ensemble.*
- *Se « faire des appels de phares » lorsqu'on se croise en voiture.*
- *Se rendre dans la maison de l'autre.*
- *Manger ensemble en tant qu'invités.*
- *Organiser ensemble un repas.*
- *S'embrasser /*



chanter ensemble / Réconciliation

Fig. 38. Rupture et codes de réconciliation : les étapes successives nécessaires pour aboutir à la pratique partagée du chant.

Mais on ne passe pas facilement de la brouille au chant, c'est-à-dire à l'entente, car comment parvenir à chanter avec celui qui ne vous adresse plus la parole ? La brouille invite au repli sur soi, et donc à ne plus se faire

confrères n'étaient pas les interprètes serviles de leur rituel et de leurs chants : ils semblaient moins les reproduire que les produire, comme s'ils en avaient été les auteurs de tout temps. D'ailleurs, si ce n'était eux, cela avait été leurs pères ou leurs grands-pères : il s'agissait de la même chose au fond ?

Mais, en deçà du discours, c'était surtout l'attitude générale qui me surprit alors : une sorte de familiarité à l'égard du sacré que je n'avais vue nulle part ailleurs. On chantait dans l'église, mais était-ce bien une église au fond ? Plutôt une table d'hôtes : sur l'autel étaient posés des verres de vin ; on était comme chez soi ; on buvait avec modération, mais un peu tout le temps. L'autel ressemblait moins à un autel qu'à un bar familial sur lequel chacun s'appuyait dans la plus totale décontraction : je me souviens d'un confrère tripotant sans arrêt le crucifix d'argent posé comme un simple bibelot qu'il aurait acheté au marché.

Après les *prove*, qui durèrent deux heures, un autre confrère avait tenu à me montrer les mystères conservés dans l'armoire de Santa Maria. C'était des petits objets en bois pas vraiment anciens ni même jolis. Osvaldo avait ouvert l'armoire comme une jeune femme qui montrerait son trousseau, sa robe de mariée et ses albums de photographies de noces. Il s'agissait de symboles indispensables certes à la réalisation d'un rituel, auquel j'allais assister pour la première fois beaucoup plus tard, en 1989, mais qui pour moi n'avaient aucune force émotionnelle. Mais lui touchait sans cesse la couronne d'épines, les *acciotti* ou l'*Ecce Homo*, comme s'il en avait été le concepteur et l'artisan, racontant ce que ces mystères voulaient dire, comment ils se portaient, et mentionnant ceux que lui-même avait déjà portés, etc. Chacun de ces objets lui était étrangement familier et faisait partie d'une histoire personnelle ou globale dont il me racontait les actes successifs. Ils semblaient être moins des objets de culte que des ustensiles pratiques et quotidiens chargés d'un sens intime et personnel, comme parfois, pour les enfants, des débris de jouets apparemment sans valeur, qui constituent leur « trésor » et auquel aucun adulte ne peut toucher.

Bref, dès ce premier soir, je sus que j'arrivais dans une société qui pensait son monde en même temps qu'elle le mettait en action. Une société qui aimait passionnément donner du sens aux choses, et où l'on n'hésitait pas à se disputer pendant des heures sur l'opportunité d'une variante musicale — bref, une *société traditionnelle vivante*.

Quelque dix ans plus tard, en décembre 1992, Zio Giovanni entonne le *Babbu nostru* derrière l'autel. Il introduit une modification minime par rapport à son exécution habituelle. Deux ou trois ans auparavant, je n'aurais même pas remarqué cette microvariante tant elle est subtile. Sur l'instant, je perçois un mouvement de surprise chez les confrères : un sourire chez

Barore, un regard vers le bas chez Antonio, un étonnement à peine marqué chez Tore... Après la messe, je m'informe auprès de Zio Giovanni : « Pourquoi ce changement ? » Il me répond : « *Ho voluto provare, così... Lo farò un'altra volta, se la maggioranza vince* » (« J'ai voulu essayer, pour voir... Je tenterai le coup une autre fois, si du moins la majorité l'emporte », en d'autres termes, si cette variante a l'assentiment des autres)¹.

En l'occurrence, la majorité ne vainquit pas. On parla de cette variante durant une bonne partie de la soirée et d'un thème essentiel, que l'on peut résumer ainsi : comment concilier la liberté du chanteur et le respect de la tradition ? Cette discussion, qui, en pratique, était abordée à peu près chaque jour, eut un effet : Zio Giovanni décida de ne plus se risquer à de telles fantaisies... jusqu'à une autre fois, sans doute.

Dès ce premier soir de 1983 donc, je sentis l'intérêt qu'il y aurait à demeurer sur place. On y était bien ; la musique était superbe, mais surtout, il y avait derrière elle quelque chose de fort : une relation intime, presque un amalgame, entre la forme et le fond, dont l'aspect le plus évident était qu'on ne pouvait toucher à la première sans toucher au second : la musique n'était pas un simple jeu de formes agencées comme bon semblait, mais un ensemble articulé où la mémoire collective, les comportements quotidiens et tout le raisonnement étaient sans cesse mobilisés. C'est ainsi que l'œuvre collective se construisait au fil des jours, manifestant des intentions consensuelles qui se cherchaient constamment ; l'Oratorio concevait et mettait en action des rites et des chants en s'accordant la liberté de les modifier. Pour que ces modifications soient possibles, il fallait qu'elles soient acceptées et que la « majorité vainque ». Il restait à comprendre comment cette « majorité » pouvait vaincre, comment elle se déterminait et, finalement, pourquoi cette société d'hommes prenait tant de plaisir à vivre ensemble en chantant des chants de mort ou de messe. Un gros travail m'attendait...

Il ne me fallut pas beaucoup de temps pour m'attacher au bourg et à ses habitants. Je me liais d'une grande amitié avec Giuseppe Brozzu et sa famille. Je tirais bénéfice de son goût pour l'analyse et de sa sensibilité aux choses de l'Oratorio. Il ne m'avait pas attendu pour en avoir enregistré systématiquement le répertoire. Tout au long de ces dernières années, il m'adressa à Paris diverses sélections des chants les plus beaux. Par son intermédiaire, je restais continuellement en contact avec le pays et, tandis que durant mes

1. Cette initiative de Zio Giovanni, risquée, mais assumée, doit être distinguée d'essais accidentels et malheureux, produits par maladresse ou inexpérience, qui aboutissent à une exécution chorale nettement ratée. Les chanteurs diront à son propos : « Celle-ci, mieux vaut l'oublier ! » En d'autres termes, elle ne mérite pas même d'être soumise à expertise ; elle est inqualifiable et, pis encore, disqualifie ceux qui la produisirent.

séjours, j'étais son hôte, le lot d'amis croissait à chacun de mes passages et je devenais peu à peu au courant de la vie de chacun d'eux.

Entre 1983 et 1998, je dus retourner à Castelsardo plus d'une trentaine de fois, tantôt pour deux ou trois jours, tantôt pour plusieurs semaines, d'abord en été, puis en hiver, surtout à partir de l'automne de 1992, où je décidai de consacrer à ces chants de Passion le présent ouvrage.

Désormais, j'aime ce pays. Je me surprends à être chauvin, à souhaiter, par exemple, que son équipe de football gagne ses matches, alors même que je ne me suis jamais intéressé aux exploits de l'équipe de France ! J'éprouve le besoin d'être informé de tout ce qui s'y passe et, au hasard d'une emplette, de faire la connaissance d'un nouveau visage, de savoir qu'Untel est le cousin ou le beau-frère d'Untel, et d'apprendre deux ou trois petites anecdotes à leur sujet. En même temps que la nécessité d'être là et non ailleurs, j'éprouve un certain plaisir à voir augmenter le nombre des relations qui m'attachent à ce pays, à les voir grandir et se multiplier, comme si elles constituaient la seule richesse qui puisse m'importer.

Dans la vie de tous les jours, ces rencontres se prolongent tout naturellement par des échanges de signes lorsqu'on est en voiture. D'une façon générale, on circule le moins possible à pied. En déplacement, on se hèle par klaxons interposés, on se fait des appels de phares. Puis, lorsqu'on se retrouve au bar ou dans la rue, la première chose qu'on se dit, c'est : « Je t'ai vu tel jour, à telle heure sur telle route », dans le but de s'entendre répondre : « Oui, j'allais livrer ces briques à Untel », ou : « J'allais rendre visite à Untel », etc. Une relation particulière renvoie à d'autres, tout aussi particulières.

Les rencontres en voiture sont toujours brèves. Elles ont pour particularité de bloquer la circulation routière, car on se parle de chauffeur à chauffeur, bras gauche posé sur la fenêtre ouverte. D'une certaine façon, on signifie aux autres, et en particulier à ceux qu'on empêche de passer, qu'on a quelque chose à se raconter. Chacun est patient. Ces rencontres en voiture sont plus libres que celles faites au bar. On leur donne la durée qu'elles méritent ; elles se font lors de déplacements, et rien ne vous oblige à demeurer à discuter, si ce n'est le plaisir. Mais la durée de l'arrêt suffit à rendre compte de la relation engagée. S'arrêter trop brièvement peut offenser l'autre. Le faire trop longtemps peut le gêner : la durée rend compte des relations entretenues, comme dans les rencontres entre chefs d'État, dont on précise toujours le minutage et plus rarement le contenu.

Les voitures sont faites pour se déplacer, mais à l'arrêt elles ont pour rôle essentiel de signaler la présence de leurs propriétaires. Si l'on se gare — mal — devant le bar, c'est surtout pour signaler qu'on y est. Et l'amorce d'une invitation à y entrer : « Tiens, Giovanni [Audi blanche]

est dans le pays ; il n'a donc pas travaillé aujourd'hui, comment se fait-il ? Mario [Volkswagen] au bar, à cette heure ? Ce n'est pas dans ses habitudes », etc.

À Castelsardo, je me sens donc mobilisé pour des choses en apparence mineures, mais qui sont essentielles dès lors qu'elles traduisent des relations de confiance et illustrent un comportement que l'on retrouve dans les histoires de chant. Parfois, je me dis : « Tiens, voilà trois jours que je n'ai pas vu Zio Giovanni, il me manque », et je ne résiste pas à l'idée d'aller lui rendre visite — il adore les visites impromptues !

Le premier samedi de carême de l'année 1993, l'administrateur de l'Oratorio, qui faisait alors fonction de prier, me proposa d'entrer dans la confrérie : de devenir confrère *ad honorem*. Ce fut une grande surprise, mais, trop ému ou flatté, j'acceptai spontanément. De fait, cette offre officielle répondait aussi à une demande assez confuse de ma part : depuis plusieurs mois déjà, j'éprouvais le désir de porter l'*abito*, sans que je sache réellement pourquoi. Sans doute que, à la « douceur d'être inclus¹ », s'ajoutait un besoin non raisonné d'approfondir des rapports avec le sacré...

La nuit précédant la cérémonie cependant, je ne pus fermer l'œil. Certes, les rapports que j'avais noués avec l'Oratorio devenaient chaque jour plus intenses, mais cette fois l'histoire s'accélérait, et je ne voyais pas comment l'arrêter. Je n'eus pourtant pas à regretter d'avoir accepté, même si, en pratique, cela contribua à mettre un peu de désordre dans mon travail. De ce jour, celui-ci aurait pu devenir plus aisé. Ce fut le contraire qui se produisit : il devint plus compliqué car, ce que le point de vue « de l'intérieur », qui désormais était le mien, gagnait en richesse, il le perdait en clarté. La règle est paradoxale, mais elle est inévitable : le regard s'obscurcit à mesure qu'il s'approche de son objet. Non seulement la pensée devient plus facilement chaotique, mais le désir de raconter devient moins pressant. À partir de cette date, je vis grossir, comme malgré moi, une part de subjectivité qui eut pour effet de me mettre en difficulté dès lors qu'il s'agissait de rester dans les conventions académiques.

Je ne pouvais imaginer alors à quel point devenir *confratello*, même *ad honorem*, allait changer mon regard. Non seulement, dès ce jour, je pris plus volontiers parti dans les discussions comme acteur et moins comme observateur, mais je sentis se développer une irrésistible propension à penser « comme eux ». Par exemple, tous les chanteurs soutiennent que la note la

1. Le « bonheur d'être inclus » est le titre d'un chapitre du beau livre de Catherine VINCENT donné en bibliographie.

plus haute du *Stabba* se trouve dans le *giru della « i »*, du mot *filius* (dans nos transcriptions, c'est un *do* pour la *bogi*, mesure 43). Depuis déjà longtemps, je savais que, du point de vue musical, cela était faux : ce même *do* se retrouve aussi bien avant, durant le *giru della « o »*, dans *dolorosa* (mesure 13). Mais la conviction commune tend désormais à devenir mienne et, maintenant, lorsque je chante, j'ai tendance à ressentir le *giru della « i »* plus haut, comme si la réalité objective, renvoyant à une incontestable vérité, devenait de moins en moins crédible...

Ce conflit entre la *doxa*, le savoir traditionnel, et l'*epistèmè*, la science, était déjà bien connu des philosophes présocratiques. Si j'en reparle, c'est pour resituer le présent travail dans ses ambitions. Au fur et à mesure que celui-ci se construisait, un doute faisait son apparition pour, finalement, devenir persistant. Désormais, j'ose à peine l'exprimer tant il est dérangeant. Comment dire ? Il me semble que mes observations et analyses — pour aiguisées qu'elles se prétendent — laissent beaucoup de choses dans l'ombre, et, en particulier, que les mots que j'emploie sont infiniment moins riches que « les leurs ». Je sais, par exemple, que sous chaque phrase d'un Gavino P., d'un Giovanni P. ou d'un Giovanni L., il y a un monde dense, qui a la forme d'un écheveau serré, lequel écheveau, lorsqu'il est démêlé, perd non seulement sa forme originelle mais aussi une part de sa substance. Et j'aime désormais cet écheveau pour son épaisseur même. De sorte que, si ces analyses sont intéressantes — ce que j'espère et dont, finalement, je ne doute pas —, elles traduisent au deuxième degré les propos de ceux qui vivent et pensent leur chant, et elles en offrent une version très certainement appauvrie. D'ailleurs, je dois l'avouer, je préfère, d'une certaine façon, la syntaxe des confrères à la mienne : l'écriture est toujours bien maladroite lorsqu'il s'agit de rendre compte des intonations et de la richesse de l'oral. En définitive, comme le dit le poète, « le plus beau des meubles en bois ne sera jamais aussi beau que l'arbre dont il est né ».

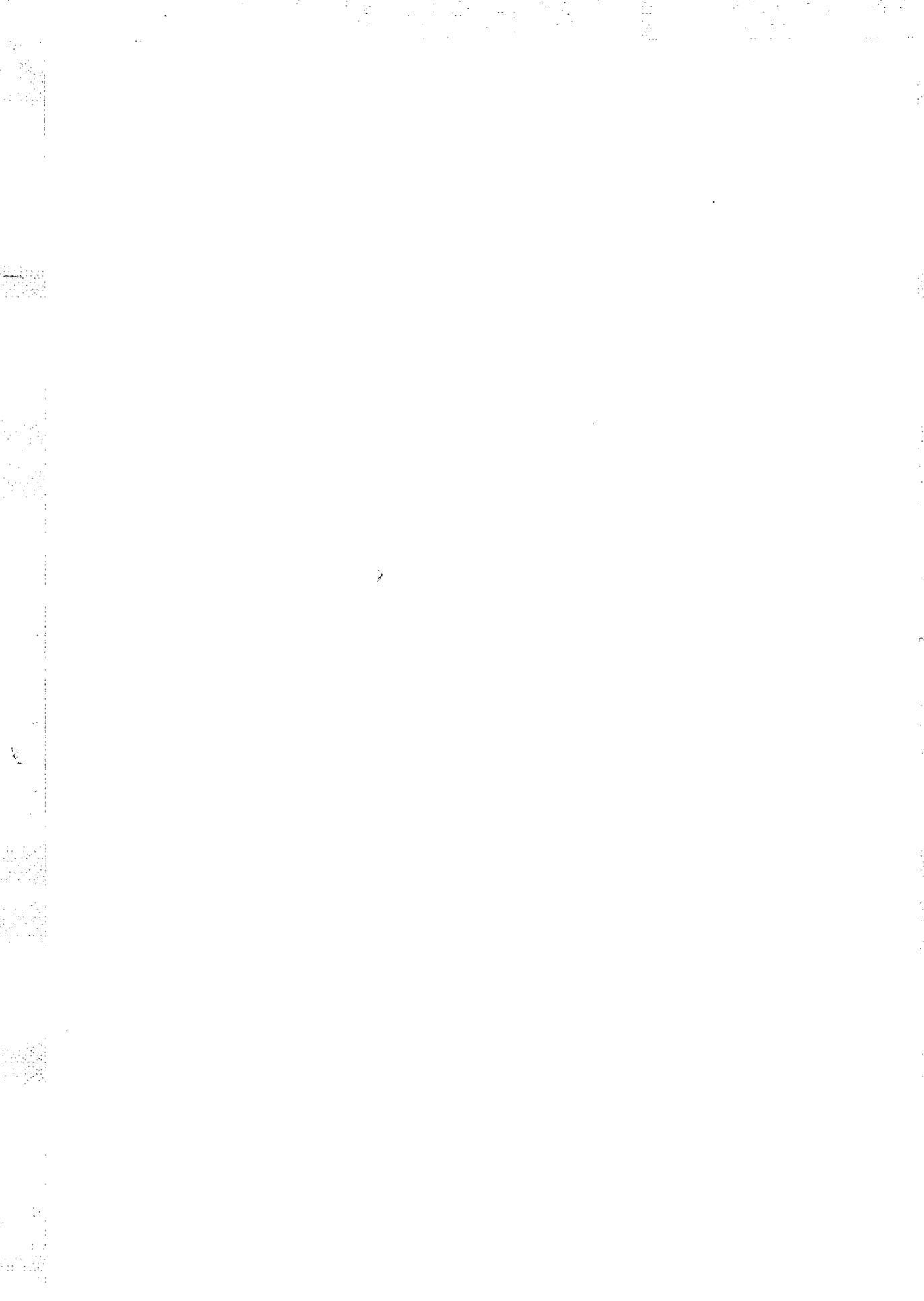
J'ai voulu, à travers ce livre, rendre compte à la fois des choses elles-mêmes et des façons dont elles sont pensées, senties et vécues, en m'efforçant de rendre justice à la fois à la réalité (objective) et à sa représentation (*castellanese*). Je dus travailler à respecter cette double perspective, à laquelle s'ajoutaient les exigences naturelles de mon regard. C'est ainsi que la seconde partie, consacrée à « la passion de l'autre », est certainement la plus subjective des deux. Mon propre regard se mêle assez étroitement à celui des autres confrères. Du point de vue scientifique, j'y prends donc davantage de risques. Les observations portées sur les choses y sont à la fois plus intérieures et plus floues. Mais le ton adopté ne pouvait être différent, car il s'agissait de rendre compte de l'étrange réalité du vécu musical où se

« CONFRÈRE-MUSICOLOGUE »

mêlent très étroitement l'intelligence et la sensibilité, la raison et les sentiments.

Il y apparaît que, du point de vue du sens ou, pour mieux dire, de « ses » sens, la musique est d'une densité toute particulière. C'est ce que rappelaient, il y a longtemps déjà, les prophéties à la fois justes et pessimistes de Claude Lévi-Strauss, qui affirmait, en substance, que de tous les objets des sciences humaines, la musique est le plus complexe, considérant que la nature de l'homme serait toujours une énigme tant que ne serait pas connue sa musique. Ayant entendu ce vœu programmatique, mon seul motif de satisfaction serait d'avoir reconstruit un monde de valeurs qui permette d'œuvrer par touches discrètes à la réalisation de cet oracle.

En pratique, les choses sont un peu plus compliquées. Car, depuis que j'ai écrit cette conclusion, deux ans se sont passés, en l'occurrence deux Lunissanti, où je fus bien entendu présent. Or, selon que j'y assistai en confrère (en portant l'*abito*) ou en *borghese* (c'est-à-dire du côté du public), les choses ne m'apparurent pas sous le même jour. En confrère, j'étais surtout sensible à l'aspect affectif des conflits, à leur dimension passionnelle et destructrice, précisément où j'avais ma place ; en *borghese*, à l'aspect nécessaire de cette passion et aux règles qui y conduisent. Le livre hérite, me semble-t-il, de ces deux regards. De même, dans le chant, lorsque j'écoute les autres chanteurs, ma formation de grammairien de la musique et mon statut d'expert m'autorisent à des critiques acerbes. En revanche, lorsque je chante, il me reste à souffrir de celles des autres. Ces critiques me blessent et me conduisent, tout naturellement, à y répondre — ce dont je ne me prive pas. Au jour d'aujourd'hui, je reste fondamentalement marqué par le caractère irréconciliable de ces points de vue.



Troisième partie

Matériel, transcriptions et analyses

CHAPITRE PREMIER

Architecture sonore : clés pour l'analyse

1. Rythme calibré.

La transcription du matériel de Castelsardo pose un certain nombre de problèmes qui touchent autant aux rapports de durée qu'aux rapports harmonico-mélodiques (voir le chapitre précédent et également les sonagrammes figurant dans le corps du texte).

À l'exception d'un chant qui a un caractère bien particulier puisqu'il sert, ou du moins servait, à la danse (c'est la *bogi a passu*, figure XXXIII et disque compact encarté, page 11), les pièces du répertoire ont pour particularité de ne pas s'articuler sur des pulsations isochrones¹ et de se passer totalement de battues de référence.

Leur rythme se caractérise donc par une absence de valeur-étalon que traduisent, par exemple, la noire ou la croche dans la notation occidentale. Affirmer cette absence comme une singularité fonctionnelle n'équivaut cependant pas à nier l'existence d'une organisation temporelle. Dans la façon de chanter en chœur à Castelsardo, il y a au contraire une conception précise du temps qui touche autant à la longueur des phrases qu'aux différentes articulations mélodiques internes à la phrase. Cela peut être mis en évidence par la comparaison de plusieurs pièces identiques d'un même répertoire

1. Il pourrait donc être considéré comme un rythme non mesuré, si cette catégorie n'était en soi mauvaise. D'une part, elle définit son objet en négatif ; de l'autre, elle recouvre des réalités bien trop différentes pour être d'une quelconque utilité. Quant à l'expression « rythme libre », parfois usitée dans le même sens que « non mesuré », elle n'est guère plus éclairante et répond mal aux exigences analytiques qui sont les nôtres. En effet, il s'agit moins de savoir qu'il y a liberté que de comprendre ce qui la constitue et quelles en sont les limites.

exécutées par différents chœurs à différents moments¹. Mais ces proportions ne s'élaborent ni à partir d'unités à la fois simples et externes (la pulsation), ni dans des rapports arithmétiques réguliers aisément repérables (rapports de 1 à 2, de 2 à 3, etc.).

On s'en rend compte : tout en étant essentiel, le rythme se définit moins par ce qu'il est que par ce qu'il n'est pas. On pourrait l'appeler « rythme calibré », puisqu'il utilise un modèle préexistant, un calibre, c'est-à-dire un ensemble de conventions esthétiques dûment mémorisées et assez précises, même si diverses exigences d'exécution et une infinité d'apports stylistiques les soumettent à des modifications². Le rôle de ce modèle dans l'élaboration du matériau est lié à la familiarité qu'on en a, c'est-à-dire, en dernière analyse, à la compétence des chanteurs et à leur habitude consommée de chanter ensemble. Ici prévaut une conception empirique de l'exécution musicale qui, sur le plan de la durée, répond toutefois au souci d'énoncer en exacte coordination les unités qui doivent l'être.

Car dans toute exécution polyphonique *castellanese*, l'exécution isorythmique est de mise³. La qualité du résultat tient donc essentiellement à un contrôle collectif du débit, chaque chanteur calant ses interventions sur celle de ses compagnons avec d'autant plus de facilité et de rigueur qu'il les connaît, qu'il « s'entend bien avec eux » et qu'il les « pratique » depuis longtemps.

Dans l'ordre temporel, la *bogi* a normalement un rôle prépondérant. Mais si le chanteur n'est pas des plus expérimentés, un autre membre du *coro* pourra prendre le dessus et imposer ses propres conceptions rythmiques, en respectant bien entendu ce que le modèle réclame et ce que l'usage dicte.

Les durées, telles que, sur ces bases, elles ont été notées dans nos transcriptions, rendent compte de moyennes. Elles sont indicatives. Tout en obéissant à un souci de lisibilité solfégique, elles respectent les proportions majeures existant entre longues, moins longues et brèves, et, dans cette

1. Pour preuve, le fait que les chanteurs savent, autant que le musicologue qui parle en leur nom, si, après une exécution, le chant a été lent ou rapide. Un *Stabba* « lent » dure dans les 7' 30, un *Stabba* « rapide » moins de 7', soit une variation de moins de 10 %, ce qui, on en conviendra, est fort peu. Prise à sa juste mesure — c'est le cas de le dire ! —, cette observation invite à reconsidérer entièrement le problème des rythmes dits non mesurés.

2. C'est en effet cette appellation que j'avais choisie dans la première rédaction de ce livre en italien (*Canti di Passione*). Après réflexion, il me semble que l'on pourrait aussi envisager de le dénommer rythme « co-mesuré », car si les durées se stabilisent à partir d'un modèle préétabli — ce dont rend compte la notion de « calibre » —, elles se pensent et s'exécutent également, à l'intérieur de la forme, en termes de proportions relatives les unes par rapport aux autres.

3. Et c'est bien parce qu'il y a isorythmie qu'il peut y avoir anticipation (voir le chapitre « Système musical », principe 18, p. 163).

perspective, obéissant aux règles du compromis, elles ont été vérifiées auprès des chanteurs.

2. Le rôle des silences.

L'organisation temporelle embrasse les silences. Cela vaut pour de nombreuses musiques du monde, et plus encore pour le répertoire de l'Oratorio. Les impératifs d'isorythmie impliquent que ces silences soient calibrés au même titre que les parties réellement chantées. Pour l'analyse, ils constituent une base solide de segmentation, car c'est toujours à partir des silences qu'en cas de difficultés le chœur cale ses reprises. Les silences sont imposés à la fois par la structure de la phrase musicale — ils en marquent la fin — et par les nécessités de reprise de souffle, les deux choses pouvant se combiner.

Il convient de distinguer deux types de silence. D'abord, les courtes reprises de souffle (*rispiri*), qui ont une fonction démarcative légère. Les *rispiri* ont en quelque sorte une fonction de virgule dans un texte. Solfégalement, ils sont marqués par un demi-soupir, parfois pointé ; fonctionnellement, ils marquent les limites de mesures (on a tracé des barres de mesure en pointillé après chacun d'entre eux). De temps à autre, certains chanteurs, pour montrer qu'ils « ont des poumons », ne respectent pas certains *rispiri* et lient les segments de phrase sans reprendre leur respiration.

Ensuite, les longues reprises de souffle, qui ont une fonction plus nettement démarcative et qui interviennent après ce que les chanteurs appellent une *calata*¹. Une *calata* marque la fin d'une phrase musicale et correspond à une sorte de cadence, au sens le plus large du terme. En termes de ponctuation, la *calata*, ou, plus exactement, le silence qui la suit, a la valeur d'un point. Ce silence est toujours plus long que celui d'un strict *rispiru* et, contrairement à ce dernier, il est obligatoire. Il a été noté par un soupir, et parfois par une pause.

1. Lorsque la *calata* a un caractère formulaire (comprenant plusieurs notes) et qu'elle est en outre récurrente et, à ce titre, bien caractéristique, elle est dénommée *retroga* (« retour »). C'est ainsi que chaque *dolci* (voir pages suivantes) est précédée d'une *retroga*. Pour être techniques, ces termes, comme les suivants, n'en sont pas moins sujets à discussion et, selon les chanteurs, renvoient à des réalités qui ne font pas nécessairement l'unanimité. Pour la clarté de l'exposé et afin d'éclairer plus efficacement l'analyse, j'ai dû restreindre leur signification aux usages les plus courants.



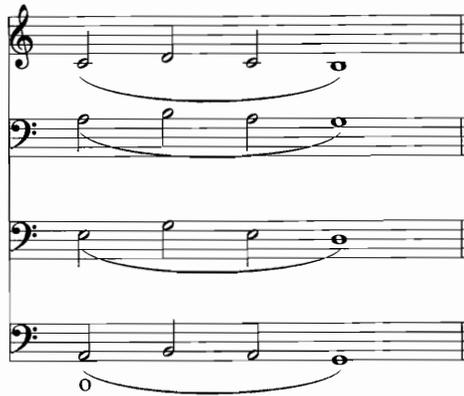
Fig. I. Rispiru marqué par un demi-soupir, suivi d'une barre de mesure en pointillé ; calata suivie d'un soupir puis d'une barre de mesure pleine (extrait du *Stabba*).

3. Autres repères formels.

Pour mémoriser comme pour segmenter leurs chants — ce qu'ils sont contraints de faire principalement lorsqu'il y a un problème d'exécution —, les chanteurs se servent du texte ; c'est à lui qu'ils se réfèrent en cas d'interruption accidentelle. Ils effectuent alors leur reprise sur un silence et entonnent de nouveau le chant à partir du début du verset ou du début du mot, au *Juxta crucem* du *Stabba* ou à l'*Exaudi* du *Jesu*, par exemple.

Mais lorsque le début du verset (ou du mot) est trop éloigné du point sur lequel ils achoppent, ils effectuent leur reprise sur une voyelle d'appui. La voyelle est alors nommée et la mélodie qui y correspond est caractérisée par deux expressions : le *giru* (le « tour ») et l'*acutu* (l'« aigu »). Le *giru* est un développement mélismatique long, correspondant à une unité de souffle, et exécuté donc sans *rispiru*, parfois répété deux fois (*giru della* « o » dans le *Stabba* ou dans le *Jesu*, *giru della* « e », etc.). L'*acutu* a toutes les caractéristiques du *giru*, à cette différence près que, comme son nom l'indique, il se situe dans l'aigu. Chaque chant a ainsi son *acutu* qui demande un effort particulier et que cet effort même rend aisément repérable.

Il existe un autre repère formel important : il s'agit d'une formule mélodique récurrente, que l'on trouve dans toutes les pièces du grand répertoire religieux (*Stabba*, *Jesu* et *Miserere*), parfaitement reconnaissable par sa structure interne : c'est la *dolci* (littéralement, « doux » ou « douce »). Dans



a)



b)

Fig. II a. Giru della « o » (« tour du o ») (extrait du Jesu).

Fig. II b. Acutu sulla « i » (« aigu sur le i ») (à la fin du Stabba, avant la dernière dolci).

la *dolci*, les voix en accord sont sensiblement différées les unes par rapport aux autres, avec un décalage de quelques dixièmes de seconde pour chacune d'entre elles. L'accord, exclusivement en modalité 1, est égrené note après note par les quatre voix, du grave à l'aigu : successivement *bassu*, *contra*, *bogi* et *falzettu*.

Lorsque le début du chant n'est pas entonné par la *bogi* donnant la *chiave* (la « clé ») sur une courte phrase, mais qu'il l'est directement par le chœur

uni, cet égrenage de la *dolci* est indispensable, car, sans une note de référence ou un diapason, il n'est pas possible de faire entrer quatre voix simultanément sur un accord juste. Il est donc nécessaire qu'une d'entre elles anticipe l'accord, permettant aux autres de se caler sur la note qu'elle produit ; elle donne le ton (*chiave*) sur un bref instant. Dans la *dolci*, c'est le *bassu* qui joue ce rôle. Sa note introductive, ou degré d'intonation, sert d'étalon au *contra*, celle du *contra* à la *bogi* et celle du *bogi* au *falzittu*, comme pour l'édification d'une pyramide, chaque voix prenant en quelque sorte appui sur celle qui la précède et s'ajustant sur elle.

En fait, la structure en forme de *dolci* n'est pas qu'une caractéristique stylistique, c'est le moyen que l'on a trouvé à Castelsardo d'entrer en chœur tous ensemble, en ouvrant un espace musical qui se développe du grave à l'aigu¹. C'est ainsi que procèdent le *Stabba* et le *Jesu* (on le verra, la situation est différente dans le *Miserere*).

Centrale par les principes harmoniques qu'elle révèle (voir I^{re} partie, chap. VII, p. 157), la *dolci* l'est tout autant du point de vue de l'analyse formelle. C'est ainsi que chaque nouvelle *dolci* peut être vue comme un nouveau départ, ce qu'en termes d'analyse classique on appellerait une reprise. Un chant largement développé comme le *Stabba* ne comprend pas moins de six *dolci* parfaitement semblables les unes aux autres à partir desquelles plusieurs développements mélodiques et thématiques sont réalisés. Par convention, et également parce que cela correspondait à un registre moyen, toutes les *dolci* communes aux grandes pièces du répertoire ont été transcrites sur *sol*. Cela permet de comparer plus aisément les systèmes scalaires et évite au lecteur de se livrer à de fastidieux exercices de transposition.

4. Ruptures de diatonisme.

Mentionnons également une autre notion, désignée par un terme technique. Il s'agit de la *falza*. Une *falza* (littéralement, « fausse ») est un accord qui, bien que de structure strictement identique aux autres (il est toujours pleinement consonant, et de surcroît en modalité 1), donne l'illusion d'être dissonant du fait des rapports chromatiques qu'il crée avec les accords voisins. C'est un accord modulant qui n'est ni préparé ni conservé dans les développements mélodiques successifs. Une *falza* introduit une rupture brusque dans

1. On notera dans le *Miserere* de Sessa Aurunca, en Campanie, l'existence d'un système de *dolci* inversé : la voix qui entonne est la plus aiguë et l'entrée successive des trois voix est pensée de l'aigu au grave.



Fig. III. Dolci : l'entrée décalée des voix (Stabba).

l'espace modal diatonique ; l'impression de « fausseté » qui en résulte (ce qu'indique l'adjectif *falzo*) n'est pas sans évoquer la « fausse relation » en musique tonale.

Fig. IV. Falza, rupture de diatonisme :
apparition brusque d'un la bémol et création
d'une relation chromatique avec le si bémol (Jesu, mesures 7 à 9).

Toutes ces indications : *calate* et *rispiri* (suivies par des barres de mesure), *retroga*, *giru*, *acutu*, *falza* (mentionnées sur nos notations), contribuent efficacement à mettre en évidence l'architecture sonore des chants du grand répertoire. Il n'a pas été jugé nécessaire de compliquer les transcriptions dans la mesure où leur but est moins de prendre en compte les micro-variantes, toujours sensibles d'une exécution à l'autre, que de dégager la structure permanente des principaux chants du répertoire de l'Oratorio.

MATÉRIEL, TRANSCRIPTIONS ET ANALYSES

D'autant plus que, selon ces exécutions, des différences de détail peuvent survenir, ce que, au cours des différents chapitres de cet ouvrage, on a déjà largement indiqué. Elles sont surtout évidentes lorsqu'on compare des enregistrements effectués dans des circonstances et surtout à des époques très différentes¹. Les transcriptions qui suivent sont donc sensiblement synthétiques² : elles représentent la façon actuelle (années 1990-1996) de chanter le *Miserere*, le *Stabba*, le *Jesu* et quelques autres pièces maîtresses. On a donc intérêt à se reporter aux enregistrements de cette époque, et qui sont d'ailleurs les plus nombreux, pour évaluer leur validité.

1. Voir les notes accompagnant le disque compact encarté.

2. Elles furent réalisées sur Macintosh, avec le logiciel « Professional composer », qui offre le double avantage d'être d'un emploi facile et de « rejouer » les pièces transcrites, à partir d'un échantillon de sons malheureusement très pauvre. La transcription a donc pu être constamment vérifiée. Dans certains cas, la nécessité de conformité rythmique par rapport à l'original nous a contraint à choisir des solutions solfégiques sophistiquées. À l'évidence, le solfège mesuré, procédant par binarisation ou ternarisation d'unités de référence, n'est pas l'outil le plus adapté pour rendre compte des rythmes que j'ai définis comme « calibrés » (voir le début de ce chapitre, p. 241). Cela étant, ces transcriptions restent tout à fait lisibles pour un musicien un peu entraîné.

CHAPITRE II

Le grand répertoire des confrères « Miserere », « Stabba », « Jesu »

Ces chants sont liés au carême, à la semaine sainte et aux funérailles : le *Miserere* (qui existe sous quatre formes musicales différentes : trois pour le cycle pascal, plus le *Miserere dei morti*), le *Stabba*, le *Jesu*.

Ces six pièces ont pour particularité d'être très homogènes du point de vue musical. Pour toutes les raisons que l'on a vues, elles sont aussi les pièces les plus travaillées et les mieux contrôlées du point de vue stylistique. En un mot comme en cent, ce sont elles qui constituent le grand répertoire de l'Oratorio et ce sont les plus belles.

1. « Miserere ».

Se différenciant donc à la fois par leur structure et leur fonction, les quatre *Miserere* seront présentés dans l'ordre suivant : *Miserere* du Lunissanti, *Miserere* du vendredi saint (*del Venerdì*), *Miserere* des funérailles (*dei morti*), *Miserere* de carême (*dietro l'altare*).

« *Miserere* » du Lunissanti.

Comme tous les *Miserere* du répertoire, mais contrairement au *Stabba* et au *Jesu*, le *Miserere* du Lunissanti est entonné par la *bogi*¹. Il comprend en

1. Le *Miserere dietro l'altare*, composite (voir p. 263), pose, de ce point de vue, un problème particulier.

| | <i>rispiru 1</i> | <i>rispiru 2</i> | <i>rispiru 3</i> |
|--------------------------|-------------------------|---|--|
| CALATE I II III | <i>Mi-se-re</i> | <i>re mei</i> | <i>Deus</i> |
| | SOL (intonat. sol) | FAM mod.2 | FAM mod.2 |
| | ----- | | |
| | dolci | | acutu |
| | o | - | - |
| | SOLM mod. 1 | FAM mod. 2 | SOL / FAM / SOLM mod. 2 mod. 2 mod. 1 |
| | ----- | | |
| | battute | | |
| | <i>Se</i> <i>cun</i> | <i>dum</i> <i>ma</i> <i>gnam</i> <i>mi</i> <i>se</i> <i>ri</i> <i>cor</i> <i>diam</i> <i>tu</i> | <i>am</i> |
| | SOLM mod. 2 | FAM mod. 2 | SOLM / FAM / REM mod. 2 mod. 2 mod. 1 |

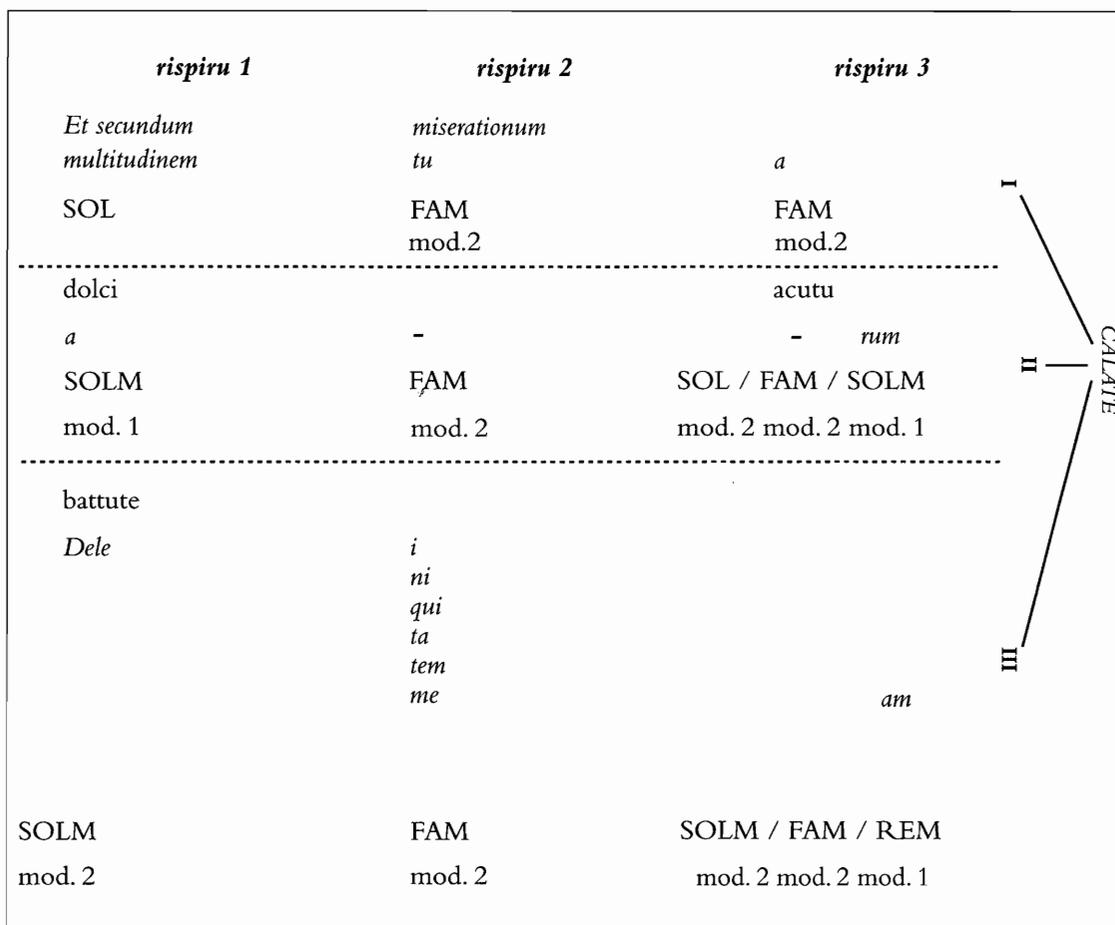


Schéma. Les principes d'une architecture ternaire (*Miserere du Lunissanti*).

tout trois accords dont un est alternativement utilisé en modalité 1 (transcrit, par convention, sur *sol*) et en modalité 2, soit : *SOL* majeur en modalité 2 et en modalité 1 ; *FA* majeur en modalité 2 ; *RE* majeur en modalité 2.

Les accords en modalité 2 peuvent donner lieu à une anticipation supérieure. En modalité 1, l'accord de *SOL* sert d'appui à la *dolci* (voir p. 244-245), mais il est aussi utilisé en modalité 2. Par convention, les accords en modalité 1 sont écrits au-dessus de la portée ; ceux en modalité 2 le sont en dessous.

▼
ant. = anticipation de l'accord

Fig. V. *Miserere du Lunissanti* : échelle du cantus firmus et accords.

Strophique comme tous les *Miserere*, celui du Lunissanti utilise en principe les quarante versets groupés musicalement par deux, selon une structure figurée dans le tableau suivant, intégrant les différents niveaux de segmentation (*calata*, *dolci*, *acutu*, *battute*). Inégaux par leurs longueurs, tous les versets adoptent cette même structure. La forme musicale — on s'en rend compte — impose une structure ternaire à chaque verset du psaume 50, et ce, quelle qu'en soit sa longueur : phrase musicale I : premier demi-verset, aboutissant à une *calata* ; phrase II : petite *dolci* + *acutu* + *calata* ; phrase III : deuxième demi-verset, *battute* aboutissant à une *calata*. Cette construction ternaire se retrouve également à l'intérieur de chaque phrase : trois *rispiri* pour le premier demi-verset ; trois pour la partie *dolci* + *acutu* + *calata* ; trois pour le second demi-verset.

On a donc affaire à un système ternaire en « poupées russes », où l'élément inclus reproduit à l'identique l'élément incluant, mais dans des proportions plus réduites.

A priori, on peut penser que cette régularité de la structure musicale sera tenue en échec par l'irrégularité de la longueur des versets, mais il n'en est rien. Lorsque les versets sont longs, les syllabes qui le composent sont

traitées sous forme de *battute* — suite de notes régulièrement égrenées en *recto tono*. Cette structure ternaire est à son tour soulignée par une structuration mélodique donnant un poids particulier à trois degrés (*si, la* et *sol*, aboutissant à un *fa* dièse cadentiel en fin de strophe) et surtout par l'alternance périodique de trois accords (*SOL, FA, RÉ*). Tout se passe donc comme si le système musical était asservi à quelque ordre secret, ternaire, régulant à la fois l'organisation temporelle, mélodique et harmonique. On verra comment, à des titres divers, la « ternarisation » de la forme est omniprésente dans les pièces du grand répertoire.

Dans la figure VI, comme dans les suivantes, la notation ne met pas l'accent sur les caractéristiques stylistiques : on les trouvera exposées dans la première partie, au chapitre VI, p. 117 s..

Il s'agit ici de signaler les principes structurels majeurs (structure en accords / architecture temporelle régulière).

Dans la mesure du possible, la mise en page rend compte de la forme de chaque pièce et de ses différentes symétries : les principaux repères structurels : *dolci, giru, acutu, falza* (voir p. 244 s.) sont indiqués au-dessus de la portée musicale ; chaque mesure se définissant comme une micro-unité de respiration (elle se termine par un *rispiru* transcrit en terme solfégique par une valeur de l'ordre du demi-soupir) est numérotée de 1 à N ; sont également indiquées les *calate* (en abrégé : *cal.*) et, pour le *Stabba* et le *Jesu*, les *retroghe*. Elles ont une fonction de ponctuation et sont le plus souvent prolongées par un silence long, de l'ordre du soupir ou de la demi-pause.

Précisons que la tonalité choisie pour ces transcriptions (départ de la *dolci* sur *sol*) correspond à un registre qui suit une hauteur moyenne.

0 falzittu 1 = rispiru n°1 ... 2 = rispiru n°2, etc. 3 calata 1

bogi

contra Mi se re re me e De

bassu

4 dolci 5 6 acutu calata 2

e *e* *e* *o*

7 8 battute 9 calata 3

se cun dum ma gna mi se ri cor diam tu u am

10 11 12 calata 1

Et se cun dum mul ti tu di nem mi se ra tio num tua

13 dolci 14 15 acutu calata 2

a a a rum

16 17 battute 18 calata 3

de le i ni qui ta tem me e am

Fig. VI. Miserere du Lunissanti, transcription.

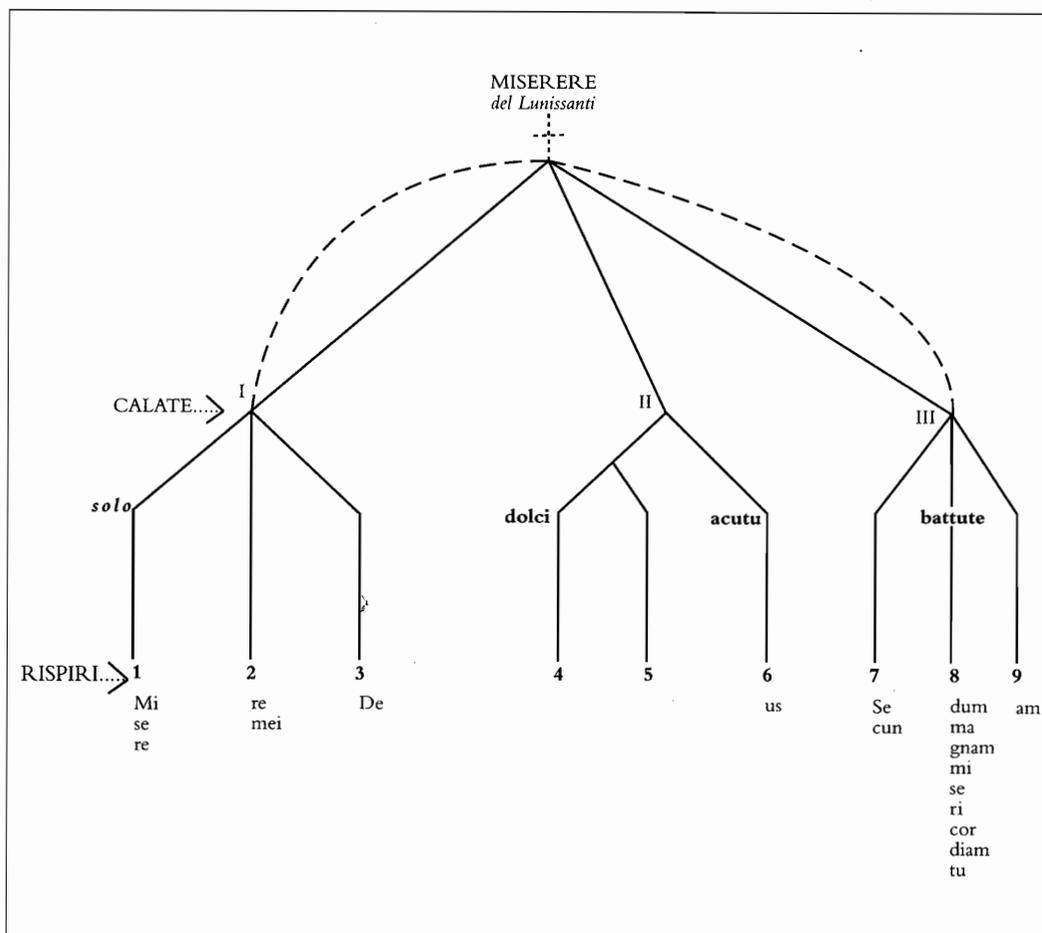


Fig. VII. Miserere du Lunissanti, structure formelle.

« *Miserere fugghi fugghiendi.* »

Il est également dénommé *Miserere* du vendredi saint, mais, dans la mesure où il est exécuté à d'autres occasions, il vaut mieux lui laisser l'appellation *fugghi fugghiendi*, car ce *Miserere* a comme caractéristique d'être exécuté le vendredi saint en chemin et *fugghi fugghiendi*, c'est-à-dire « en se précipitant ». Il a pour caractéristique de se distribuer en deux chœurs responsoriaux, chaque chœur se voyant confier un verset. Le premier chœur est appelé l'*alta*, le second la *bassa*. Au total, il comprend sept accords, avec une nette prépondérance pour ceux de modalité 1 :

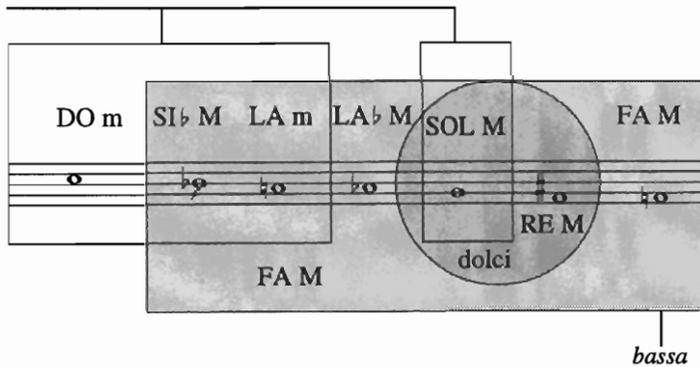
LE GRAND RÉPERTOIRE DES CONFRÈRES

Mod. 1 DO m SI \flat M LA m LA \flat M SOL M FA M



Mod. 2 Fa M R é M

Fig. VIII. Miserere fugghi fugghiendi, échelle du cantus firmus et accords.



alta

DO m SI \flat M LA m LA \flat M SOL M FA M

RE M

dolci

FA M

bassa

Fig. IX. Miserere fugghi fugghiendi, distribution des accords entre les deux chœurs ; alta (premier chœur) et bassa (second chœur).

Chaque verset se distribue en trois parties pour le premier chœur ; chaque partie se termine par un *rispiru*, et le dernier *rispiru* a une valeur de *calata*. Fermant en quelque sorte la strophe, ce dernier accord est modulant : passage à *SOL* en modalité 1, qui fait descendre l'accord d'une tierce. Le second chœur entre sur cet accord *bassu*¹ chantant le second verset en cinq parties ou, plus exactement, en trois parties auxquelles s'ajoute la *dolci* + un accord de *FA*, paradoxalement « haut » et en modalité 2 (*bogi* = *la*) ; puis entre de nouveau l'*alta* et ainsi de suite. Cette structure ternaire + *dolci* peut cependant être bouleversée dans la partie *battute* lorsque le verset est trop long ; c'est le cas du verset *Tibi soli*, notamment.

1. Passant de *SI* en modalité 2 à *SOL* en modalité 1, l'accord « s'abaisse » effectivement d'une tierce, mais cet abaissement ne concerne pas la note d'intonation de la *bogi*. En effet, les solistes des deux chœurs entonnent sur la même note (*sol*).

1 *coro 1, alta* cal. 1

Mi se re re me i De o se cun dum ma gnam mi se ri cor diam tu am

4 *coro 2, bassa* cal. 2

Et se cun dum mul ti tu di nem mi se ra tio num tua rum de le i ni qui ta tem

dolci cal. 3

me am / Am

coro 1 cal. 1

plus la va me ab i ni qui ta te me a et a pec ca to me o mun da me

coro 2 cal. 2

Quo niam i ni qui ta tem meam e go co gno sco et (a) pec ca tum me um con tra me (est) sem

dolci cal. 3

Fig. X. Miserere fuggi fuggiendi, transcription.

per

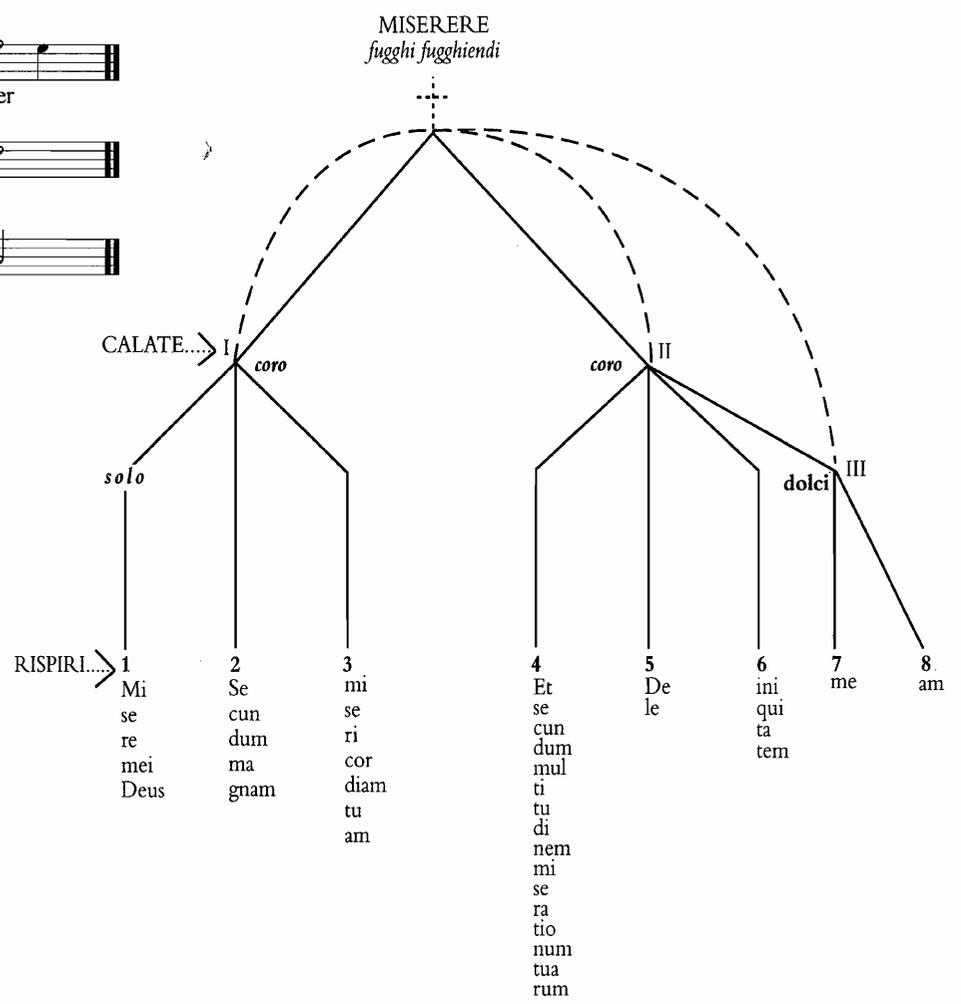


Fig. XI. Miserere fuggi fuggiendi, structure formelle.

« *Miserere dei morti.* »

Miserere « pour les morts » : c'est bien ainsi qu'il convient de l'appeler, car sa fonction essentielle est de conduire les morts. L'appellation « des funérailles » semble moins bonne, même si elle est également utilisée par les confrères, car elle ne prend pas en compte le fait que tous les *Miserere* sont liés aux funérailles. L'appellation *dei morti* renvoie bien au fait qu'il s'agit d'hommes qu'on porte au cimetière et non, comme dans la liturgie de la semaine sainte, d'une mort évoquée, celle du Christ. Relativement simple, il comprend en tout quatre accords, avec une nette prépondérance pour ceux en modalité 1.

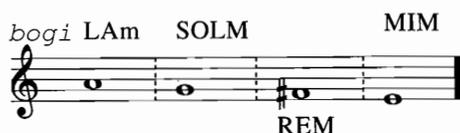


Fig. XIII : *Miserere dei morti*, échelle du cantus firmus et accords.

Ce *Miserere* se caractérise par l'alternance d'un soliste égrenant chaque verset, de préférence en trois courtes séquences musicales, et du chœur. Celui-ci ne répète pas le verset du soliste, mais celui qui le suit immédiatement, en le reproduisant mélodiquement et en le complétant par une courte *dolci*.

La partie du chœur s'exécute sur un rythme relativement plus lent que la partie solo et se compose de trois phrases musicales aboutissant à une *calata*. En d'autres termes, on y retrouve la structure ternaire propre à tous les *Miserere*. Les deux premières phrases portent les deux demi-versets ; la troisième, qui représente une sorte d'ajout par rapport à la partie solo, a la structure d'une *dolci*. Cette structure ternaire n'est cependant pas totalement fixe ; elle peut être bouleversée en fonction de la longueur des versets.

Les deux premières phrases utilisent trois accords : *SOL*, *LA*, *RÉ*, utilisés pour les deux premières parties du chœur, jusqu'à la deuxième *calata* ; la troisième en utilise également trois : *SOL* (début de la *dolci*), *RÉ*, *MI*. Ces trois groupes d'accords soulignent la mélodie à profil descendant du *cantus firmus* : de *sol* (avec une échappée sur *la*) à *mi*.

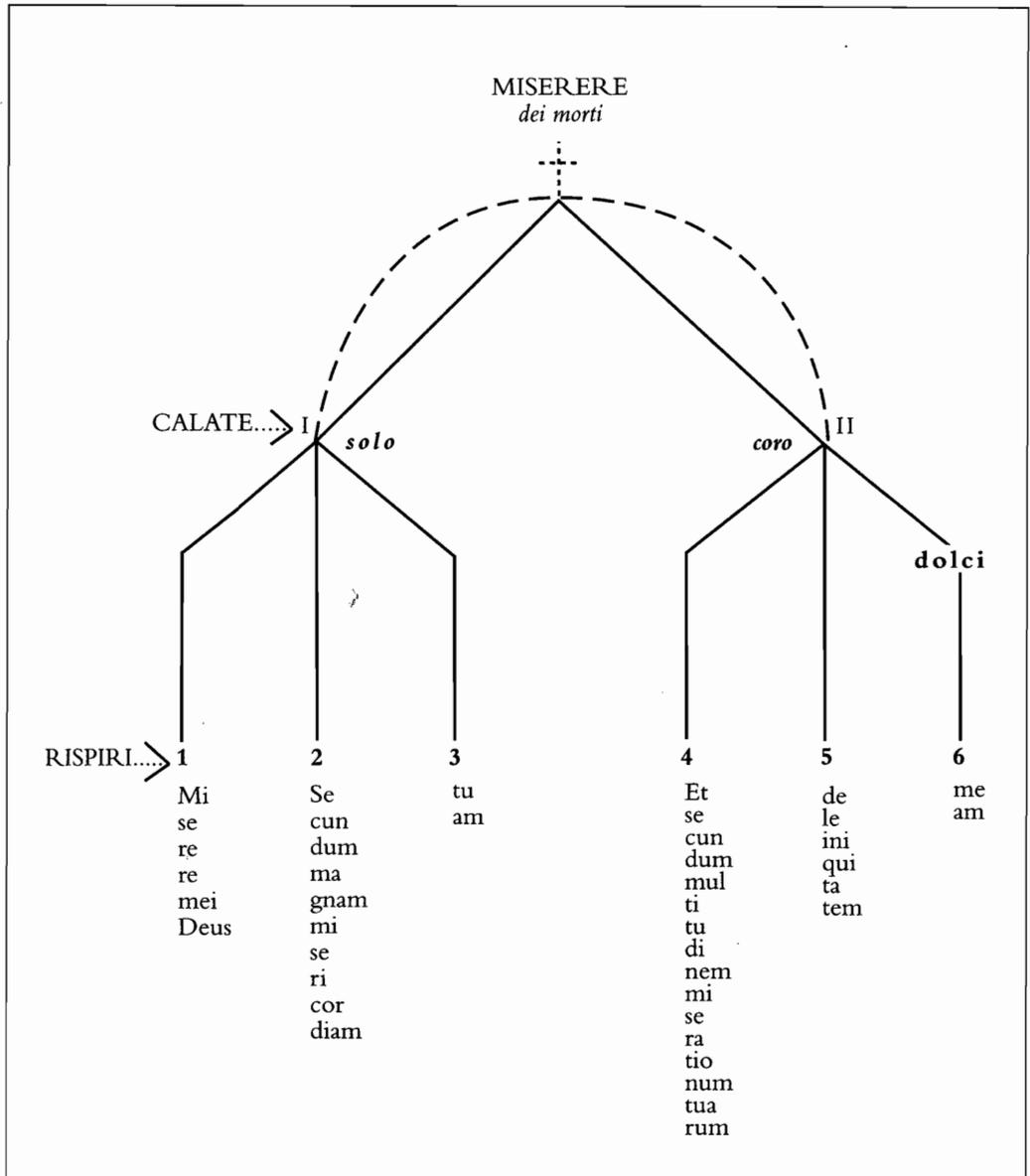


Fig. XIV : Miserere dei morti, *structure formelle*.

« *Miserere dietro l'altare.* »

Il est également dénommé *Miserere* de carême, puisque sa fonction majeure est celle-ci, mais la dénomination *dietro l'altare*, ou, en *castellanese*, *darredu a l'altariu* (« derrière l'autel »), renvoie au lieu et non au temps : elle est plus concrète et d'ailleurs plus usuelle. C'est le seul *Miserere* qui se chante effectivement derrière l'autel, et jamais en procession. Il se caractérise par ses nombreuses *dolci* introduisant plusieurs modalités, sur six accords.

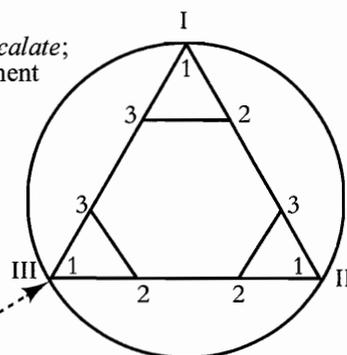


Fig. XV. *Miserere dietro l'altare*, échelle du cantus firmus et accords.

Du point de vue harmonique, le *Miserere dietro l'altare* n'est pas sensiblement plus complexe que les autres *Miserere*, mais il l'est surtout de par sa forme qui semble être un vaste champ d'application de la symbolique des nombres, car, quelle que soit la longueur des versets, la structure musicale tend toujours à imposer une construction ternaire. L'ensemble se compose d'ailleurs de onze grandes sections qui, bien entendu, s'enchaînent toujours dans le même ordre et se terminent par un *Amen* qui peut être considéré comme une douzième section brève et conclusive¹.

1. Deux solutions analytiques : ou l'on fait le compte des versets, et dans ces conditions le *Miserere dietro l'altare* comprend onze versets plus l'*Amen* ; ou l'on fait le compte des parties musicales, et dans ces conditions le *Sicut erat* apparaît comme une partie musicale complète, semblable au *Tunc acceptabis*, par exemple, et le chant se compose de douze parties plus l'*Amen*. Nous avons opté pour la première solution, mais l'autre est également plausible.

MICRO-STRUCTURE :
 chaque verset se distribue sur trois *calate*;
 chaque *calata* comprend ordinairement
 trois *rispiri*.



*Calate en chiffres romains,
 respiri en chiffres arabes*

MACRO-STRUCTURE :
 12 versets ou sections :
 "Amen" conclusif sur 12 ;
 "Benigne" et "Tibi soli" (parties solistes)
 sont joints en pointillés.

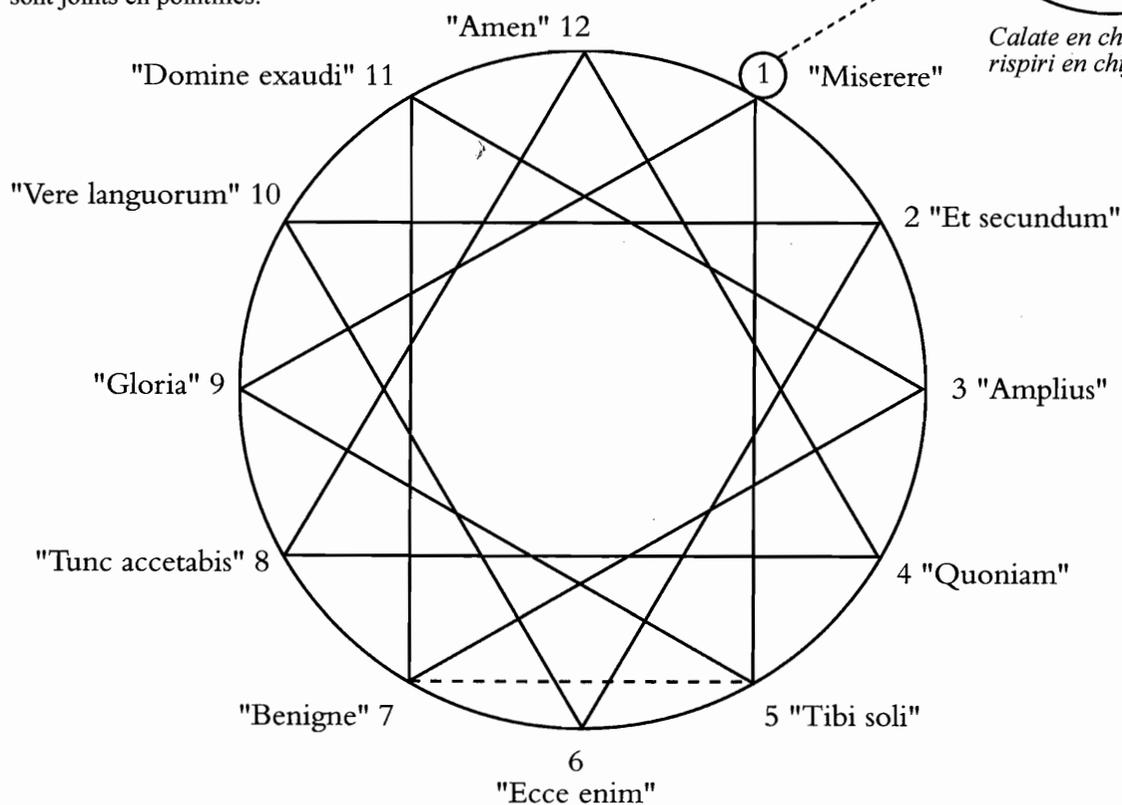


Fig. XVI. Miserere dietro l'altare, *micro et macrostructure*.

1. Premier verset : *Miserere...*
Un demi-verset confié au *bassu*¹ comprenant : trois *rispiri* ; au troisième : *calata* 1 ; le second demi-verset marque l'entrée de la *bogi* sur un bref instant, puis du *coro* ; six *rispiri*. La *calata* 2 est sur la syllabe *-gnam* ; la 3, sur la dernière *-am*.
2. Deuxième verset : *Et secundum...*, attaqué directement par le *coro* : neuf *rispiri* distribués en trois *calate*.
3. Troisième verset : *Amplius...* ; voir la structure du 1.
4. Quatrième verset : *Quoniam...*, attaqué directement par le *coro* ; voir la structure du 2.
5. Cinquième verset : *Tibi soli...*, chanté en solo par la *bogi* ; il comprend canoniquement neuf *rispiri*.
6. Sixième verset : *Ecce enim...*, attaqué directement par le *coro* ; voir la structure du 2 et du 4.
7. Dix-neuvième verset : *Benigne...*, chanté en solo, par la *bogi*. Dans la mesure où les exigences de respiration le permettent, ce verset adopte également une structure ternaire.
8. Vingtième verset : *Tunc acceptabis...*, attaqué directement par le *coro* ; voir la structure du 2, du 4 et du 6.
9. Verset final : *Gloria...* ; voir la structure du 1 et du 3 (mais l'intonation du *bassu* couvre cinq *rispiri*).
10. *Antiphonia* : *Vere languorem...* ; voir la structure du 1, du 3 et du 9 (mais le *coro* couvre seulement trois *rispiri*).
11. *Imploratio* : *Domine exaudi* ; voir la structure précédente. (Oraison du prêtre...)
12. *Amen* : *bogi* + *coro*.

1. Ou par le *contra*. Jusqu'à des temps récents, ce *Miserere* était exécuté à trois voix : *contra*, *bogi* et *falzettu*. Le *bassu* a été ajouté à la fin des années soixante. De nos jours, il ne donne lieu qu'à des exécutions à quatre.

cal.1

Musical score for measures 1-3. The top staff is a treble clef with measure numbers 1, 2, and 3. The bottom staff is a bass clef with the lyrics "Mi se re me i De o". The word "bassu o contra" is written above the bass staff. The music consists of a vocal line and a bass line.

cal.2

Musical score for measures 4-6. The top staff is a treble clef with measure numbers 4, 5, and 6. The bottom staff is a bass clef with the lyrics "se cun dum ma gnam". The word "se" is written above the bass staff. The music consists of a vocal line and a bass line.

cal. 3

Musical score for measures 7-9. The top staff is a treble clef with measure numbers 7, 8, and 9. The bottom staff is a bass clef with the lyrics "mi se ri cor diam tu am". The music consists of a vocal line and a bass line.

battute cal. 4

10 11

Et nem

se cun dum mul ti tu di nem mi se ra tio

dolci cal. 5

12 13

tua rum

dolci dolci cal. 6

14 15 16 17 18

de le i ni qui ta tem me am

1 2 3

Ti bi so li pec ca a vi et ma lum co ram te

4 5 6

fe ci ut jus ti fi ce ris in ser mo ni bus tu is

7 8 9

et vin cas cum ju di ca ris

Fig. XVII. Miserere dietro l'altare, transcription partielle.

1 falzittu 2 calata 1 3 4 5 retroga 1 dolci 1 cal. 3
cal. 2 6 7 8

bogi

contra

bassu

Sta bat ma a ter

9 10 11 12 cal. 4 acutu retroga 2
cal. 5 13 14

Do lo

15 dolci 2 cal. 6 giru della "o" cal. 7
idem 17 18

19 "o-sa" retroga 3 dolci 3 retroga 4
cal. 8 cal. 9 22 23 24

< MEZZA >

Musical score for Stabba transcription, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

System 1: Measures 25-29. Performance markings: *dolci 4*, *cal. 10*. Lyrics: Jux ta cru cem la cry

System 2: Measures 30-35. Performance markings: *cal. 11*, *cal. 12*, *retroga 5*, *cal. 13*. Lyrics: mo sa

System 3: Measures 36-43. Performance markings: *dolci 5*, *cal. 14*, *cal. 15*, *falza cal. 16*. Lyrics: a Dum pen de bat fi i

System 4: Measures 44-48. Performance markings: *acutu*, *retr. 6*, *dolci 6*, *cal. 17*, *cal. 18*. Lyrics: i li us

Fig. XXI. Stabba, transcription.

1 2 3 4 5 6 cal. 1

Je e su(s) in mo nu men to no vo

7 8 cal. 2 9 falza 10 cal. 3 11 acutu della "a" 12 retrogra 1 cal. 4

tu mu la

13 dolci 1 14 cal. 5 15 16 cal. 6 17

a to Mi se

18 cal. 7 19 acutu della "e" 20 retrogra 2 dolci 2 cal. 8 21 22 23 24 cal. 9

(re) (lei) (nos) MEZZINA

25 giru della o cal. 10 26 27 giru della "o" 28 retroga 3 cal. 11

29 dolci 3 cal. 12 30 31 32 33 34 35 cal. 13 ac. della "e" retroga 4 38 calata 14

bis O(n)' Chris te
 MEZZA

39 dolci 4 cal. 15 giru della "a" retroga 5 cal. 16 40 41 42 43

44 retroga 6 dolci 5 cal. 17 45 46 47 48 calata 18

sa nos

Fig. XXIV. Jesu, transcription.

| | | | | |
|-------------|------------------|------|-------------|-------------------|
| | SI♭ M | LA M | LA♭ M | SOL M |
| <i>bogi</i> | | | | |
| 1 | | | <i>solo</i> | <i>bassu</i> ◇ Je |
| 2 | | | | <i>coro</i> ◇ e |
| 3 | | | | ◇ su(s) |
| 4 | ◇ in monumentono | | | |
| 5 | | | | ◇ o |
| 6 / | | | | ◇ vo |
| 7 | | | | ◇ tu mu |
| 8 / | ◇ la | | | |
| 9 | | ◇ a | | |
| 10 / | ◇ a | | | |
| 11 | | ◇ a | | |
| 12 / | | | | ◇ a |

1...12 = respiri
/ = calata

Fig. XXV. Début du Jesu.

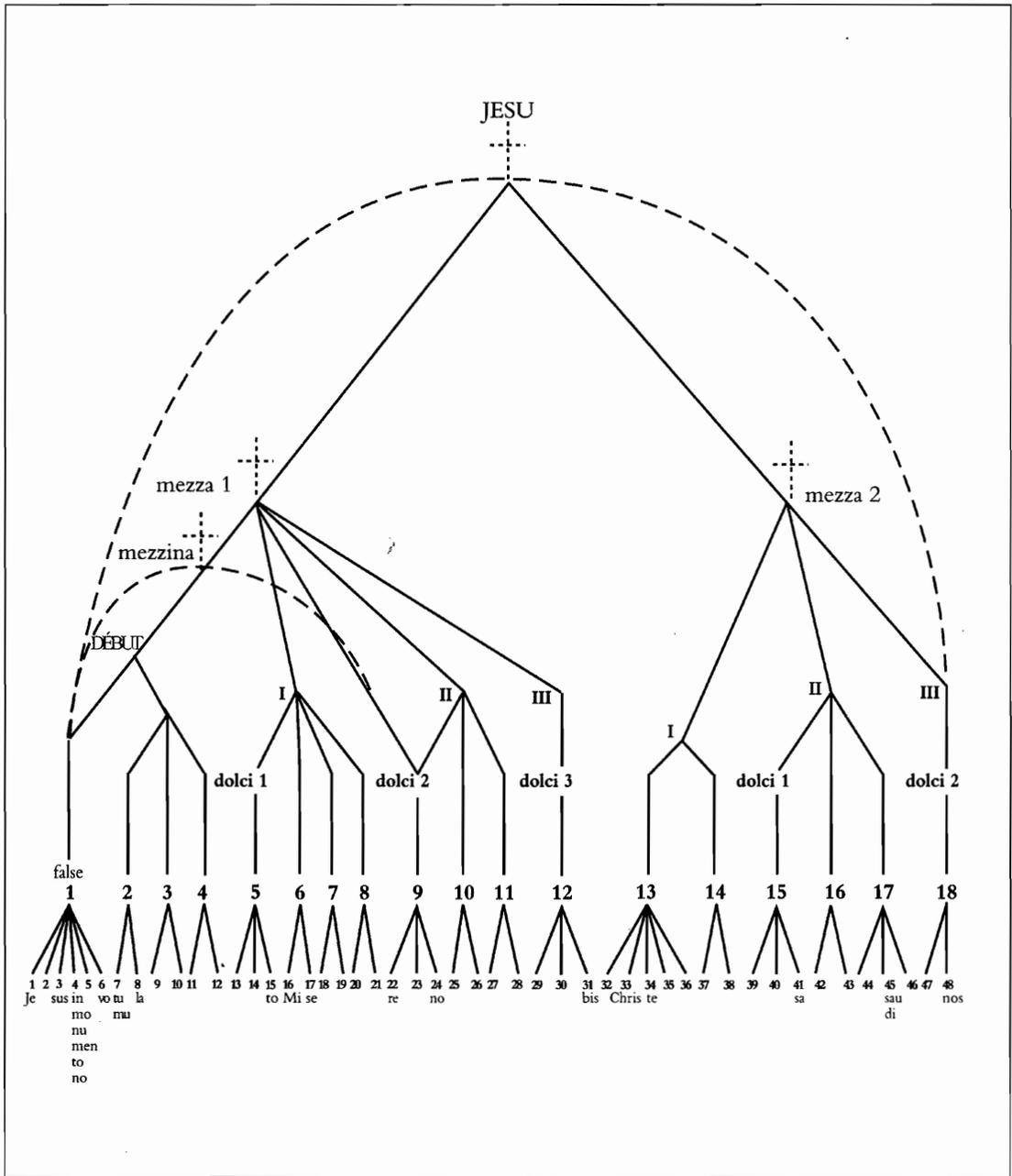


Fig. XXVI. Jesu, structure formelle.

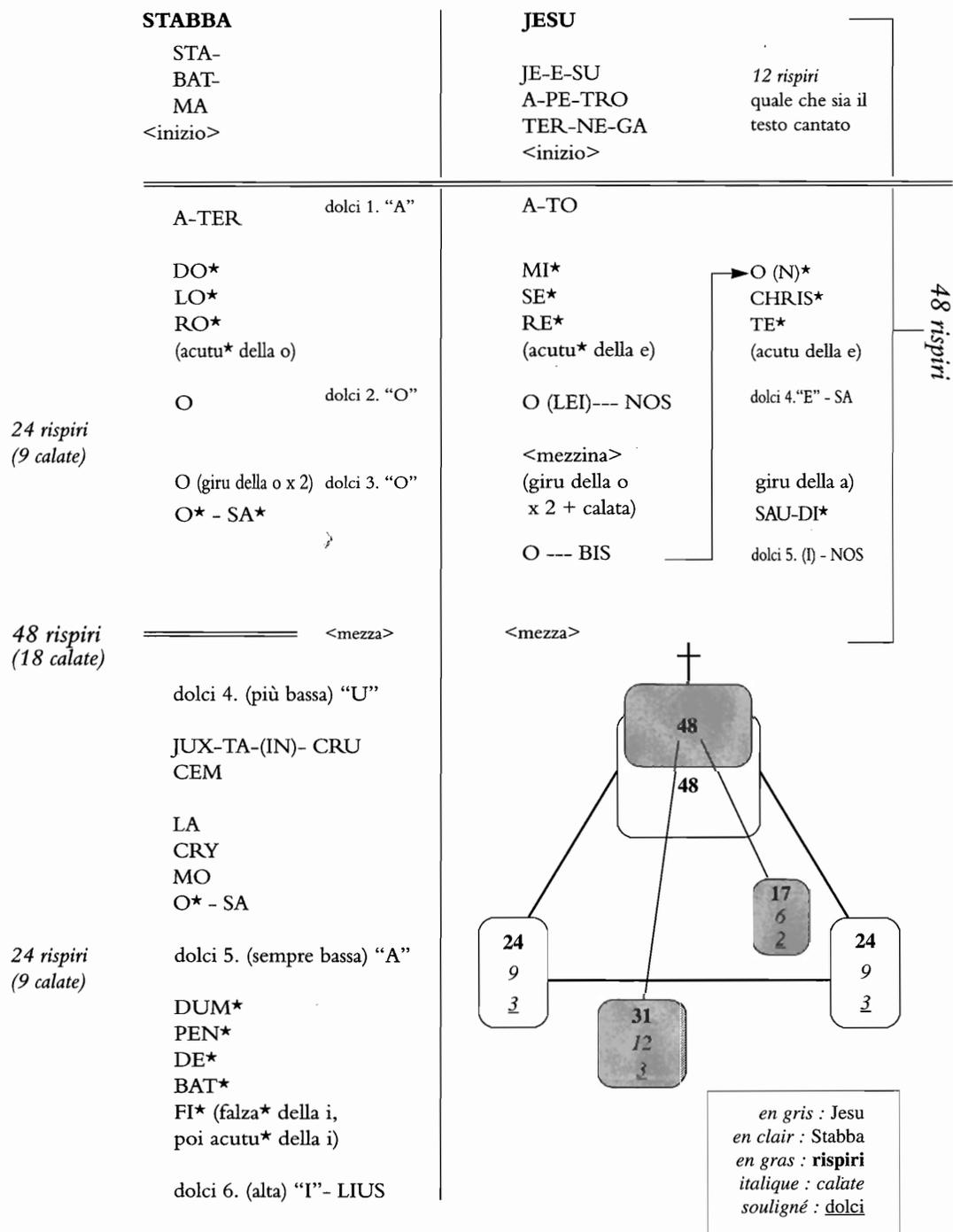


Fig. XXVII. Stabba / Jesu ; formes comparées

* = accords en modalité 2.

Les symétries sont signalées dans le dessin de droite.

CHAPITRE III

Un « ars subtilior »

En considérant le *Stabba* et le *Jesu*, on ne peut qu'être étonné par leurs régularités structurelles. Celles-ci sont d'autant plus troublantes que ces deux chants — non mesurés — peuvent, en première écoute, donner l'impression de ne pas obéir à une architecture de cet ordre.

Le *Stabba* comme le *Jesu* se composent en effet de quarante-huit mesures (correspondant à autant d'unités de *rispiri* brefs). Sur l'ensemble de ces quarante-huit mesures, on compte dix-huit *calate* (cadences se terminant par des silences plus longs et que l'on peut considérer comme le produit de deux fois neuf ou de trois fois six). Le texte lui-même se regroupe en ensembles symétriques ; les trois vers du *Stabba* se distribuent en deux grands ensembles pour le *Stabba* : premier vers couvrant vingt-quatre mesures (et neuf *calate*) ; deuxième et troisième vers, à partir du *Juxta cruce[m]*, couvrant les vingt-quatre autres mesures (également neuf *calate*).

Le *Stabba* comprend six *dolci* (six hautes, sur *sol*, deux basses, sur *fa*), tandis que le *Jesu* n'en comprend que cinq, mais, avant la première *dolci*, il comprend une longue introduction de douze mesures utilisant six accords. Ajoutons encore que le *Stabba* comme le *Jesu* se composent de douze accords, ce qui n'est pas forcément fortuit. C'est également par trois ou multiple de trois que se dénombrent les accords des différents *Miserere*. Enfin, pour le *Stabba* comme pour le *Jesu*, la structure mélodique de chaque phrase (se terminant sur une *calata*) est volontiers ternaire (groupe de trois notes) et de structure descendante, servant en cela la traduction d'une douleur terrestre contenue dans les textes eux-mêmes.

Apparemment, cette structure ternaire, omniprésente dans le *Stabba*, dans le *Jesu* et dans les divers *Miserere*, n'est pas accidentelle. Les chiffres les plus récurrents sont : 3, 6, 9, 12, 24, 48, de sorte que les « Chants de la Passion » semblent intimement gouvernés par un jeu arithmético-symbolique où le chiffre 3 s'incarne dans la forme musicale, mélodique et harmonique,

ainsi que dans l'architecture temporelle. Il semble se développer à partir de sa double propriété : auto-additive ($3 + 3 + 3$), selon un système présent dans tout le répertoire ; multiplicative, selon un système présent en particulier dans les chœurs responsoriaux (*Miserere*), mais aussi, sur de plus grosses unités, dans un chant aussi important que le *Stabba*, qui a précisément comme caractéristique de mettre en présence deux « êtres », le Christ et la Vierge, ce que pourrait traduire abstraitement l'arrangement binaire des structures ternaires qui le caractérise ($3 \text{ dolci} \times 2$; $9 \text{ calate} \times 2$; $24 \text{ mesures} \times 2$, etc.).

On notera que, dans les autres pièces du répertoire, ces faits sont inégalement attestés. La structure ternaire n'est pas systématiquement présente dans le *Miserere dei morti* ; elle l'est encore moins dans le *Te Deum* (voir p. 285), lequel n'a pas un profil mélodique descendant. Quant aux autres pièces du répertoire, dont on donne la transcription de deux beaux fleurons (*Eram quasi* et la *bogi a passu*), et aux autres encore qui, du point de vue de l'Oratorio, sont considérées comme moins importantes (répertoire de la messe, des vêpres, des *novene*, et répertoire profane), elles échappent à des régularités aussi strictes.

Le paradoxe tient moins à ces données, car, après tout, il peut sembler normal que l'architecture musicale joue un rôle dans la structuration de chants de la Passion si chargés de symbolique, et notamment que s'y voit affirmée une conception ternaire renvoyant aux principes de la Sainte Trinité. Ce qui l'est moins, c'est, d'une part, que personne à l'Oratorio n'ait conscience de cette rigoureuse construction et, d'autre part, que la tradition orale l'ait conservée en l'état.

Toujours est-il que l'on voit bien ce que les quatre *Miserere* de Castelsardo, le *Stabba* et le *Jesu* doivent à l'*ars subtilior*¹ et à son goût pour une rhétorique musicale d'ordre symbolique. Tout se passe comme si, en deçà de l'émotion que leur exécution inspire et du travail esthétique auxquels elles donnent cours, ces six pièces du grand répertoire rituel de Castelsardo avaient été conçues, non pas collectivement par quelques confrères harmonisant *all'improvviso* (« comme cela vient ») des textes liturgiques qu'ils auraient trouvés dans l'église, mais par un compositeur sans doute savant et, en tout cas, fortement imprégné d'un système de pensée symbolique mettant en quelque sorte les propriétés divines à l'épreuve des hommes et de leur musique.

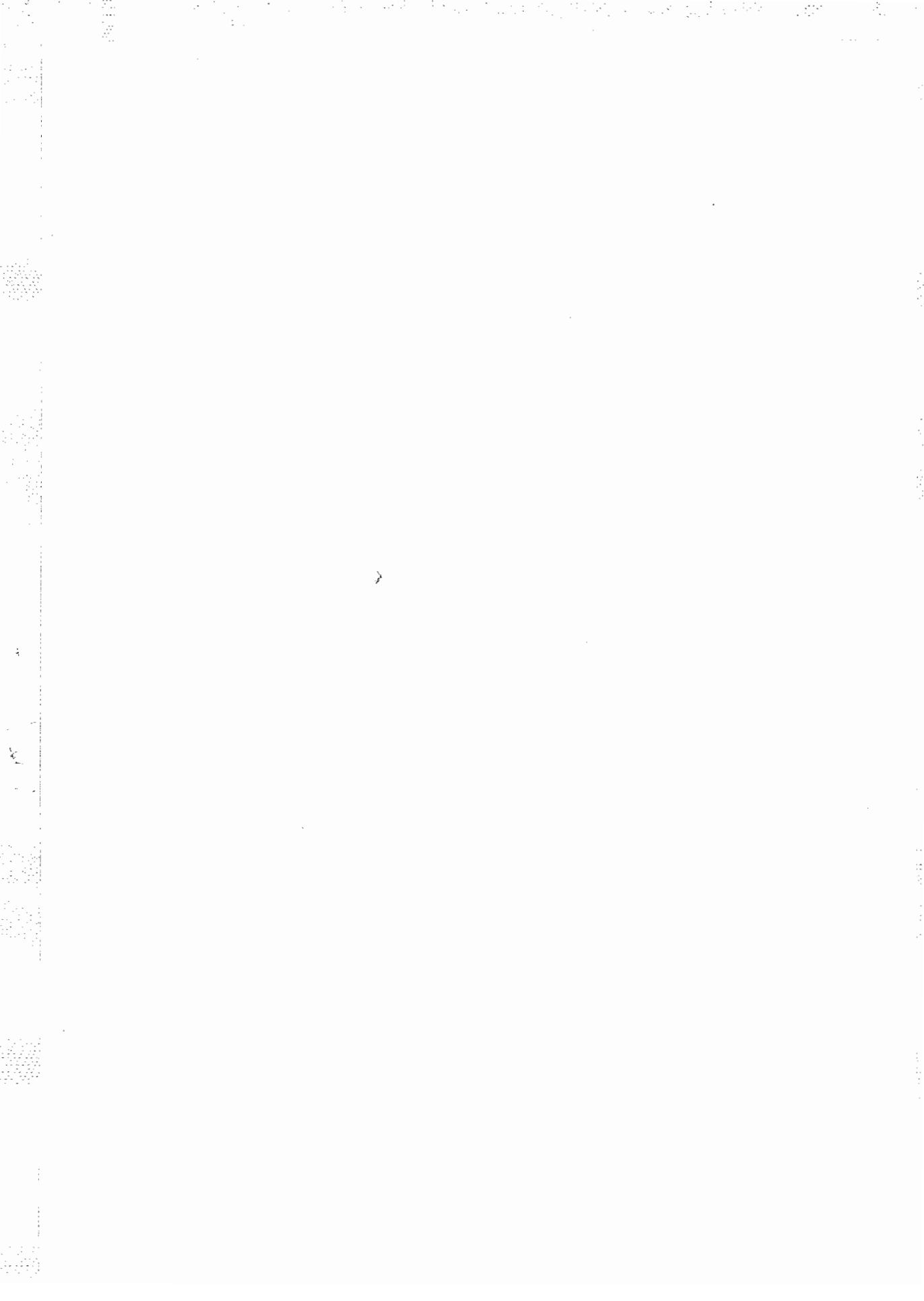
1. Prenant la suite d'un système de pensée fort diffusé au haut Moyen Âge, l'*ars subtilior* est, par excellence, l'art des compositeurs de la fin du XIV^e siècle. Pris dans un sens plus large, le terme sert ici à caractériser l'art et les formes polyphoniques de Castelsardo. Il se traduit par un goût pour la spéculation intellectuelle, ici non apparente ou oubliée, où la musique et sa syntaxe se chargent volontiers de propriétés symboliques (renversements, jeux de miroirs, recours à la symbolique des nombres, etc.).

Certes, tous les *Miserere* de la fin du XVI^e siècle, date plausible de l'importation à Castelsardo des grandes pièces du répertoire par quelque compositeur cultivé, possiblement clerc, ne sont pas de facture trinitaire. Les textes en témoignent : par exemple, celui de Paulus Ferrariensis, datant de 1565, ne l'est pas ; pas plus d'ailleurs que le plus célèbre de tous, celui de Gregorio Allegri, composé dans la première moitié du XVII^e siècle, qui fut canoniquement chanté durant plus de deux siècles le premier jour de la semaine sainte à la chapelle Pontificale « comme s'il était écrit¹ ». En revanche, d'autres, conservés par la tradition orale ou sous forme manuscrite, le sont systématiquement ; ainsi celui de Dentice² (chapelle Sixtine, codex 205, f^o 42 v^o), qui se caractérise d'ailleurs par un chromatisme ascendant et dont l'expression semble plus de joie que de douleur.

Quoi qu'il en soit, les différents manuscrits de l'époque et des époques précédentes supportent mal la comparaison avec les pièces du grand répertoire de Castelsardo ; car aucune des compositions en *falsobordone* du XVI^e et du XVII^e siècle ne peut témoigner des mêmes richesses structurelles, harmoniques et mélodiques, pour ne pas parler de la force expressive dont les animent les chanteurs. C'est que les quatre *Miserere*, le *Stabba* et le *Jesu* bénéficient sans doute depuis longtemps du climat d'émulation et de rivalité caractéristique de l'Oratorio. Au rituel comme au quotidien, ces chants d'origine savante, écrits sur quelques lignes d'un pentagramme il y a sans doute plus de quatre cents ans, se sont élaborés et réélaborés à travers des expériences profondément partagées ; de nos jours encore, les chanteurs de la Passion ne se lassent pas d'en fouiller les richesses et d'en expérimenter les ressources. Et c'est ainsi qu'ils donnent corps et âme à des compositions qui furent enseignées, sinon consignées, sur place, et dont l'histoire n'a pas su conserver la trace écrite.

1. *Come se fusse scritta* : en d'autres termes, exécuté dans une technique de tradition orale, notamment de contrepoint *alla mente* (improvisé, ou ce que le français traduit par l'expression « chant sur le livre »). L'expression, désormais classique, reste assez ambiguë ; elle est d'Antimo Liberati et citée notamment par Ignazio MACCHIARELLA, 1995, p. 252.

2. Voir M. C. BRADSHAW, 1978, p. 72.



CHAPITRE IV

Répertoire de l'Église et chants profanes (sélection)

Cinq transcriptions viendront compléter cet inventaire que, pour des raisons de place, on ne peut rendre exhaustif : il renvoie à de très beaux chants de Castelsardo, parmi les plus fréquemment chantés, qui, bien qu'ils n'occupent pas une place centrale dans les rituels de la semaine sainte, n'en sont pas moins du plus haut niveau esthétique.

1. Le *Te Deum* (fig. XXVIII), chant de fête par excellence, chanté lors de toutes les processions et partageant du point de vue de sa structure générale les caractéristiques des « chants de Passion ».

2. Le *Kyrie* (fig. XXIX), dont la musique est d'ailleurs identique à celle de l'*Agnus Dei* et qui se caractérise également par une structuration temporaire ternaire. Ce chant, les chanteurs de l'Oratorio le classent volontiers parmi les chants les plus allègres. De fait, il sert souvent à « ouvrir » les soirées profanes. Du point de vue harmonique, il présente quelques sophistications par rapport aux principes de base exposés dans la première partie, au chapitre VII (p. 164 ; accord de septième notamment).

3. Le *Magnificat*, ou plutôt *la magnifica*, comme disent les confrères (fig. XXX). Ce chant appartient à la catégorie *gregoriana* ; on en observera l'architecture polyphonique.

4. L'*Eram quasi*¹ (fig. XXXI), chant d'offertoire de très belle facture ayant pour singularité de ne requérir que des accords en modalité 1.

5. La *bogi a passu* (fig. XXXII), enfin, seul chant réellement profane du répertoire, dont le système et l'esprit renvoient à un répertoire pan-sarde (soliste et polyphonies à trois parties réalisées par des syllabes sans

1. Ou, pour suivre avec exactitude le texte, *Erat quasi*.

signification : « bam, bam, bom, ba... », modulations strictement diatoniques non préparées, etc.). La *bogi a passu* a deux particularités. D'abord, elle est le seul chant de Castelsardo qui puisse véhiculer plusieurs textes. Ce chant « pluri-textuel », ou plus exactement « pluri-textualisable », prend appui sur des poésies en hendécasyllabes qui ont essentiellement pour thème l'amour. Elle est précédée par une introduction (*isterrida*) où le soliste a le rôle principal et où le chœur se contente de faire de courtes interventions sur l'accord parfait. Puis le rythme se met en place ; le soliste procède par une fragmentation des vers servant alors à marquer la cadence de la danse. Ensuite, elle est en partie improvisée, ou plus exactement elle s'improvise partiellement : sur une trame métrique commune, le soliste répète de courtes formules dont il se plaît à modifier en partie le profil mélodique.

Il existe une autre *bogi a passu*, celle-ci sans *isterrida*, que l'on chante plus rarement et qui joue un rôle nettement secondaire ; en pratique, on ne la chante jamais avant l'autre, et seulement lorsque l'ambiance est pleinement décontractée. Cette deuxième *bogi a passu* se chante sur des octosyllabes et son rythme est différent, mais les principes de construction (notamment les rapports entre la *bogi* et le chœur réalisant des syllabes sans signification) sont les mêmes que dans la danse précédente.

Comme on l'a dit, ces danses ne sont plus dansées depuis plusieurs dizaines d'années. Par leur rythme, sinon par leur chorégraphie qu'il est désormais difficile de reconstituer avec rigueur, elles s'apparentent aux autres *ballos* de la Sardaigne. La première *bogi a passu* comprend huit temps ; elle est de type *passu torrau* ; la seconde, fondée sur six temps, est de type *ballittu*¹.

L'*Amen* conclusif. Il se chante à diverses occasions, notamment à la fin du *Miserere dietro l'altare*, ou en réponse aux prières du prêtre. À lui seul, cet *Amen* rappelle les principes mis au jour dans les analyses précédentes qui touchent au premier chef le chant sacré, et dans une partie moindre le chant profane : trois notes principales entonnées par la *bogi*, structuration temporelle ternaire esquissée plus qu'affirmée, accord en modalité 1, rôle de *colonna* du *contra* opérant par anticipation et créant ainsi un accord de septième (voir le principe 20, I^e partie, chap. VII, p. 164) ; le tout aboutit à une *calata* très classique et imposante, également en modalité 1, à travers laquelle se voient appliquées strictement les règles de parallélisme en usage dans tout le système polyphonique (voir fig. XXXIII).

1. Cette typologie est fondée sur les rythmes organiques de chacun de ces *ballos*. Les principes en sont exposés dans F. GIANNATTASIO et B. LORTAT-JACOB, disque, 1982.

1 2 3 4

Te De um lau da mus Te Do mi num con fi te mur

5 6 dolci 7 8 9

Te æ ter num pa trem om nis ter ra ve ne ra tur

10 11 12 13

San ctus san ctus sanc tus do mi nus De us sa ba oth

14 15 dolci 16 17 18

in Te Do mi ne spe ra vi non con fon dar in æ ter num

Fig. XXVIII. Te Deum, transcription.

1 2 3 4 5 6

Ky ri e lei son Chris te lei son Ky rie E lei son

Fig. XXIX. Kyrie, transcription.

bogi

Ma gni fi cat a ni ma m do mi no

coro

qui a res pe x'um mi li ta tem an cil lae su ae

e cce ni mex hoc e be a ta me di cent omne ge ne ra ti o nes

Fig. XXX. Magnificat, transcription.

1 2 3 4 5 6 7 8

E ram qua si (s)a gnus in no cens E ram qua si (s)a gnus in no cens

9 10 11 12

E ram qua si (s)a gnus in no cens

13 14 15 16

E ram qua si (sa) gnus in no cens

Detailed description: This is a musical transcription of a Latin phrase. It consists of four staves of music in bass clef. The first staff contains measures 1 through 8, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second staff contains measures 9 through 12, with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The third staff contains measures 13 through 16, with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the second staff. The music features various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some accidentals (sharps and flats) throughout the score.

Fig. XXXI. Eram quasi, transcription.

bogi

E da li sò fi da li in vi diosa

di gen di me'cum ma ri chi bil le sa

coro

a

E da li sò fi da li in vi diosa

di gen di me'cum ma ri chi bil le sa

E dda cu' la so' lin ga ca ri gno sa

dag già li pas sen ti cun tin te sa

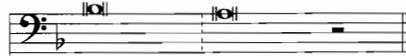
a



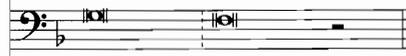
E da li sò fi da lin vi dio sa



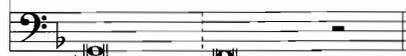
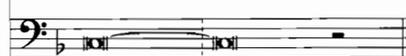
di gen di me'cum ma richi bil le sa



coro



a



début de la danse



E da li sò fi da li E da li sò fi

danse



dem de cum be be

dem de cum be be

dem de cum be be



cum gendi mecum ma

E ddha cu'so'lin ga



bam bam cum ba ba

bam bam cum ba ba

bam bam cum ba ba



bom bom cum bo bo

bom bom cum bo bo

bom bom cum bo bo

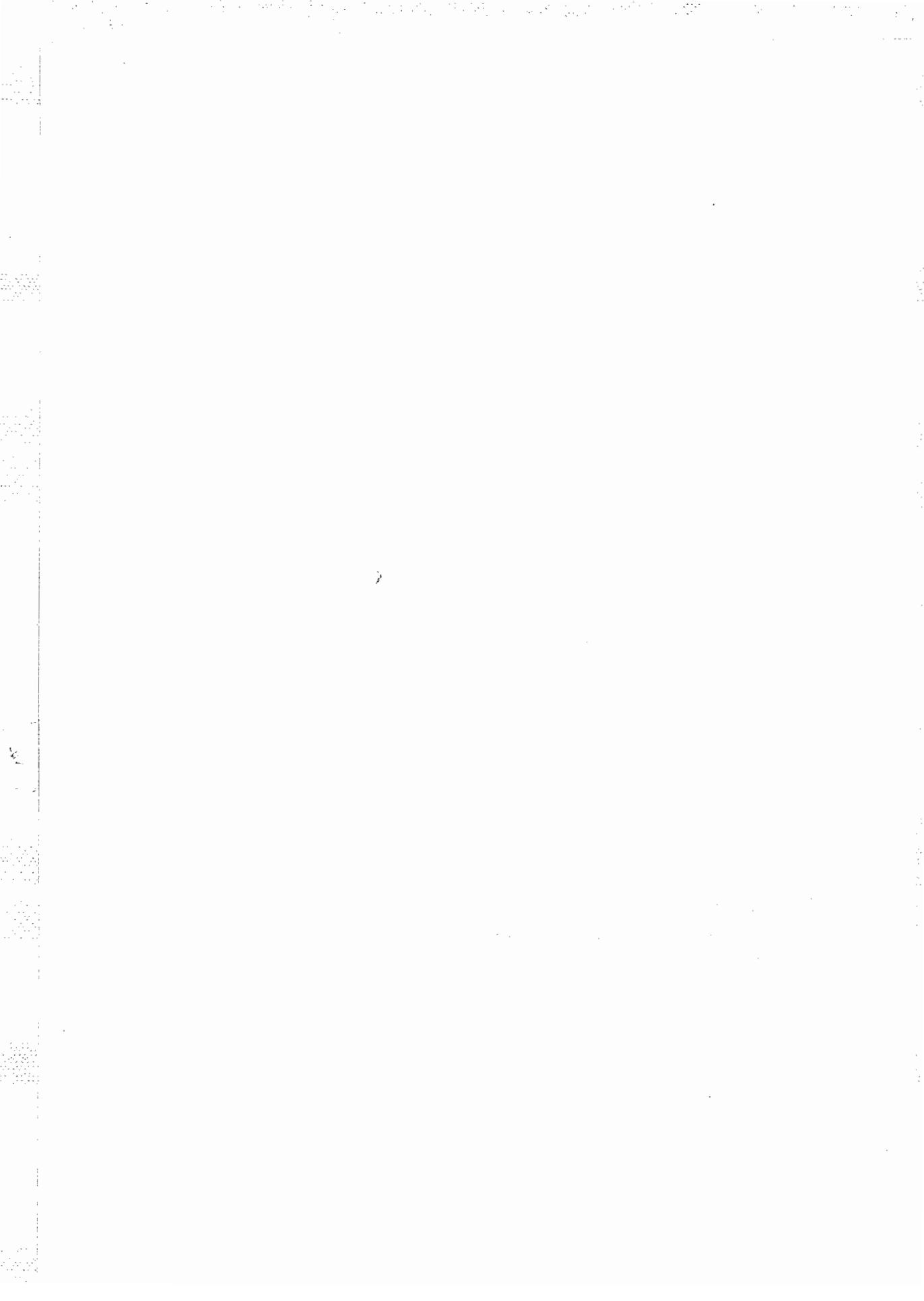
Fig. XXXII. Bogi a passu.

1 2 3

A men

Fig. XXXIII. Amen conclusif, transcription.

ANNEXES



1. Textes des chants

Les textes sont présentés dans l'ordre de leur inventaire, selon les circonstances de leur exécution (voir I^e partie, chap. IV, « Répertoire », p. 83).

1. Chants de l'Oratorio, composant le grand répertoire de Castelsardo :
pour le carême (C.)
la semaine sainte (SS.) ;
les grandes cérémonies (Cér.) ;
les funérailles (Fun.) ;
les fêtes avec processions (F.).

2. Chants de l'Église
pour les vêpres (Vpr.) ;
les neuvaines (Neuv.) ;
la neuvaine de Noël (Neuv. Nat.) ;
la messe (Ms.) ;
la bénédiction (Bén.) ;
pour la semaine sainte (Égl. SS.).

3. Chants profanes (C. pr.).

Ne figurent ici que les textes les mieux connus des confrères, dont la traduction a été établie avec le concours de Giuseppe Brozzu, Giuseppe Balzano, Salvatore Ticca, et la collaboration de Maria Manca. Les autres sont seulement mentionnés. Ils figurent toutefois *in extenso* dans la version italienne (*Canti di Passione*) et peuvent, de toute façon, se trouver aisément dans un missel.

Pour ce qui est des textes dialectaux, leur transcription comprend une part d'approximation car le dialecte *castellanese* n'a encore donné lieu à aucune étude phonologique.

Chaque texte, qu'il soit transcrit ou seulement mentionné par son titre, est identifié par un sigle renvoyant à l'occasion principale dans laquelle il est chanté et par un numéro arbitraire (voir le tableau de la p. 94-95, chap. IV, « Répertoire »). Un même texte peut avoir plusieurs sigles et numéros. C'est ainsi que le *Miserere* est

ANNEXES

identifié par cinq sigles : C., SS., SS., Fun., Cér., qui rappellent les circonstances majeures de son exécution : pour le carême, la semaine sainte (Lunissanti et vendredi), les funérailles et les grandes cérémonies.

Les numéros, quant à eux, renvoient à l'existence d'une mélodie spécifique et permettent de savoir, par exemple, que les *Miserere* C. 1, SS. 1, SS. 4, et Fun. 1, ont des mélodies distinctes, en d'autres termes, qu'il y a à Castelsardo quatre *Miserere*. Pour le *Misere*, le sigle « Cér. » n'est pas suivi d'un chiffre, car lorsqu'il est chanté durant les grandes cérémonies il n'a pas de mélodie propre (c'est celle du vendredi saint).

MISERERE

(C. 1, SS. 1, SS. 4, Fun. 1, Cér.)

Disque compact, pages 1, 2, 3 et 4

Miserere mei, Deus : • secundum magnam misericordiam tuam.*

Et secundum multitudinem miserationum tuarum : • dele iniquitatem meam.*

Amplius lava me ab iniquitate mea : • et a peccato meo munda me.*

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco : • et peccatum meum contra me est semper.*

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci : • ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.*

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum : • et in peccatis concepit me mater mea.*

Ecce enim veritatem dilexisti : • incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mihi.

Asperges me hyssopo, et mundabor : • lavabis me, et super nivem dealbabor.

Auditui meo dabis gaudium et lætitiā : • et exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tuam a peccatis meis : • et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me Deus : • et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Aie pitié de moi, mon Dieu, selon ta grande miséricorde,

Et selon ta grande compassion, efface mes fautes.

Lave-moi sans cesse de ma faute et purifie-moi de mon péché.

Car je reconnais mes fautes, et mon péché est toujours devant moi.

Contre toi seul, j'ai péché ; ce qui est mal à tes yeux, je l'ai fait ; ainsi tu seras juste dans tes paroles, infaillible dans tes jugements.

Vois, dans la faute, je suis né, et ma mère m'a conçu dans le péché.

Vois, toi qui aimes la vérité, tu m'as fait connaître les mystères cachés de ta sagesse.

Asperge-moi de l'hysope et je serai pur, lave-moi, et je serai plus blanc que la neige.

Fais que j'entende l'allégresse et la joie, et que dansent les os que tu as broyés. Détourne-toi de mes péchés, toutes mes fautes, efface-les.

Mets en moi un cœur pur, mon Dieu, fais renaître en mon corps un esprit juste.

TEXTES DES CHANTS

Ne projicias me a facie tua : • et Spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi lætitiā salutaris tui : • et spiritu principali confirma me.

Docebo iniquos vias tuas : • et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meæ : • et exsultabit lingua mea justitiā tuam.

Domine, labia mea aperies : • et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique : • holocaustis non delectaberis.

Sacrificium Deo spiritus contribulatus : • cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion : • ut ædificentur muri Jerusalem.

Tunc acceptabis sacrificium justitiæ, oblationes, et holocausta : • tunc imponent super altare tuum vitulos.*

Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum, Amen¹.

Ne me rejette pas loin de toi, ne me retire pas ton Esprit-Saint.

Rends-moi la joie de ton salut et confirme en moi ton esprit généreux.

J'enseignerai ton chemin à ceux qui ont péché et les infidèles reviendront à toi.

Dieu, Dieu mon sauveur, libère-moi du sang versé et ma langue exaltera ta justice.

Seigneur, ouvre mes lèvres, et ma bouche proclamera ta louange.

Car si tu voulais un sacrifice, je le ferais, mais tu n'accepteras pas d'holocauste.

Le sacrifice voulu par Dieu, c'est un esprit brisé ; un cœur brisé, broyé, tu ne le méprises pas.

Dans ta volonté, Seigneur, sois favorable à Sion, afin que soient rebâties les murs de Jérusalem.

Alors tu accepteras le juste sacrifice, les oblations et holocaustes ; alors on offrira des taureaux sur ton autel.

Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit. Au Dieu qui était au commencement, maintenant et pour toujours.

STABAT MATER

(SS. 2)

Disque compact, plage 5

*Stabat Mater dolorosa
Juxta Crucem lacrymosa,
Dum pendebat Filius.*

...

Elle était debout, la mère douloureuse, pleurante, au pied de la croix où pendait son fils.

...

1. Le *Gloria* est commun à tous les psaumes. Les vers marqués par un* sont chantés dans le *Miserere dietro l'altare*, auxquels s'ajoutent l'*antiphonia* (« antienne ») : *Vere languorem nostrum ipse tulit, / Et dolorem nostrum in se portavit**, et l'*imploratio* (extr. *De profundis*) : *Domine exaudi orationem meam / Et clamor meus ad te veniat*** ; enfin, comme dans tous les psaumes, le *Gloria*.

ANNEXES

*Quando corpus morietur
Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria*¹.

Quand ton corps sera mort, fais que
soit donnée à ton âme la gloire du
paradis.

JESU
(SS. 3)

Disque compact, plage 6

*Jesu in oratione prostrato,
Miserere nobis,
Christe exaudi nos*

Jésus, prostré en prière,
Aie pitié de nous,
Christ, exauce-nous

*Jesu ab angelo confortato,
Miserere nobis,
Christe exaudi nos*

Jésus, consolé par l'ange,
Aie pitié de nous,
Christ, exauce-nous

*Jesu Annæ (et) Caïfa presentato
Miserere nobis
Christe exaudi nos*

Jésus, présenté à Caïphe et Anne,
Aie pitié de nous,
Christ, exauce-nous

*Jesu a Petro ter negato
Miserere nobis
Christe exaudi nos*

Jésus, renié trois fois par Pierre,
Aie pitié de nous,
Christ, exauce-nous

*Jesu in monumento novo tumulato
Miserere nobis
Christe exaudi nos*

Jésus, enterré dans sa nouvelle
sépulture,
Aie pitié de nous,
Christ, exauce-nous

TE DEUM
(Cér. 1, F., SS.)

Disque compact, plage 7

*Te Deum laudamus : te Dominum
confitemur.*

*C'est toi, Dieu, que nous louons,
toi que nous reconnaissons comme
Seigneur.*

*Te æternum Patrem omnis terra
veneratur.*

*Toi, Père éternel, que tout l'univers
adore.*

*Tibi omnes angeli,
tibi cæli, et universæ potestates :
Tibi cherubim et seraphim
incessabili voce proclamant :
Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.*

*C'est toi que tous les Anges, toi que les
Cieux et les Armées des cieux,
Toi que les Chérubins et Séraphins
éternellement acclament :
Saint, saint, saint est le Seigneur, Dieu
des forces célestes !*

1. Strophe chantée à l'arrivée à l'église.

TEXTES DES CHANTS

*Pleni sunt cæli et terra majestatis
gloriæ tuæ.*

Te gloriosus apostolorum chorus

Te prophetarum laudabilis numerus.

*Te martyrum candidatus laudat
exercitus.*

Te per orbem terrarum

sancta confitetur Ecclesia

Patrem immensæ majestatis ;

*Venerandum tuum verum et unicum
Filium.*

Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Tu rex gloriæ, Christe.

Tu Patris sempiternus es Filius.

*Tu, ad liberandum suscepturus
hominem*

non horruisti Virginis uterum.

Tu, devicto mortis aculeo

aperuisti credentibus

regna cælorum.

Tu ad dexteram Dei sedes,

in gloria Patris,

Judex crederis esse venturus.

Te ergo, quæsumus,

tuis famulis subveni

quos pretioso sanguine redemisti.

*Æterna fac cum Sanctis tuis in gloria
numerari.*

Salvum fac populum tuum, Domine,

et benedic hæreditati tuæ.

*Et rege eos et extolle illos usque in
æternum.*

Per singulos dies,

benedicimus te.

Et laudamus nomen tuum in sæculum

et in sæculum sæculi.

Dignare, Domine, die isto

sine peccato nos custodire.

*Miserere nostri, Domine, miserere
nostri.*

*Fiat misericordia tua, Domine, super
nos, quemadmodum speravimus in te.*

In te, Domine, speravi :

non confundar in æternum.

Le ciel et la terre sont remplis de ta
gloire souveraine.

Le Chœur glorieux des Apôtres,

La troupe vénérable des Prophètes,

L'éclatante armée des Martyrs chantent
tes louanges.

Sur toute l'étendue de l'univers, la sainte
Église t'adore,

O Père, dans ton infinie majesté,

avec celui qui est vraiment ton Fils
unique, digne d'adoration,

avec l'Esprit Saint, notre Conseiller.

O Christ, tu es le Roi de gloire,

Tu es le Fils éternel du Père.

Comme tu voulais prendre l'humanité
pour la délivrer, tu n'as pas craint de

descendre dans le sein de la Vierge,

Après avoir vaincu le pouvoir de la
mort, Tu as ouvert aux croyants le

Royaume des cieux.

Tu sièges à la droite de Dieu, dans la
gloire du Père.

Tu reviendras un jour, nous le croyons,
pour nous juger.

Daigne donc secourir tes serviteurs,

que tu as rachetés par ton sang précieux.

Fais qu'ils soient mis au nombre de tes
Saints, dans la gloire éternelle.

Sauve ton peuple, Seigneur, et bénis ton
domaine.

Conduis tes enfants et fais-les parvenir à
l'éternité.

Chaque jour, nous proclamons tes
bienfaits,

Et nous chantons la gloire de ton Nom,
maintenant, toujours, et dans les siècles.

Daigne, Seigneur, pendant ce jour,

nous garder de tout péché,

Aie pitié de nous, Seigneur, aie pitié de
nous.

Que ta bonté, Seigneur, veille sur nous ;
nous avons mis en toi notre espérance.

En toi, Seigneur, mon espérance ;

et je n'aurais jamais à en rougir.

ANNEXES

DEUS TI SALVET MARIA¹

(F. 1)

*Deus ti salvet Maria
Chi ses de grassia piena
De grassia ses sa vena
E-i sa currente.*

*Su Deus onnipotente
cun tegus est istadu,
pro chi t'hat preservadu
Immaculada.*

*Beneitta et laudada
Subra a tottu gloriosa,
Mama, Fiza e Isposa
De su Signore.*

*Beneittu su Fiore
E fruttu de su sinu,
Gesùs, Fiore Divinu,
Signore Nostru.*

*Pregade a Fizu 'ostru
Pro nois peccadores,
Chi tottu sos errores
Nos perdonet.*

*E-i sa Grassia nos donet
In vida e in sa morte,
E-i sa dicioza sorte
In Paradisu.*

VENI CREATOR

(Cér. 2)

AVE MARIS STELLA

(F. 2)

LODATE MARIA

(F. 3)

1. Forme sarde du « Je vous salue Marie », écrit par Bonaventura Licheri (xviii^e siècle).

TEXTES DES CHANTS

DEUS IN ADIUTORIUM

(Vpr. 1)

*Deus in adiutorium meum intende.
Domine, ad adiuvandum me festina.
Gloria Patri, etc.*

Dieu, viens à mon aide.
Seigneur, hâte-toi de me secourir.
Gloire au Père, etc.

DIXIT DOMINUS

(Vpr. 2)

LAUDATE, PUERI DOMINUM

(Vpr. 3)

LAUDATE DOMINUM

(Vpr. 4)

MAGNIFICAT

(Vpr. 5, Neuv. Nat. 4, Ms.)

*Magnificat anima mea Dominum ;
Et exultavit spiritus meus in Deo salu-
tari meo.
Quia respexit humilitatem ancillæ
suæ : ecce enim ex hoc beatam me
dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est :
et sanctum nomen eius.
Et misericordia ejus a progenie in
progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo :
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede et exaltavit
humiles.
Esurientes implevit bonis : et divites
dimisit inanes.
Suscepit Israel servum suum, recor-
datus misericordiæ suæ.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in sæcula.*

Gloria Patri, etc.

Mon âme exalte le Seigneur
exulte mon esprit en Dieu mon
sauveur.
Il s'est penché sur son humble
servante ; désormais tous les âges me
diront bienheureuse.
Le Puissant fit pour moi des
merveilles : saint est son nom.
Son amour s'étend d'âge en âge sur
ceux qui le craignent.
Déployant la force de son bras, il
disperse les superbes.
Il renverse les puissants de leur trône,
il élève les humbles.
Il comble de biens les affamés, renvoie
les riches les mains vides.
Il relève Israël son serviteur, il se
souvient de son amour,
de la promesse faite à nos pères en
faveur d'Abraham et de sa race à
jamais.
Gloire au Père, etc.

ANNEXES

LAUDA DI SANT'ANTONIO

(Neuv. 1)

*Di l'eremu abitadori
Sant'Abati gloriosu
Antoni Miragulosu
Sii lu nostru protettori (refrain)*

*In Eraclea Ciddai
di l'Egittu Superiori
nascisti tra li splendori
di richesa e nobiltai
perì tu la poltai
preferisti a tant'onori*

*Pa pelfezionati bè
l'avangeliu cunsultai
chi diggi zedi lu gh'hai
a poari e sighi a me
comu cosa ditta a te
ubidii lu Redentori*

*Orfanu in la frisca eddai
di diciott'anni ristesti
e a li poari desti
palti di l'erediddai
zidendi l'altra middai
a to' suredda minori*

*Vulendi in te cupià
li viltù chi l'altri haiani
chi in lu deseltu staggiani
li culpi pa iscutà
cumincesti a pratigà
una vidda di rigori*

*Solu una volta la di
pani cun sali magnai
e tal volta ci passai
dui o tre dì di cussi
senza mangnà e ne bi
prighendi cun gran fervori*

*In cuntinua pinitenzia
ottantasett'anni istesti
tantu lu colpu dummedi
cun mirabili astinenzia
ch'aggualai in cuntinenzia
l'agnuli di lu Signori*

Toi, l'ermite,
saint abbé glorieux,
Antoine miraculeux,
sois notre protecteur (*refrain*).

Dans la ville d'Héraclée,
en Haute-Égypte,
tu naquis dans les splendeurs,
les richesses et la noblesse ;
mais à tant d'honneur,
tu préféras la pauvreté.

Pour chercher la perfection,
tu consultas l'Évangile
qui dit : « Cède tes biens
aux pauvres et suis-moi » ;
et, selon cette parole,
tu obéis au Rédempteur.

Tu restas orphelin
dès l'âge de dix-huit ans,
et aux pauvres tu fis don
d'une part de ton héritage ;
donnant l'autre moitié
à ta jeune sœur.

Voulant imiter
les vertus que d'autres avaient
et qui étaient dans le désert
pour payer leurs fautes,
tu commenças à pratiquer
une vie de pénitence.

Seulement une fois par jour,
tu mangeais du pain et du sel,
et parfois tu passais
deux ou trois jours
sans manger ni boire,
prieant avec grande ferveur.

En pénitence continuelle,
tu vécus quatre-vingt-sept ans
en soumettant ton corps
à une étonnante abstinence ;
seuls les anges du Seigneur
sont ainsi en continence.

TEXTES DES CHANTS

*Cun folti tentazioni
lu Dimoniù t'assaltava
e in te si radduppiava
diunu e orazioni
e nisciuna impressioni
faggiani in lu to cori*

*No pudenditi vinci
cun tant'assalti infernali
cun visioni brutali
s'impignava a fatti cadì
e ti sciddava in lu drummi
cun orribili rumori*

*Lupi tigrì ursi e lioni
da dugna loggu intraggiani
e fatt'a chissi sighiani
salpenti i sculpioni
ch'erani tutti dimoni
pa fatti intrà in timori*

*Pa mezzu toiu obaraddi
si so miraguli assai
e li dimoni scacciai
da li ch'erani invasaddi
e cun la groggi maladdi
sanavi a tutti l'ori*

*Erani in te signaladdi
doni e scienzi infusi
chi l'eretighi cunfusi
si n'andavani ammiraddi
e cun teggu cunsigliaddi
Di so finz' e imperadori*

*Festi discipuli amanti
di summa pelfezioni
dui Maccari e tanti
tra li quali ilarioni
ch'abali in cielu so Santi
in mezzu a li Cunfissori*

*T'ha un agnulu avvisaddu
sendi di centu e cinc'anni
chi d'iscinni da l'affanni
Deu haia dicritaddu
e ti fussi priparaddu
a murì che Cunfissor*

Avec de fortes tentations
le démon te prenait d'assaut.
Et toi, tu redoublais
de jeûne et de prière ;
mais ton cœur
n'en recevait nulle impression.

Échouant à te soumettre
par tant d'assauts infernaux,
il s'appliquait à te faire tomber
par des visions brutales
et te réveillait dans ton sommeil
par des bruits épouvantables.

Loups, tigres, ours et lions
arrivaient de partout,
et, après eux, suivaient
des serpents et des scorpions ;
tous étaient des démons
qui étaient là pour te faire peur.

Par ton entremise ont eu lieu
de nombreux miracles :
tu chassas les démons
de ceux qui en étaient envahis ;
avec la Croix, tu savais
les malades à toute heure.

En toi étaient présents
la bonté et la science infuse ;
et, de fait, les confus hérétiques
s'en allaient illuminés ;
même les empereurs
ont pris conseil chez toi.

Tu instruisis les disciples amants
de la perfection :
les deux Macaire et tant d'autres
parmi lesquels Hilarion
qui, maintenant au paradis,
sont saints comme d'autres confesseurs.

Un ange t'a averti,
à l'âge de cent cinq ans
que Dieu avait décidé
de t'affranchir de tes tourments.
Aussi, tu te préparas
à mourir comme confesseur.

ANNEXES

LAUDA DI SANTA LUCIA

(Neuv. 2)

*Tu se' lugi e lugi via
chi mandì a tutti splendori
Illuminegia o Lugia
li chi vivini i l'errori (refrain)*

*Nascisti da nubiltai
però da sangu paganu
candu Dioclezianu
cummitia crudeltai
Ma tu battisgià ti fai
muida da lu Signori*

*Da la più tenera eddai
cultivesti li viltù
e cunsacrestì a Gesù
la to' virginitai
À Gesù sempri pensai
di e notti a tutti l'ori*

*Sè la culunna adumbrada
di l'Antigu Tistamentu
D'aglientu in basi fulmada
e di ligiu in finimentu
pa fultalesa u l'argentu
lu ligiu pa lu candori*

*Ricca bedda e graziosa
cum Gesù Cristu spusesti
e pa' Gesù tuttu desti
a poari generosa
pa no tinì come sposa
altri affetti i lu to' cori*

*Rapiddu da la biddesa
unu spusà ti vulia
E mamma toia t'haia
prumissa cun siguresa
tu che culunna in filmesa
lu scacesti cun orrori*

*Pa l'affrontu chi li festi
lu sposu n'era a muri
Tandu ti mandesi a di
chi cu' l'ochi l'incantesti
e l'ochi tu li mandesti
sigundu celti scrittori*

Tu es lumière, lumière vive,
qui envoies à tous sa splendeur,
illumine, ô Lucie,
celui qui vit dans l'erreur (*refrain*)

Tu naquis de la noblesse,
mais de sang païen,
quand Dioclétien
commettait des cruautés,
mais tu te fis baptiser,
inspirée par le Seigneur.

Dès ton âge le plus tendre,
tu cultivas les vertus
et consacras à Jésus
ta virginité.
À Jésus, tu pensais sans cesse,
le jour, la nuit et à toute heure.

Tu es la colonne annoncée
par l'Ancien Testament,
sur fond d'argent
entourée de lys :
l'argent pour la force
et le lys pour la blancheur.

Riche, belle et gracieuse,
tu épousas Jésus.
Et, généreuse, pour Jésus,
tu donnas tout aux pauvres
pour ne pas avoir, en tant qu'épouse,
d'autres attaches dans ton cœur.

Ravi par ta beauté,
un homme voulait t'épouser.
Après de lui, ta mère
t'avait engagée fermement.
Mais toi, solide comme une colonne,
tu le chassas avec horreur.

À cause de l'affront que tu lui fis,
cet homme était sur le point de mourir.
Il te fit dire
que tes yeux l'avaient ensorcelé.
Et, d'après certains auteurs,
tes propres yeux, tu lui envoyas.

TEXTES DES CHANTS

*Lu to' sposu onnipotenti
di sta cegga no vulisi
e dui occhi ti punisi
di li primi più lugenti
assai più attraenti
e di grazia maggiori*

*Pascasiu in pettu attizzava
contr' a Cristu l'odiu e l'ira
l'amanti invanu suspira
d'avetti comu brammava
E Pascasiu t'accusava
vultendi in odiu l'amori*

*Avendidi eddu accusadda
chi tu eri cristiana
Di pultati a mala gana
lu tirannu ha uldinaddu
a lu logu distinaddu
undi si peldi l'onori*

*I lu so' intentu riscì
si sfulzesi ma invanu
chi cun nisciun mezzu umanu
ti pudisini muì
vulendi Deu cussì
cunsilvà lu to' pudori*

*Pascasiu d'ira invasaddu
ruiu i l'ochi spumanti
Cun legna in giru abbondanti
un fogu t'ha postu e laddu
cun bitummu alimentadu
pa brusgià cun più aldori*

*Esultanti e graziosa
stagii in mezzu a lu fogu
chi no ti bruschiava in logu
come Fenici amurosa
rubiconda come rosa
e più bedda di culori*

*Ca a te tantu mirava
lu rù di Mosè cridia
chi lu fogu l'invistia
e pa nudda lu bruscgava
Beddu e veldi lu lassava
senza bruscgalli un fiori*

Dieu, ton époux tout-puissant,
ne voulait pas que tu restes aveugle :
il te remit deux yeux
plus beaux et splendides que les premiers,
beaucoup plus attirants
et plus gracieux encore.

Pascasio nourrissait dans son cœur
haine et colère contre le Christ.
L'amant en vain soupirait
pour t'avoir comme il voulait.
Et donc, il t'accusait,
transformant son amour en haine.

En t'accusant
d'être chrétienne,
le tyran ordonna
de t'amener de force
à cet endroit fatal
où l'on perd son honneur.

Il tenta, mais en vain,
de parvenir à ses fins,
mais il n'y eut pas moyen de te faire
bouger.
Car Dieu voulait ainsi
préserver ta pudeur.

Pascasio, plein de colère,
les yeux rouges et écumants,
mit du bois autour de toi
et mit le feu à tes flancs
en l'alimentant de bitume
pour qu'il brûle avec plus d'ardeur.

Exultante et gracieuse,
tu étais au milieu du feu
qui ne te brûlait nullement,
tel le Phénix, amoureuse :
rubiconde comme une rose
et encore plus belle de couleur.

À te voir à ce moment,
on aurait cru le buisson de Moïse ;
gagné par le feu
mais jamais brûlé par lui,
toujours vert
et sans qu'une fleur ne le consume.

ANNEXES

*Tandu ti chiamma a dispalti
lu tirannu, aguzzinu
e lu coddu alabastrinu
ti passa di palti in palti
No pudendi cun tant'alti
ristà di te vincitori*

*Ester cussi avvinenti
no cumparisi a la colti
comu fu ferit' a molti
tutta in cara risplendenti
profetizzendi imminenti
molti a lu persecutori*

*Pascasiu infatti arristadu
fusi a Roma cundugidu
isvalgugnadu avvilidu
vinisi decapitadu
palchi vinisi accusadu
d'ingiustu e di traditori*

*Milli e più tandu offerisini
laudi a li cristiani
e milli e milli pagani
a Cristu si cunviltisini
e l'iduli distruisini
assai manni e minori.*

Alors le tyran et l'argousin
te prennent à part
et ton cou d'albâtre
transpercent de part en part,
sans pouvoir, par tous ces moyens,
être victorieux de toi.

Même Esther, dans tout son éclat,
ne pouvait devant la cour t'être comparée
quand elle fut blessée à mort,
le visage resplendissant
et annonçant la mort prochaine
de son persécuteur !

Pascasio, arrêté,
fut conduit à Rome ;
plein de honte et avili,
il fut décapité,
car il fut accusé
d'injustice et trahison

Alors les chrétiens furent couverts
de reconnaissance et de louanges.
Et des milliers de païens
se convertirent au Christ
et détruisirent les idoles,
petites et grandes, qu'ils avaient.

LAUDA DI NOSTRA SIGNORA DI TERGU

(Neuv. 3)

REGEM VENTURUM

(Neuv. Nat. 1)

LÆTENTUR CÆLI

(Neuv. Nat. 2)

EN CLARA VOX

(Neuv. Nat. 3)

A SU NASCHER DE GESUS

(Nat. 1)

ZELESTE TESORO

(Nat. 2)

TEXTES DES CHANTS

LU PALDONU

(Ms. 1)

KYRIE

(Ms. 2)

Disque compact, page 8

*Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.*

Seigneur, prends pitié,
Christ, prends pitié,
Seigneur, prends pitié.

ERAT QUASI

(Ms. 3)

Disque compact, page 9, sous le titre « Eram quasi »

Erat quasi agnus innocens.

Il était comme un agneau innocent.

BABBU NOSTRU

(Ms. 4)

Texte, en sarde, du « Notre Père », écrit par Baingiu Cossiga (XIX^e siècle).

AGNUS DEI

(Ms. 5)

*Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis (bis).*

Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde,
Aie pitié de nous (bis).

*Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.*

Agneau de Dieu,
qui effaces les péchés du monde,
Donne-nous la paix.

PANGE LINGUA

(Ms., Bén., Cér., F.)

TANTUM ERGO

(Ms. 6, Bén., Cér., F.)

ANNEXES

REGINA CÆLI

(Ms. 7)

O SALUTARIS HOSTIA

(Bén. 1, Ms.)

SALVE, REGINA

(Egl. SS. 1)

*Salve, Regina, Mater misericordiæ,
vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad
te clamamus exules filii Hevæ. Ad te
suspiramus, gementes et flentes in hac
lacrymarum valle. Eia ergo, advocata
nostra, illos tuos misericordes oculos
ad nos converte. Et Iesum, bene-
dictum fructum ventris tui, nobis post
hoc exilium ostende. O clemens, o pia,
o dulcis, Virgo Maria.*

Nous te saluons, Reine mère de miséricorde, notre vie, notre joie, notre espérance, salut ! Enfants d'Ève, nous crions vers toi, du fond de notre exil, nous soupirons vers toi, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes. Ô toi, notre avocate, tourne vers nous tes regards miséricordieux. Et après l'exil de cette vie, montre-nous Jésus, le fruit béni de tes entrailles. Ô clémente, Ô miséricordieuse, Ô douce Vierge Marie.

L'ATTITU

(Egl. SS. 2)

*Salvete ! Benignissimi Domini nostri
Jesu Christi Salvatoris nostri
Oculi pro nobis lacrimis perfusi
Miserere nostri Domine
Miserere nostri (refrain).*

Adieu aux yeux, pour nous répandus en larmes, de notre très bon Seigneur Jésus-Christ, notre Sauveur, Seigneur, aie pitié de nous, Aie pitié de nous.

*Salvete ! Mellifluum os, guttur suavissimum Domini nostri Jesu Christi
Pro nobis felle et aceto potata
Miserere nostri... (refrain).*

Adieu ! bouche parfumée, gorge très douce de notre Seigneur Jésus-Christ, abreuvée pour nous de fiel et de vinaigre, Seigneur, aie pitié de nous...

*Salvete ! Collum humile Jesu Christi
pro nobis colaphizatum dorsumque
sanctissimum
Pro nobis flagellatum,
Miserere nostri...(refrain).*

Adieu ! cou fragile de Jésus-Christ, battu pour nous et dos très saint flagellé pour nous, Seigneur, aie pitié de nous...

*Salvete ! Venerabiles Domini nostri
Jesu Christi manus pedes et brachia
Pro nobis in cruce extensa
Miserere nostri... (refrain).*

Adieu ! main vénérable de notre Seigneur Jésus-Christ, pieds et bras étirés pour nous sur la croix, Seigneur, aie pitié de nous...

TEXTES DES CHANTS

*Salve ! Pectus mitissimum Domini
nostri Jesu Christi Salvatoris
Pro nobis in Passione conturbatum
Miserere nostri... (refrain).*

*Salve ! Latus gloriosum Domini nostri
Jesu Christi
Pro nobis lancea militis perforatum
Miserere nostri... (refrain).*

*Salvete ! Domini nostri Jesu Christi
sacra misericordiae genua
Pro nobis in orationibus flexa
Miserere nostri... (refrain).*

*Salvete ! Domini Jesu Christi
Salvatoris
Manus pedesque pro nobis clavis affixi
Miserere nostri... (refrain).*

*Salve ! Totum corpus Jesu Christi
Pro nobis in cruce suspensum vulnera-
tumque mortum et sepultum
Miserere nostri... (refrain).*

*Salve ! Sanguis prexiosissime de
corpore Domini nostri Jesu Christi
Salvatoris nostri
Pro nobis effuse
Miserere nostri... (refrain).*

*Salve ! Sanctissimi Domini nostri Jesu
Christi anima
Pro nobis in manus patris
commendata,
Miserere nostri...*

Adieu ! cœur très doux de notre
Seigneur Jésus-Christ, notre Sauveur,
meurtri pour nous dans sa Passion,
Seigneur, aie pitié de nous...

Adieu ! glorieux flanc de notre
Seigneur Jésus-Christ, transpercé pour
nous par la lance du soldat,
Seigneur, aie pitié de nous...

Adieu ! genoux sacrés de miséricorde
de notre Seigneur Jésus-Christ, fléchis
pour nous en prière,
Seigneur, aie pitié de nous...

Adieu ! mains et pieds du Seigneur
Jésus-Christ notre Sauveur, cloués
pour nous,
Seigneur, aie pitié de nous...

Adieu ! corps entier de Jésus-Christ,
suspendu pour nous sur la croix,
blessé, mort et enseveli,
Seigneur, aie pitié de nous...

Adieu ! très précieux sang répandu du
corps de notre Seigneur Jésus-Christ,
notre Sauveur,
versé pour nous
Seigneur, aie pitié de nous...

Adieu ! âme de notre très saint
Seigneur Jésus-Christ
remise pour nous entre les mains du
Père,
Seigneur, aie pitié de nous...

DE PROFUNDIS

(Egl. SS. 3)

*De profundis clamo ad te, Domine
Domine, audi vocem meam...*

Des profondeurs, je crie vers toi,
Seigneur,
Seigneur, écoute mon appel...

ANNEXES

LI TRE RE

(C. pr. 1)

Disque compact, page 10

*Li Tre Re s'avviesini uguali
pa'l via di la stella cum premmori,*

*A visita lu nostru Salvadori
Ch' è nadu dalla notti di Naddali*

*E' di cielu e di terra prinzipali
e di tuttu lu mondu redentori.*

*Lu criadori nostru è lu Messia
ch'è nadu dall'intragni di Maria ;*

*Maria nascesi pa'r ispanu,
Vergine pura è, e cantu e cantu ;*

*Vergine e pura è da cielu faladda,
l'agnulu li mandesi l'ambasciadda ;*

*Accumpagnadda cu' lu sò isposu :
Santu Ghiuseppu è Santu gloriosu ;*

*Falesi a lu pultali di Betlè'm,
Sò tre passoni e un solu Deu è ;*

*Sò trè passoni ! E' unu d'innucenzia,
e un'ubbidienza d'amori ;*

*Lu visitesini dui pastori,
a la nascida soia accùdisini ;*

*Li pastori e li Re sò illuminadi,
pa' esse dalla stella accumpagnaddi ;*

*La stella d'Orienti li dugisi,
a bugà lugi a lu mondu vinisi ;*

*Pa' esse tutti l'animi salvadi,
è viridai e no si pò nigà ;*

*À vecchi (e) manni lu cielu a gusà,
a vecchi (e) manni e boni palchi è bè :*

Ensemble, les trois Rois mages,
appelés par l'étoile,
se mirent en route à la hâte,

Pour visiter notre Sauveur
qui est né la nuit de Noël.

Il est Seigneur du ciel et de la terre,
et Rédempteur du monde entier.

Notre Créateur est le Messie,
né des entrailles de Marie ;

par prodige, il naquit de Marie
parfaitement vierge et pure ;

Vierge et pure, elle est descendue du
ciel :
l'ange lui apporta la nouvelle ;

accompagnée de son époux,
saint Joseph, saint glorieux,

il descendit aux portes de Bethléem,
en Lui sont trois personnes en un seul
Dieu ;

trois personnes ! sagesse,
obéissance, amour.

Deux bergers le visitèrent
pour célébrer sa naissance.

Bergers et Rois mages sont illuminés
et accompagnés par la même étoile ;

l'étoile d'Orient les conduisit,
venue apporter la lumière au monde
entier,

pour le salut de toutes les âmes,
c'est une vérité qu'on ne peut nier.

Après une longue vieillesse,
puissiez-vous goûter le paradis ;
Bonnes Pâques et profits :

TEXTES DES CHANTS

*Semmu junti a cantà pa' li Tre Re :
dendi lu bon prinzipiu di l'annu*

*E bona sera e bon' annu !
e bona Pascha cumpridda ;*

*Deu ci dia vida,
e megliu a un altr'annu.*

*E bona sera e bon'annu
e bona notti e bon'annu.*

Nous sommes venus chanter pour les
trois Rois :
en vous donnant les vœux de bonne
année.

Bonsoir et bonne année !
Passez de bonnes Pâques¹.

Que Dieu nous donne vie,
et encore mieux l'an prochain.

Bonsoir et bonne année,
Bonne nuit et bonne année.

PERANTUNADDA

(C. pr. 2)

*E istanotti e Sant' Antoni,
Titulari di Casteddu,
Da cand'era minnoreddu,
ispirava in santiddai.
Sendi crisciuddu in eddai,
un Avanghielu intindisi,
Sant' Antoni cumprindisi :
« A li poari turru dà. »
Eddu vulia lucrà
lu regnu di Paradisu,
Sant' Antoni a l'impruisu
vindisi lu patrimoniù,
a dispettu di lu dimoniù,
a li poari tuttu desi.
Tandu Antoni s'almesi
d'una vera santiddai,
Eddu non lassava mai
di tulminta' lu diaulu.
Intesu ha di Santu Paulu
eremita e primma Santu,
À Antoni li fesi spantu
e si mittisi in caminu
und'era lu so distinu.
E a la fini s'incuntresini
unu cu l'altru si salutesini,*

C'est la nuit de saint Antoine,
Patron de Castelsardo,
qui, déjà, dans son jeune âge,
aspirait à être saint.
Ayant grandi,
il entendit l'Évangile ;
et Antoine comprit :
« Donne tout aux pauvres. »
Il voulait conquérir
le Règne des cieux,
c'est pourquoi, soudain,
il vendit son patrimoine
et, contre le démon,
il donna tout aux pauvres ;
Antoine se prépara alors
à une vraie sainteté,
et n'arrêtait jamais
de tourmenter le diable.
Ayant entendu parler de saint Paul,
ermite et saint parmi les plus grands,
Antoine resta émerveillé
et, pour le trouver, se mit en route.
Et finalement, ils se rencontrèrent
là où les attendait leur destin.
Ils se saluèrent l'un et l'autre,

1. En Sardaigne et à Castelsardo, le mot *Pasqua* (Pâques) renvoie aux plus grandes occasions religieuses et indique à la fois les fêtes de la Résurrection, de la Pentecôte, de Noël et de l'Épiphanie.

ANNEXES

*lu sò nommu isprichendi,
e staggiani dicendi
affari d'eternitai.
La Pruidenzia mai
no manca a li cristiani :
un colbu falesi pani
a doppiu di l'altri di.
Pa più bè cunniscì :
Paulu vinisi a la molti
e, no aendi pa solti
a ca dalli sipultura
dai agnuli lionni in figura
la fossa a Paulu fesini,
e subitu lu suttaresini.
Antoni stesi cuntentu :
lu cuntinuu lamentu
ch'era a Deu in prigà
lu celu pa guadagnà.
Antoni n'iscisi dall' affanni :
candu ala centecincanni
cumprisi la pinitenzia.
Chist'è la vera sapienzia
di lu nostru sant'Antoni.
À cent'anni
a li patroni
a cent'anni ci possiamo incuntrà
sempri fendì obari boni.
E istanotti è Sant'Antoni.*

en s'appelant par leur nom,
et se mirent à discuter
des choses de l'éternité.
La Providence ne manque jamais
aux bons chrétiens :
un corbeau porta du pain
— double ration des autres jours.
Pour mieux connaître les faits :
Paul vint à mourir
et, n'ayant, par hasard,
aucune sépulture à lui offrir,
deux anges, à figure de lions,
creusèrent une fosse pour Paul
et aussitôt le mirent en terre.
Antoine en fut content :
sa seule et unique plainte
était de prier Dieu
pour gagner le paradis.
Antoine vint au bout de ses tourments :
à l'âge de cent cinq ans
termina sa pénitence.
Telle est la vraie sagesse
de notre saint Antoine.
Tous nos vœux pour cent ans aux
patrons [de la maison].
Dans cent ans nous pourrions
nous retrouver pour de bonnes choses.
C'est la nuit de saint Antoine.

BOGI A PASSU

(C. pr. 3)

Disque compact, page 11

1.
*E da li sò fidali invidiosa¹
digendi me' cummari :
« e chi billesa ! »
Eddha, cu' la so' lingua carignosa,
daggia a li passenti cuntintesa.*

1.
Enviée par ceux de son âge
qui disent, ma commère,
« comme tu es belle ! »
Et elle, avec sa langue si douce,
elle donnait de la douceur
à ses prétendants passionnés.

1. Figure le texte tel qu'il est chanté. Il s'agit d'une poésie écrite que l'interprète — comme c'est l'usage — articule (ou ré-articule) pour les besoins du chant ; entrée par une autre strophe que la première, omission, reprise d'une partie de chaque strophe, etc.

TEXTES DES CHANTS

...
*Eu no brammu nisciuna ricchessa,
solu a me' cummari pa' isposa.*

...
Je ne désire aucune autre richesse,
je veux seulement ma commère
comme épouse !

...
*Cu la so' linga amurosa m'incanta,
eu l'addoru cument'una Santa.*

...
Elle m'enchanté de sa langue
amoureuse,
et je l'adore comme une sainte.

2.
*À baddhà cand'entra magghju
i la carréra di l'Olthu¹.
Pa' bandera l'ani posthu
(un battolu di cavaddhu).*

2.
Dansons quand vient mai
au quartier de l'Olthu.
On l'a couvert par des drapeaux
et on l'a mis sur un bât de bois.

*Da ! li monti di Gaddhura,
candu la ghjiurrada è bona,
si vidii la pianura
(di Logudoru e d'Anglona).*

Des monts de la Gallura,
quand la journée est bonne,
on peut voir la plaine
du Logudoro et de l'Anglona.

CHANT D'AGGIUS

Texte provenant d'une poésie de Gavino Pes, intitulée *Lu Pintimentu*

Disque compact, plage 12

*Di li musì illu monti,
no' godu più chiddh'aria sirena.*

De la montagne où sont les Muses
l'air serein ne m'atteint plus.

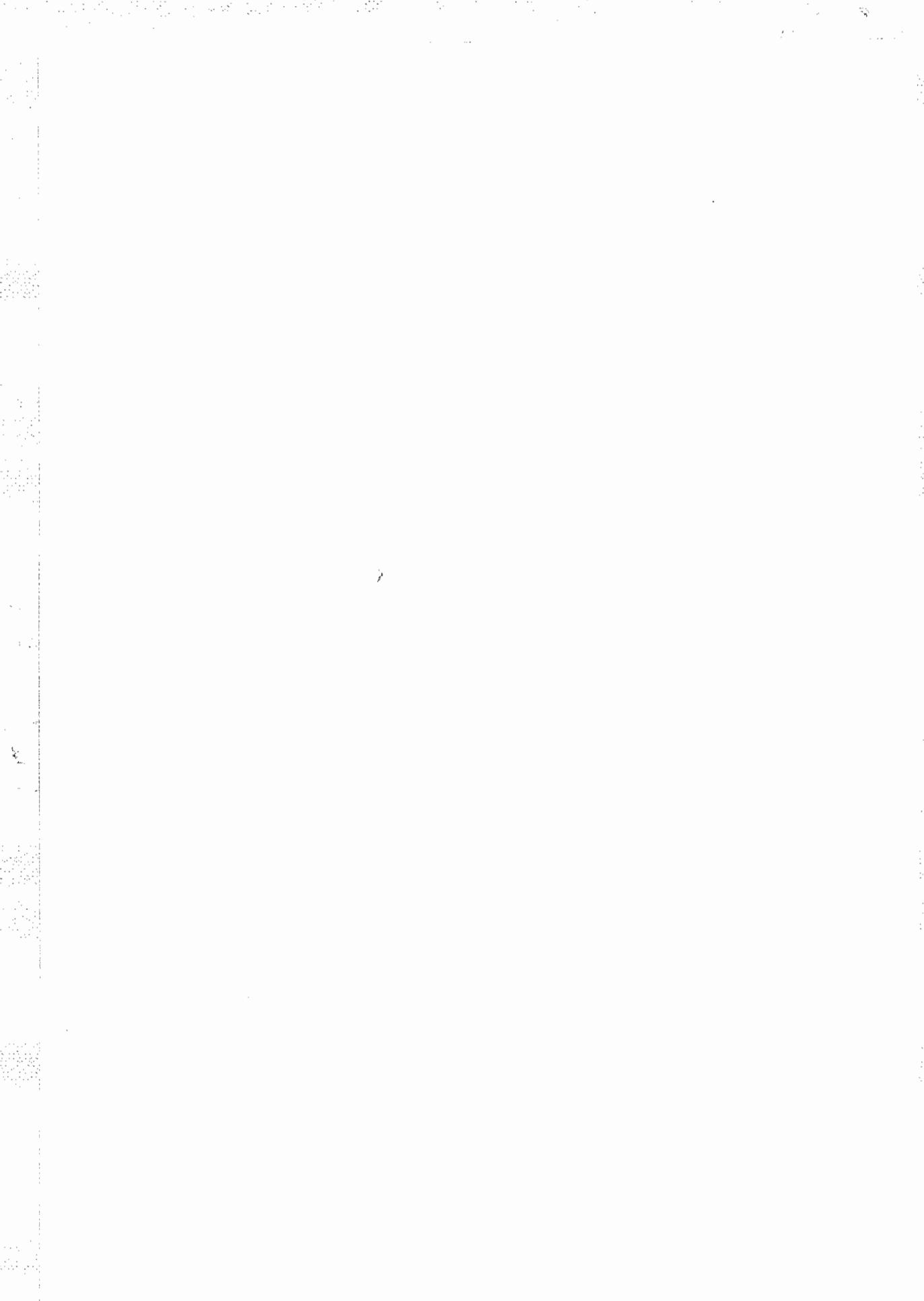
*Paldutu agghiu orizzonti,
saccru furori, fantasia e vena.*

J'ai perdu tout horizon,
ma folie divine, ma fantaisie,
et toute ma veine enfin.

*D'Arcadia li pastori
più no' mi 'oni fra li so' cantori.*

Les bergers de l'Arcadie
ne me veulent plus, parmi eux,
comme chanteur.

1. La *carréra di l'Olthu* (la « rue du Jardin ») est une rue et, par extension, un quartier de Castelsardo.



2. Bibliographie

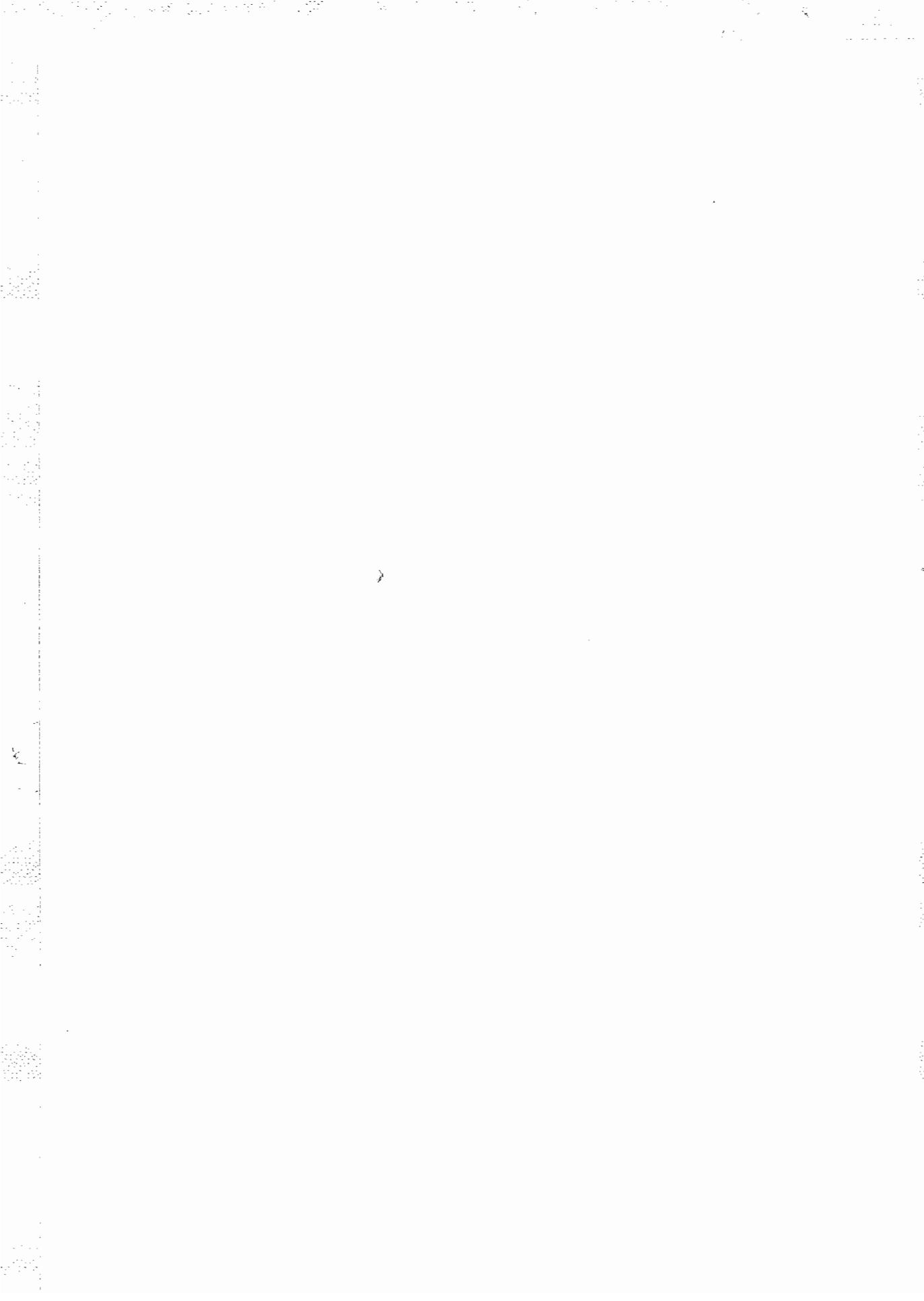
- AGAMENNONE, Maurizio, S. FACCI, F. GIANNATTASIO et G. GIURIATI, *Grammatica della musica etnica*, Florence, Bulzoni, 1991.
- ANGIUS, V., « Castelsardo », dans G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Turin, 1837, p. 224-241.
- ARCANGELI, Pietro G. (éd.), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Florence, Olschki, 1968.
- ATZORI, Mario, *Lunissanti, Sacra rappresentazione e tempo di primavera a Castelsardo*, photographies de Salvatore Pirisinu, Sassari, Gallizzi, 1990.
- BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento*, Gallimard, 1985.
- BLONDEAU, Anne-Marie, et Kristofer SCHIPPER, *Essais sur le rituel*, vol. I, Peeters, 1990.
- BOGATYREV, Petr et JAKOBSON Roman, « Le folklore, forme spécifique de création » [1929], dans R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Éd. du Seuil, 1973, p. 59-72.
- BOUGEROL, Christiane, *Une ethnographie des conflits aux Antilles. Jalousie, commérages, sorcellerie*, PUF, 1997.
- BRADSHAW, Murray C., *The falsobordone, a Study in Renaissance and Baroque Music*, American Institute of Musicology, « Musical studies and documents », 34, Hänssler Verlag, 1978.
- CABIZZOSU, Tonino, *Chiesa e società nella Sardegna Centro Settentrionale (1850-1900)*, Ozieri, Il Torchietto, 1986.
- CARIA, Clemente, *Canto sacro-popolare in Sardegna*, Oristano, S'Alvure, 1981.
- CARPITELLA, Diego, *Musica e tradizione orale*, Palerme, Flaccovio, 1973.
- CARTA, Michele, *Biglietto speciale per il paradiso, Confraternite della Diocesi di Galtelli-Nuoro*, Orosei, Centro studi G. Guiso, 1991.
- DEL PIANO, Michele, *La Sagra di S. Francesco di Lula*, Cagliari, Gasperini, 1972.
- FARA, Giulio, « Musica popolare sarda », *Rivista musicale italiana*, 16, 4, 1909, p. 713-749.
- , *Canti di Sardegna. L'anima del popolo sardo*, Milan, Ricordi, 1924.
- FATTACCIO, Pietro, Piero FRASSETTO et Massimo PINNA, *Castel Genovese, Castel Aragonese, Castel Sardo, Appunti di Storia della Città*, 1990 (édité à compte d'auteur).
- GABRIEL, Gavino, « Canti e cantadori della Gallura », *Rivista musicale italiana*, 17, 4, 1910, p. 926-950.

ANNEXES

- GEERTZ, Clifford, *Savoir local, savoir global*, PUF, 1986.
- GIANNATTASIO, Francesco, et Bernard LORTAT-JACOB, « Modalità di improvvisazione nella musica sarda : due modelli », *Culture musicali*, 1, 1, 1982, p. 3-35.
- GIURIATI, Giovanni (éd.), *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana, Etnomusicologia e didattica* (préface de Diego Carpitella), Milan, Unicopli, 1985.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 2 vol., Éd. de Minuit, 1973.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit et présenté par Nicolas Ruwet, Éd. de Minuit, 1963.
- LENCLUD, Gérard, « S'attacher, le régime traditionnel de la protection en Corse », *Terrain*, 21, 1993, « Liens de pouvoir », p. 81-96.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « Improvisation et modèle ; le chant à guitare sarde », *L'Homme, revue française d'anthropologie*, 24, 1, 1982, p. 65-89 (avec disque encarté).
- , *Chroniques sardes*, Julliard, 1990 a ; édition américaine avec disque compact, photographies, index, Chicago Press, 1995.
- , « Savoir le chanter, pouvoir en parler : chants de la Passion en Sardaigne », *Cahiers des musiques traditionnelles*, 3, 1990 b, p. 5-22.
- , « En accord, polyphonies de Sardaigne : quatre voix qui n'en font qu'une », *Cahiers des musiques traditionnelles*, 6, 1993, p. 69-86.
- , *Musiques en fête, Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Société d'ethnologie, 1994 (distribution Klincksieck).
- , « L'oreille de l'ethnologue », *Cahiers des musiques traditionnelles*, 8, 1995 a, p. 158-172.
- , *Canti di Passione*, Lucques, Libreria musicale italiana, 1996.
- MACCHIARELLA, Ignazio, « Tradizione orale e tradizione scritta della musica, Il caso del falsobordone », *Culture musicali*, La casa Usher, 1/2, 1992.
- , *Il falsobordone*, Lucques, Libreria musicale italiana, 1995.
- MALMBERG, Bertil, *Les Nouvelles Tendances de la linguistique*, PUF, 1966.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 1964.
- MELE, Giampaolo, et Pietro SASSU (éd.), *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*. Primo convegno di Studi, Santu Lussurgiu, 12-15 décembre 1991, Santu Lussurgiu, Centro di cultura popolare UNLA, 1992.
- REUMAUX, Françoise, « Traits invariants de la rumeur », *Communications*, 52, *Rumeurs et légendes contemporaines*, 1990, p. 141-159.
- REYNOLD, Christopher, « Johannes Brunet : Musical Careers and Ecclesiastical Benefices », *La Musique et le Rite*, Communications libres réunies par M. Honegger et P. Prévost, université de Strasbourg, 1986.
- RÖMER, Markus, *Schriftliche und mündliche Traditionen geistlicher Gesänge auf Korsica*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983.
- ROUGET, Gilbert, « Chant fuégien, consonance, mélodie de voyelles », *Revue de musicologie*, 62, 1, 1976, p. 1-25.
- SASSU, Pietro, « La Settimana Santa a Castelsardo », *Rappresentazioni arcaiche nella tradizione popolare*, Viterbe, Atti del VI convegno del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 27-31 mai 1981, 1981, p. 83-90.

BIBLIOGRAPHIE

- SÉGALEN, Martine, *Les Confréries dans la France contemporaine*, Flammarion, 1975.
- SPERBER, Dan, *La Contagion des idées*, Odile Jacob, 1996.
- SUGARMAN, Jane C., « Making Muabet : the Social Basis of Singing among Prespa Albanian Men », *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. VII, *Issues in the Conceptualization of Music*, Los Angeles, University of California, 1988.
- VINCENT, Catherine, *Les Confréries médiévales dans le royaume de France, XIII^e-XV^e siècle*, Albin Michel, 1994.
- VIRDIS, Antonio, *Sos Battùdos, Movimenti religiosi penitenziali in Logudoro*, Sassari, L'asfodelo, 1987.



3. Discographie

78 tours

Éditions sous la direction de Gavino Gabriel

1924, *I cinque aggesi*, Milano c. 1924 fon. Naz. A 5369.

1933, *Tasgia*, Fono Roma T 501 ; *Andira*, Fono Roma T 503 ; *Loda*, Fono Roma T 502 ; *Gloria*, Fono Roma T 503.

33 tours

Carpitella, Diego, Leonardo Sole et Pietro Sassu

1973, *Musica sarda*, 3 disques accompagnés d'un livret de 52 pages, Albatros (distribution Vedette Records), VPA 8150-8152.

Giannattasio, Francesco, et Bernard Lortat-Jacob

1982, *Sardegna 1, Organetto*, accompagné d'un livret de 24 pages, Fonit Cetra SU 5007.

Leydi, Roberto, Renato Morelli et Pietro Sassu

1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, 4 disques accompagnés d'un livret de 120 pages, Albatros 21 (A-i).

Disque compact

Lortat-Jacob, Bernard

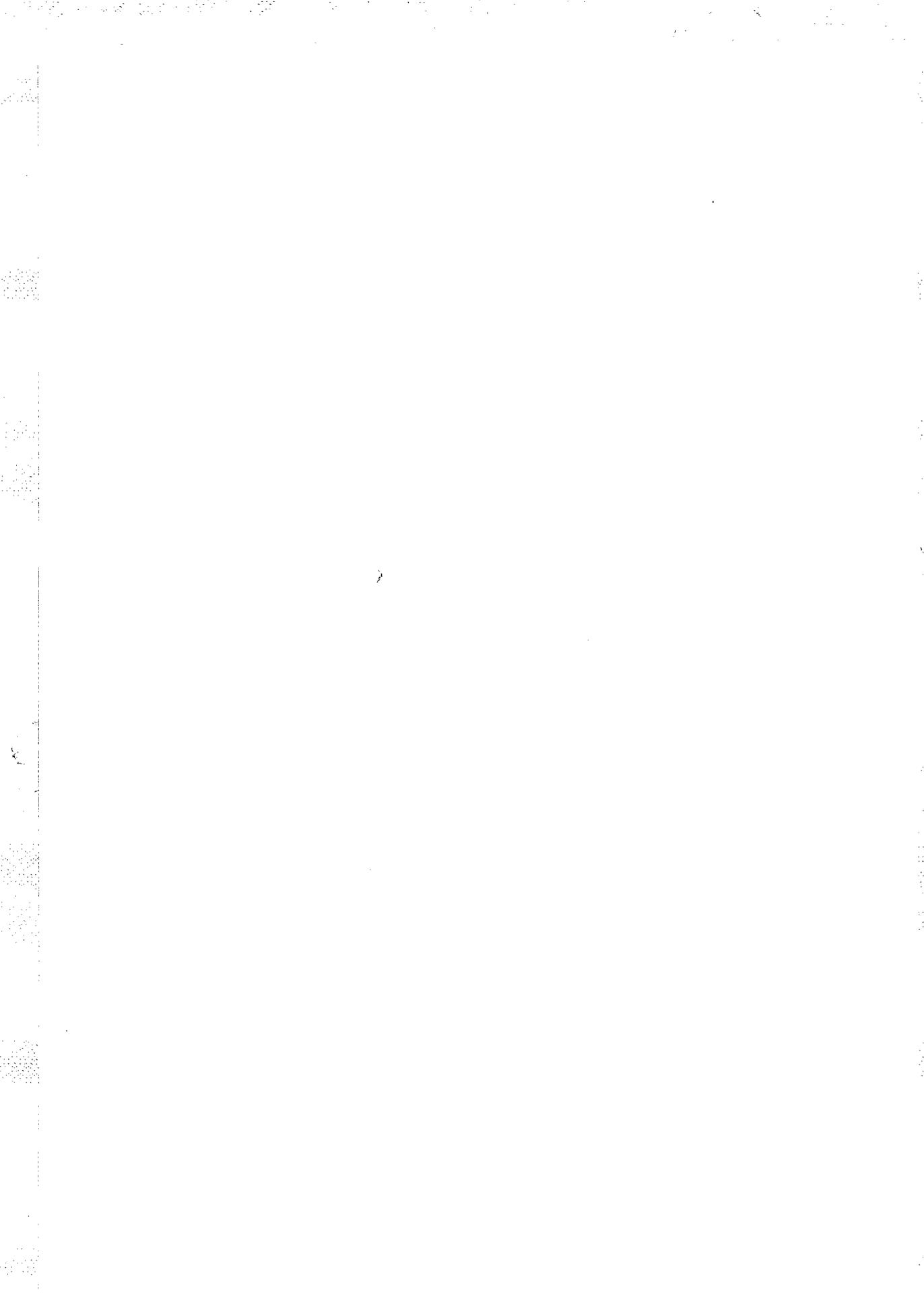
1991, *Polyphonies de Sardaigne*, Le Chant du monde, collection CNRS-Musée de l'Homme, LDX 274 760.

1992, *Sardaigne, Polyphonies de la semaine sainte*, collection CNRS-Musée de l'Homme, LDX 274 936.

1995, *Sardinian Chronicles*, disque compact encarté dans la version américaine de *Chroniques sardes* (voir la Bibliographie).

Morelli, Renato, et Pietro Sassu

1993, *Sardegna, confraternite delle voci, Castelsardo*, Musica a memoria, Nota 207.



4. Glossaire et index analytique

Figurent ici des termes techniques provenant de la musicologie classique ainsi qu'un certain nombre de termes italiens ou *castellanesi* (en abrégé : castel.) qui concernent la vie et les pratiques chorales de l'Oratorio. Les notions les plus complexes figurent en gras et renvoient aux pages du texte.

Abito (castel. *abbiddu*) : désigne l'aube portée par les confrères. Par métonymie, « porter l'*abito* » veut dire fréquenter l'Oratorio.

Accord (musical) : complexe sonore résultant de l'émission simultanée de plusieurs sons de hauteur différente et dont les rapports sont assujettis à des règles harmoniques ;

à 3 sons, p. 153-164.

à 4 sons, p. 164-165.

anticipation de l'—, p. 163.

justesse de l'—, p. 146.

constitution de l'—, voir Modalité.

Acutu (ital. *acuto*) : désigne le (ou les) passage(s) le plus aigu d'un chant. Sert de repère aux chanteurs.

Aggiu : gros village de la Gallura, situé à une quarantaine de kilomètres à l'est de Castelsardo, connu pour ses très belles traditions polyphoniques.

Ambitus : étendue d'une mélodie ou d'une partie mélodique.

Anglona : région du nord de la Sardaigne, dont Castelsardo fait partie, confinant, au nord-est avec la Gallura, au sud avec le Logudoro.

Apôtres : les douze chanteurs ou les douze porteurs de mystères du Lunissanti.

Ars subtilior, p. 279-280.

Assemblée : structure politique de l'Oratorio où, sur la demande du prieur, sont invités tous les confrères pour discuter ou pour voter.

Attitu (l') : chant funèbre, p. 65.

Bassu : la voix (et la partie) la plus grave d'un chœur.

Bastione : partie fortifiée du centre historique de Castelsardo.

ANNEXES

Battute : partie du chant marquée par une suite de syllabes ; d'un usage d'ailleurs fréquent dans la technique du *falsobordone*.

Beau : notion centrale et, bien entendu, complexe du point de vue analytique ; voir notamment p. 98-99, 115, 119-123, 193.

Bogi (ital. *voce*) : 1. une des voix du chœur, assurant une partie spécifique ; du fait de ses propriétés de *cantus firmus*, la *bogi* occupe une fonction structurale centrale ; 2. l'ensemble des voix et, dans ce cas, *bogi* est synonyme de « chant » (*tirare una bogi* : « entonner un chant ») ; 3. voix, dans le sens de calomnie (voir « *Voce* »).

Bogi a passu (ital. *voce a passo*) : littéralement, « voix à pas » ou « pour le pas [de danse] » ; danse chantée.

Calata (plur. *calate*) : fin de phrase musicale suivie par un silence long, ayant une fonction démarcative majeure, p. 119, 243.

Cantore : terme générique se référant exclusivement au chanteur de chant sacré. Il se distingue, donc, de *cantadore*, qui désigne le poète-improvisateur chantant lors de joutes poétiques, ou encore le chanteur à guitare, se produisant également à l'occasion de joutes ;

définition et caractérisation du —, p. 32-35, 103, 115, 176-180, 208.

formation du —, I (V) ; p. 205.

et rapports d'amitié, p. 107, 179-181, 200 et s.

et conflits ; voir également Orgueil (du chant), p. 33-34, 213 et s.

Cantus firmus : dans son sens originel, désigne dans la musique du Moyen Âge, et jusqu'au XVI^e siècle, la mélodie qui sert de point de départ à une composition polyphonique. Dans le cas du répertoire de l'Oratorio, c'est la mélodie principale, confiée généralement à la *bogi*.

Capellano (chapelain) : clerc responsable de chapelle. L'Oratorio a donc son *capellano* qui, en principe, ne participe pas directement à ses initiatives politiques et rituelles, mais qui joue le rôle d'intermédiaire entre la *confraternita* et l'évêque de tutelle.

Carréra : la rue comme lieu de procession et, en tout premier lieu, de procession de Lunissanti.

Castellanese : de Castelsardo.

Cérémoniel / rituel : ces notions, largement imbriquées, se distinguent à l'usage si l'on admet que le cérémoniel règle la forme, tandis que le rituel renvoie à un champ de signification exploré par la musique. Cette distinction se justifie d'autant plus qu'à Castelsardo elle est « marquée » musicalement par deux pratiques distinctes : la cérémonie requiert un grand ensemble choral, tandis que le rituel s'incarne dans une formation restreinte, à quatre chanteurs (préparation du carême, *carréra* du Lunissanti et du jeudi).

Chant (ital. *canto*) ;

comme raison d'entrer à l'Oratorio, p. 41-42.

et parrainages, p. 42, 114.

- , parenté, famille, p. 179, 181-182.
 et femmes, p. 58, 173, 178, 217.
 et consommation de vin, p. 37, 65, 100, 175 (n.), 232.
 initiation et apprentissage, I (V) ; p. 205.
 en procession, p. 30, 45-50, 60 et s., 194.
 et *carréra* (Lunissanti, jeudi saint), p. 67-69, 103-108.
 comme « divertissement » (*divertimento*), p. 66, 172, 176.
 et bavardages, p. 174.
 comme objet de discussion et raisonnement, p. 33, 112, 195, 206, 215, 236.
 , ratages et difficultés d'exécution, p. 62, 122-125, 199, 205 et s.
 sollicitant les organes sensitifs, p. 114, 198.
 , plaisir et affectivité, p. 197 et s.
 , propriétés acoustiques et esthétiques : voir Timbre, Hauteur, Intensité, 123.
 et système musical, I (VII) III (I) ; voir également Ternaire.
 et humilité, p. 187, 206.
 et pénitence, p. 187, 211.
 , éthique et esthétique, p. 14, 15, 115, 206-207.
 , amitié, fidélité, p. 42, 200-203.
 comme pratique irrespectueuse et marque d'égoïsme, p. 115, 172-173, 121-122.
 , révélateur de la personnalité, p. 173, 180, 204.
 et solidarité (à l'intérieur d'un chœur), p. 207.
 dans sa dimension spirituelle, p. 209-211.
 , témoin de la perfection : voir *chiave* et *quintina*, p. 210-211.
 comme grâce accordée au chanteur, p. 35-37, 57, 200, 210.
 comme offrande chorale durant le Lunissanti, p. 67-72.
 comme offense, p. 69, 178, 180.
 à l'origine de discordes (*malumore*), de conflits et de crises, p. 33, 203 et s.
 comme objet de jalousie, p. 177, 179, 200-204.
 comme défi et forme d'orgueil, p. 56, 112-113, 124-126, 178-180, 206-209.
 comme forme de domination, p. 32-35, 183-186, 209.
 comme objet de compétition, p. 67-68, 209.
 comme objet de conquête et de pouvoir, p. 45-50, 103-105, 180-184, 188-190.
 , voix chantée et « voix » calomnieuse, p. 218-225.
 , mensonge et vérité, p. 174, 193-196, 200.
 , vol et usurpation, p. 190, 222-228.
 comme dispositif d'inclusion ou d'exclusion, p. 35-37, 188-190.
 comme opérateur politique, p. 188-190.
 , signe de l'entente et marqueur de la réconciliation, p. 175, 200-203, 228-230.
Chiave (clé) : hauteur d'intonation, p. 121-123, 199, 211.
Colonna : métaphore d'usage courant illustrant la fonction musicale du *contra*.
Comité (ital. *comitato*) : ensemble de quatre personnes (dits *paraj*) chargées annuellement de l'organisation d'une fête patronale.
Compare (féminin : *commare*) : dans son acception restrictive, le mot renvoie à une alliance contractée entre hommes, essentiellement à l'occasion d'un baptême ou d'une confirmation, et impliquant certaines formes d'obligations respectives.

ANNEXES

Consiglio (Conseil) : composé de neuf membres (y compris le prieur et le vice-prieur), le *Consiglio* assure la direction politique de l'Oratorio. Il est élu annuellement par l'Assemblée.

Contra : une des voix du chœur (voir *Colonna*) assurant une partie spécifique.

Contrino (« à la façon d'un *contra* ») : en d'autres termes, qui a le style et la couleur d'un *contra*. On dit, par exemple, d'une *bogi* qu'elle est *contrina*, ce qui constitue un défaut, car chaque voix doit avoir une couleur spécifique et ne pas prendre les caractéristiques de celle d'une autre.

Coro (chœur) : ensemble de quatre chanteurs exécutant chacun leur partie. Les chants du cycle de Pâques, strictement rituels et exécutés sur la *carréra*, ne dérogent pas à cette règle de quatre et au principe du *numerus clausus*. Les autres, exécutés durant les processions « en marche » ou pour les cérémonies, sont chantés en large ensemble choral et, dans ce cas, les parties sont dédoublées.

Dietro l'altare (castel. *dareddu a l'altariu*). C'est le chœur de l'église, lieu de pratique du chant, où se tiennent les confrères durant les messes, les bénédictions, les neuvaines et *tredicine*, et pour les cinq dimanches de carême.

Dolci : phrase caractéristique commune à toutes les pièces du grand répertoire, p. 244-246.

Dritto / liscio (droit / lisse) : façon de chanter qui consiste à aller droit au degré final de la phrase ou du segment de phrase en aplanissant les mouvements mélodiques, tout en respectant la structure d'ensemble. Le style *dritto* s'oppose au style *girato* ; voir *Giru*.

Falsobordone : technique de composition fort pratiquée notamment au XVI^e siècle, mais certainement antérieure à cette période, privilégiant la structure en accords parfaits, sans contrepoint.

Falza : rupture de diatonisme suivie par les quatre voix du chœur, introduisant un degré chromatique à fonction modulante.

Falzittu : une des voix du chœur (la plus aiguë) assurant une partie spécifique.

Festa (fête)

dans ses rapports avec la foi, p. 171 ;

la « — » ; voir Lunissanti.

Fugghi fugghiendi (« en courant », « en fuyant ») : se réfère au *Miserere* du vendredi.

Fusion : mélange intime de plusieurs harmoniques dont les cycles concordent (par exemple, de 1 à 2 dans la relation d'octave, de 2 à 3 dans celle de quinte, etc.) ; voir Harmoniques et *Quintina*.

Gargantadi : ornementation vocale de type mélismatique (c'est-à-dire opérant en dehors de la syllabe d'appui) et libre, contrairement au *giru* qui est imposé par la forme et le style du chant ; voir également *Schirriulata*, *Gorgheggi* et *Giru*.

Giru (ital. *giro*) : mouvement mélodique caractéristique prenant appui sur une voyelle (*a*, *o* ou *i*) et servant de repère aux chanteurs ; un *giru* est un module d'ornementation imposé par la forme musicale, mais, selon les styles, il peut être

plus ou moins développé sur le plan mélodique ; voir également *Dritto / liscio*, p. 244.

Gorgheggi : synonyme de *gargantadi*.

Harmoniques (règles ou principes), I (VII).

Harmoniques : ensemble de sons sinusoïdaux ordonnés dans des rapports de multiples entiers. Si l'harmonique 1 (ou fondamentale d'un son) vibre à 100 hertz, l'harmonique 2 vibre à 200 hertz, l'harmonique 3 à 300 hertz, etc. Fusionnant en un tout, les différents harmoniques d'un son forment le timbre ; voir ce mot ainsi que Fusion et *Quintina*.

Hauteur (d'un son) : métaphore d'usage courant renvoyant à la fréquence d'un son (haut signifie fréquence élevée ; bas, fréquence basse). À Castelsardo, toutefois, la notion de hauteur (ital. *altezza*), comme celle de *chiave* (voir ce mot), est étroitement associée à celle de timbre et d'intensité.

Hertz : unité de fréquence d'un son vibrant en une seconde ; 100 hertz, par exemple, est égal à 100 cycles-secondes ; 440 hertz est égal au *la* du diapason. La fréquence peut aussi se mesurer en cents (un cent correspond à un demi-ton tempéré).

Intensité : force dynamique d'un son, mesurée en décibels.

Iscravamentu (littéralement, « extraction des clous ») : déposition du Christ s'effectuant le vendredi, en la cathédrale.

Istirruda (en castel. ; en sarde : *isterrida*, du verbe *isterrere*, « étendre ») : première partie d'un chant ou d'une poésie chantée. Dans la *bogi a passu*, la seconde partie, rythmée, est dénommée *pisada* (du verbe *pisare*, soulever).

Jesu : un des trois chants du grand répertoire de la semaine sainte. En situation rituelle, il est chanté uniquement le lundi sur la *carréra*.

La Pianedda : la place centrale de la ville moderne ainsi que le quartier avoisinant.

Lunissanti (Lundi saint) : c'est la *festa*, le jour central de l'année qui est aussi le premier jour de la semaine sainte. Les autres jours fêtés sont le jeudi et le vendredi, I (III.3.).

Malu : mauvais et mal intentionné. Le mot est utilisé à Castelsardo dans le sens, largement positif, de malicieux.

Miserere : psaume 50 ; le chant le plus important du répertoire de la confrérie ; existe en quatre formes musicales, chacune d'entre elles ayant une fonction rituelle spécifique (trois *Miserere* sont liés au cycle de Pâques, le quatrième est le *Miserere* des morts).

Mystères : objets de la Passion rappelant le Calvaire du Christ, exhibés pour la procession du Lunissanti.

Modalité : au sens large, utilisation spécifique d'un mode musical. Dans le cadre de cet ouvrage, et pour la description du système harmonique du répertoire de l'Oratorio, modalité définit une utilisation spécifique de l'accord. Celui-ci connaît deux modalités, p. 156 et s.

ANNEXES

Modulation : changement de mode. Il se réalise par l'altération mélodique de l'une des parties (généralement la *bogi*) ou par un changement de modalité ; voir le mot précédent.

Nasalité : caractère nasal. On parle de la nasalité d'une voix lorsque celle-ci utilise les cavités de résonance du nez.

Nature (*versus* passion), p. 176-177.

Neuvaine : neuf jours consécutifs de prière destinés à un saint (par exemple, neuvaine de Sant'Antonio).

Novice : jeune confrère. On devient novice par un acte cérémoniel. Les novices sont sous le contrôle, plus théorique que réel, du *maestro* des novices chargé notamment de les encadrer et responsable du bon déroulement de la procession.

Oratorio, franç. Oratoire, désigne 1. l'église de Santa Maria delle Grazie confiée à la confrérie, à la fois lieu de culte, d'assemblée, de réunion de conseil et de pratique de chant ; 2. par extension, la confrérie elle-même, de sorte que, dans le langage des confrères, Santa Maria, Oratorio et *confraternita* (« confrérie ») sont synonymes.

Ordinaire : dans son utilisation spécifique et selon la hiérarchie ecclésiastique, le mot renvoie à l'évêque ou à son délégué exerçant une fonction de tutelle sur l'Oratorio.

Organum : terme utilisé au Moyen Âge notamment pour désigner un type de polyphonie à deux voix accordées dont la première est dite *vox principalis* et la seconde *vox organalis* ; mais le mot désigne également de nombreuses autres formes polyphoniques propres à cette période.

Ornementation : voir *Gorghaggi*, *Gargantadi* et *Giru*.

Padrino-figlioccio (« parrain-filleul ») : relation établie normalement par le baptême ou la confirmation. Plus spécifiquement, à l'Oratorio, chaque confrère a formellement deux parrains qui l'assistent lors de son admission, et éventuellement un autre, qu'il reconnaît de son amitié et qui le formera au chant.

Paghjella : la plus connue des formes polyphoniques corses, chantée à trois parties.

Parajo (mot castel.) : membre d'un comité d'organisation de fête patronale (au pluriel, *paraj*).

Parallèle : métaphore d'usage courant en musicologie désignant des lignes mélodiques qui ne se rencontrent pas. La polyphonie *castellanese* est très largement parallèle, si l'on excepte quelques mouvements contraires réalisés, d'ailleurs facultativement, par le *bassu* et des cas particuliers, concernant surtout le *contra*, analysés dans la section « Rupture de parallélisme », p. 164-165.

Partie : désigne soit un élément mélodique, « partie » d'un tout, soit une fonction musicale d'un chanteur, « partie » de *bassu*, de *contra*, de *bogi* ou de *falzittu*.

Portata : façon de « porter » le chant, c'est-à-dire principalement de le phraser. On parle de belle *portata*, surtout pour une *bogi*.

- Pouvoir** (dans le sens de *coinvolgimento*, c'est-à-dire d'implication sociale) :
 et prestige social, p. 180-183.
 dans ses rapports avec le chant, p. 32-37, 45-50, 103-105, 180-184, 188-190.
- Présence** (ital. *prezenze*) : en l'occurrence, la présence participante pour un confrère, c'est-à-dire vêtu de l'aube, aux services, processions et rituels de l'Oratorio : fêtes, funérailles et également rencontres informatives organisées par l'Église (le Lunissanti n'est pas comptabilisé comme *presenza*). Pourvu qu'elles soient en nombre suffisant, ces présences délivrent à un confrère le droit de vote aux assemblées.
- Prieur** : personnalité centrale de la confrérie. Élu chaque année, il est responsable de la formation des chœurs, p. 16, 35-37, 40-41, 56-57, 76, 179, 183, 185-191, 210.
- Procession** : espace et lieu de chant pour les funérailles, les fêtes religieuses et patronales, et la semaine sainte. Il convient de distinguer les processions continues, où l'on chante en cheminant et à *numerus apertus*, des processions à seuils où l'on chante en *numerus clausus*, à quatre : il s'agit de celles du Lunissanti et du jeudi, exclusivement ;
 ordre de la —, p. 45-49.
 parcours de la procession du Lunissanti, p. 70.
- Prova** (pluriel : *prove*, ital.) : essai, répétition. Il s'agit des répétitions consacrées à la préparation des chœurs de la semaine sainte. Elles commencent habituellement en décembre au moment de la fête de Santa Lucia pour se terminer à la veille du Lunissanti ; mais les *prove* dites « officielles » commencent plus tard et coïncident avec le début du carême, p. 56, 101, 110-113.
- Quintina** : littéralement, « petite quinte », mais aussi « cinquième » voix. Phénomène de fusion acoustique, la *quintina* a pour particularité de ne pas être produite par les fondamentales des différentes voix du chœur, mais par leurs harmoniques, et d'être présente acoustiquement et pleinement audible dans le répertoire *a voci lunghe* (« à voix longues »). Pour la description du phénomène et son interprétation, p. 15, 137-152, 210.
- Registre** : partie vocale inscrite dans un espace sonore spécifique. C'est ainsi que les quatre voix constitutives d'un *coro* ont chacune leur propre registre, utilisant une tessiture et une couleur de timbre particulières.
- Responsoriale** (forme) : système d'alternance entre un soliste et un chœur, ou entre deux chœurs.
- Retroga** (castel., littéralement, « retour ») : mouvement mélodique récurrent, à fonction conclusive, précédant une *dolci* (dans le *Stabba* et le *Jesu* surtout).
- Rispiru** (castel., pluriel : *rispiri*) : silence correspondant à une courte reprise de souffle ayant une fonction démarcative mineure.
- Rituel** : voir Cérémoniel.
- Sala fumo** : salle réservée aux fumeurs (en l'occurrence petite pièce annexe de la sacristie).

Santa Maria delle Grazie, patronne de l'église de l'Oratorio. Dans le langage des confrères, Santa Maria est synonyme d'Oratorio.

Schirriulati : ornementation vocale mélismatique et libre, contrairement au *giru* qui est imposé par la forme et le style du chant ; voir également *Gargantadi*, *Gorgheggi* et *Giru*.

Sélection (de chanteurs) : principe central de l'Oratorio et fonction exclusive du prieur (voir ce mot).

Sonagramme : représentation acoustique du son, obtenue sur le sonographe, p. 126 et s.

Spectre sonore : figure et figuration acoustique d'un son, par exemple sur un sonagramme.

Stabba (ou *Stabat Mater*) : un des trois chants du grand répertoire de la semaine sainte. En situation rituelle, il est seulement chanté le lundi et le jeudi sur la *carréra*.

Te Deum : chant de procession de fête, le plus usuel de tous ; il est également chanté le Lunissanti, après la *cena* des apôtres.

Tenore : polyphonie sarde, à quatre parties, chantée essentiellement dans les régions centrales de l'île (Barbagia et Baronia).

Tension : produite par l'appareil phonatoire, la tension procède par la contraction des muscles du larynx et a pour effet de renforcer les harmoniques supérieurs du son produit. Cette tension est très présente dans la technique du *tenore*. Les voix de Castelsardo sont, à l'inverse, assez peu tendues.

Tergu : petit village situé à 11 kilomètres de Castelsardo, siège d'un monastère (détruit) et d'une basilique romane du XI^e siècle. C'est le lieu de pèlerinage rituel le Lunissanti et le 8 septembre, jour de la fête de la Madonna.

Ternaire / trinitaire : désigne un ensemble de trois unités. Les conceptions ternaires, qui renvoient elles-mêmes aux conceptions symboliques trinitaires du christianisme, concernent les attributs ou gouvernent les actions et les actes cérémoniels des confrères : trois pièces composent leur *abito* ; trois coups sont martelés lors de l'*iscravamentu*, le système d'élection du prieur a recours à la *terna*, etc. Le rituel de la semaine sainte est, lui aussi, de conception ternaire : trois jours de fête, trois moments processionnels, douze chanteurs pour trois chœurs, etc. ; et ce même principe est également présent dans l'architecture musicale : groupements mélodiques par trois, nombre d'accords préférentiellement sous forme de trois ou de multiples de trois, etc., p. 249 et s., 279 et s.

Timbre : ensemble des harmoniques (de leur nombre, de leur dynamique et de leur forme) conférant à une voix sa qualité propre. Dans l'usage, très large, donné ici à ce mot, le timbre inclut également les transitoires.

Tirare (tirer) : entonner (*tirare una bogi* : entonner et entraîner derrière soi les autres voix du chœur) ; autres verbes utilisés : *bugare* (littéralement, « jeter ») et, surtout, pour la *bogi a passu*, *pisare* (« soulever »).

GLOSSAIRE ET INDEX ANALYTIQUE

Tonaire : recueil de chants présentés généralement sous l'angle de la modalité grégorienne.

Transcription musicale (conventions et usages), p. 241-248, 253.

Tredicina : treize jours consécutifs de prière destinés à un saint (*tredicina di Santa Lucia*).

Vibrato : modification rapide de la fréquence d'un son émis. Le vibrato des voix de Castelsardo n'est jamais très large et, pour certains types de voix, il est même systématiquement exclu.

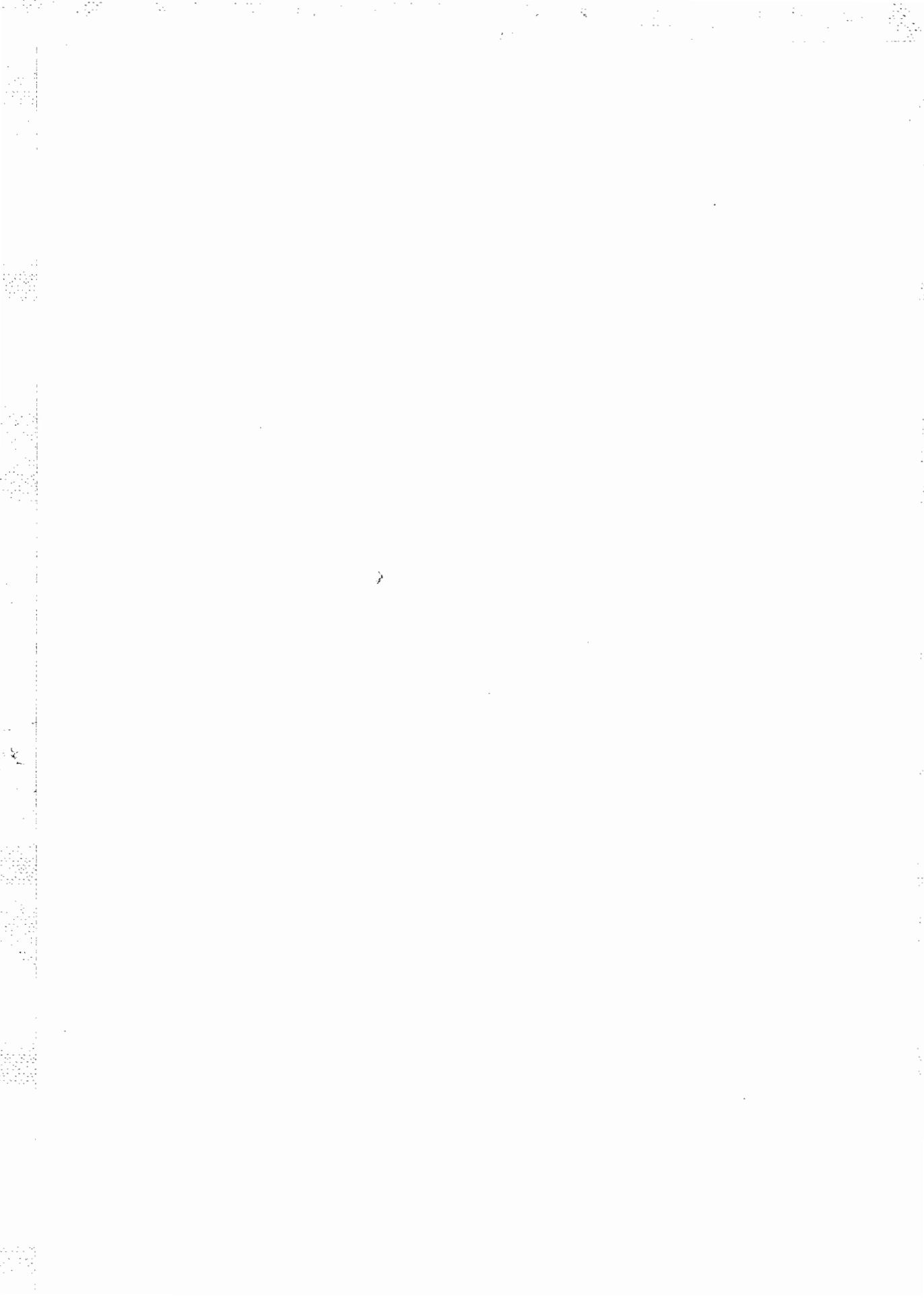
« *Voce* » : voix, dans le sens de calomnie, p. 13, 218-228.

Vocino (à la façon d'une *voce [bogi]*) : en d'autres termes, qui a le style et la couleur d'une *bogi*, ce qui, pour un *contra*, par exemple, constitue un défaut, puisque chaque voix doit s'affirmer selon son caractère propre et ne pas emprunter celui d'une autre.

Voyelles

articulation des —, p. 126-128.

transformation des — dans le chant, p. 128-131.



5. Index des figures

Première partie.

- Carte de la Sardaigne (éd. Bourguignon d'Anville, 1754), p. 17.
1. Ordre d'une procession pour une fête et pour des funérailles, p. 46-47.
 2. L'année chantée, p. 52-53.
 3. Lunissanti, l'ordre des mystères et des chœurs, p. 63.
 4. La procession du Lunissanti, le soir, p. 70.
 5. La procession du jeudi saint, p. 78.
 6. La procession du vendredi saint, p. 79.
 7. Dynamique des trois processions de la semaine sainte, p. 81.
 8. Appropriation des chants de l'Église et des chants profanes, p. 93.
Le répertoire : tableau synoptique, p. 94-95.
 9. Les cinq répertoires et les valeurs qu'ils recouvrent, p. 99.
 10. La hiérarchie des trois chants de la semaine sainte, p. 105.
 11. Plan de la sacristie de la cathédrale et des espaces pour le chant, p. 111.
 12. La position respective des chanteurs, p. 117.
 13. Le spectre acoustique des voyelles, p. 126.
 14. Articulation des voyelles, p. 128.
 15. Voyelles réalisées par les quatre voix du chœur, p. 131.
 16. Ambitus moyen des différentes voix et ambitus global, p. 132.
 17. Les quatre voix du *coro* : caractérisation, p. 134.
 18. La distribution des différentes zones spectrales entre les voix du *coro*, p. 136.
 19. Le chœur (*coro*) et la polyphonie *a tenore* : comparaison des spectres, p. 138.
 20. Les trois voix du *coro* séparées puis superposées mettant en évidence le mécanisme de fusion, p. 141.
 21. Les deux modalités d'accord et leurs rapports harmoniques, p. 146.
 22. Les fusions des quatre voix du *coro* au début de *Jesu*, p. 148.
 23. Les fusions des quatre voix (*Jesu*) : a. modalité 1 ; b. modalité 2, p. 149-150.
 24. La mise en évidence de la *quintina* (*Miserere dietro l'altare*), p. 151.
 25. Les deux types d'accord ; disposition des parties, schéma et notation, p. 156.
 26. Exemple de modulation harmonique, *Stabba*, p. 159.

ANNEXES

27. Exemple d'école, p. 160.
28. Harmonisation de l'exemple d'école, p. 160.
29. Exemple d'école, passage de la modalité 1 à la modalité 2, p. 161.
30. Le jeu des deux modalités dans la *dolci* du *Stabba*, p. 162.
31. La représentation minimale d'un *cantus firmus* et de son harmonie, p. 162.
32. Exemple d'anticipation (*Stabba*, mesure 10, notation simplifiée), p. 163.
33. La rupture de parallélisme (extrait du *Miserere fugghi fugghiendi*), p. 164.
34. L'accord à quatre sons ; extrait du *Miserere dietro l'altare*, p. 165.
35. L'accord à quatre sons, dû à l'anticipation du *contra* (extrait du *Kyrie*), p. 166.

Deuxième partie.

36. Mythe et rumeurs (*voci*), p. 220.
37. Le mécanisme de l'offense (*via les voci*), p. 223.
38. Ruptures et codes de réconciliation, p. 229.

Troisième partie.

- I. *Rispiru et calata* (extrait du *Stabba*), p. 244.
- II a. *Giru della « o »* (extrait du *Jesu*), p. 245.
- II b. *Acutu sulla « i »* (fin du *Stabba*), p. 245.
- III. *Dolci* : l'entrée décalée des voix (*Stabba*), p. 247.
- IV. *Falza*, rupture de diatonisme (*Jesu*), p. 247.
Schéma. Les principes d'une architecture ternaire (*Miserere* du *Lunissanti*), p. 250-251.
- V. *Miserere* du *Lunissanti* : échelle du *cantus firmus* et accords, p. 252.
- VI. *Miserere* du *Lunissanti*, transcription, p. 254-255.
- VII. *Miserere* du *Lunissanti*, structure formelle, p. 256.
- VIII. *Miserere fugghi fugghiendi*, échelle du *cantus firmus* et accords, p. 257.
- IX. *Miserere fugghi fugghiendi*, distribution des accords, p. 257.
- X. *Miserere fugghi fugghiendi*, transcription, p. 258-259.
- XI. *Miserere fugghi fugghiendi*, structure formelle, p. 259.
- XII. *Miserere dei morti*, transcription, p. 260.
- XIII. *Miserere dei morti*, échelle du *cantus firmus* et accords, p. 261.
- XIV. *Miserere dei morti*, structure formelle, p. 262.
- XV. *Miserere dietro l'altare*, échelle du *cantus firmus* et accords, p. 263.
- XVI. *Miserere dietro l'altare*, micro et macrostructure, p. 264.
- XVII. *Miserere dietro l'altare*, transcription partielle, p. 266-267.
- XVIII. *Miserere dietro l'altare*, structure formelle, p. 268.
- XIX. *Stabba*, échelle du *cantus firmus* et accords, p. 269.
- XX. *Stabba*, emploi de modalités complémentaires, p. 269.
- XXI. *Stabba*, transcription, p. 270-271.
- XXII. *Stabba*, structure formelle, p. 272.

INDEX DES FIGURES

- XXIII. *Jesu*, échelle du *cantus firmus* et accords, p. 273.
- XXIV. *Jesu*, transcription, p. 274-275.
- XXV. Début du *Jesu*, p. 276.
- XXVI. *Jesu*, structure formelle, p. 277.
- XXVII. *Stabba/Jesu*, formes comparées et symétrie, p. 278.
- XXVIII. *Te Deum*, transcription, p. 285.
- XXIX. *Kyrie*, transcription, p. 286.
- XXX. *Magnificat*, transcription, p. 286.
- XXXI. *Eram quasi*, transcription, p. 287.
- XXXII. *Bogi a passu*, transcription, p. 288-289.
- XXXIII. *Amen* conclusif, transcription, p. 290.



6. Index des photographies

- 1 et 2. Sant' Antoneddu, fête des pêcheurs.
3. Procession de la Madonna de Pompei.
4. Entrée de l'évêque à Castelsardo.
5. Confrères derrière l'autel.
6. Entrée des novices.
7. Remise de la plaque au nouveau prieur.
8. Vœux adressés au nouveau prieur.
- 9 et 10. Funérailles.
11. Procession au Bastion.
12. Lundi saint, matin, le chœur du *Miserere*.
13. Lundi saint, matin, confrères allant à l'église.
14. Lundi saint, matin, préparation dans la sacristie.
15. Lundi saint, l'attention des fidèles à Tergu.
16. Lundi saint, matin : le calice.
17. Lundi saint, matin : la lance et l'éponge.
18. Lundi saint, matin : le chœur du *Jesu*, dans la basilique de Tergu.
19. Tergu, préparation du repas.
20. Déjeuner du lundi saint à Tergu.
21. Lundi saint : chanteurs à Tergu.
22. Moment de repos à Tergu.
23. Lundi saint, nuit : l'*Ecce Homo*.
24. Lundi saint, nuit : le crucifix.
25. Lundi saint, nuit : le calice.
26. Jeudi saint: le chœur et le Christ en croix.
27. Jeudi saint : la Vierge avec le chœur du *Stabba*.
28. Jeudi saint : le Christ en croix.
29. Vendredi saint : la déposition.
30. Vendredi saint : baiser au Christ.
31. Vendredi saint : procession *fugghi fugghiendi*.
32. À l'écoute d'un chœur.
33. Répétition de chant.
34. Cenzo Dessole, chanteur.
- 35 et 36. Leçon de chant.

ANNEXES

37. *Bassu*.
38. *Falzittu*.
39. *Contra*.
40. *Bogi*.
41. Chanter-parler.
42. Lundi saint, pendant le repas du soir.
43. À côté du chœur.
- 44, 45, 46, 47. Chants autour d'une table.
48. Déjeuner à la campagne.
49. Durant le déjeuner du lundi saint.
- 50 et 51. Fête pour l'élection du prier (1994).
52. *Passiflora cærulea* « *incarnata* », fleur de la passion.
53. Tergu, la basilique.

7. Disque compact, descriptif

Cette sélection, qui résulte de plusieurs centaines d'heures d'écoutes comparées, a bénéficié de l'exigeant concours de Giuseppe Brozzu, de Giuseppe Balzano, de Giovanni Luccia, dit « Campanaro », et de la plus grande partie des chanteurs experts de l'Oratorio, que je remercie ici.

L'ordre du montage suit celui de l'exposition du livre et, en particulier, les analyses de la troisième partie :

- I. Répertoire rituel : *Miserere* (1, 2, 3, 4), *Stabba* (5), *Jesu* (6).
- II. Répertoire cérémoniel : *Te Deum* (7), *Kyrie* (8) et *Eram quasi* (9).
- III. Répertoire profane. Ont été retenus trois chants « de compagnie » exécutés lors de soirées familiales et amicales : *Li tre Re* (10), *bogi a passu* (11), chant d'« Aggius » (12).

Dans le répertoire rituel, deux chants ont été « doublés » : il s'agit du *Stabba* et du *Jesu*, figurant à la fois dans une version ancienne (datant, en fait, du début des années soixante-dix) et moderne (années quatre-vingt-dix).

Ces exécutions *all'antica* ont déjà une valeur historique : elles rappellent à plaisir la force expressive de quelques grandes *bogi* disparues, Cenzo Dessole, en particulier, dont on appréciera la beauté du style, la qualité des articulations rythmiques et l'incomparable maîtrise des pauses et des silences (pages 5 b et 6 b). Leur comparaison avec d'autres, plus récentes, permet d'entendre comment le chant a évolué. Car, à distance de quelques décennies seulement, le style a changé : aux conceptions relativement « horizontales » d'autrefois, produisant des décalages temporels plus ou moins maîtrisés entre les parties, s'est substituée une conception plus verticale et homorythmique : dans les versions modernes, l'articulation réciproque des voix, la justesse de l'accord et la précision des intervalles semblent davantage respectées.

Alors que le *coro* d'autrefois ressemblait davantage à un quatuor de solistes où chaque chanteur prenait une assez grande liberté, les versions modernes procèdent d'un style plus nettement « choral ». L'exécution est moins tendue et les voix moins forcées ; le résultat sonore est plus doux, comme si, désormais, le *coro* s'offrait à l'écoute (pour ces notions d'esthétique renvoyant à des conceptions éthiques, voir notamment le chapitre VI de la I^{re} partie, p. 117).

ANNEXES

Les versions anciennes sont également caractérisées par une *chiave* relativement haute et par une façon particulière et systématique de « couper » la fin des *dolci*, en abrégeant la petite formule décorative (voir I^e partie, chap. VII, fig. 30, p. 162). Celles plus récentes adoptent volontiers une *chiave* habituellement plus basse et un *tempo* assez lent et solennel : elles privilégient l'harmonique (pour ce qui est de la technique musicale) et l'harmonieux (pour le résultat). On notera que ces caractéristiques stylistiques n'ont rien d'immuable et qu'elles sont en constante évolution. C'est ainsi que, contre toute attente, depuis un an ou deux, les chanteurs de l'Oratorio manifestent un certain goût pour les *chiavi* hautes et les *tempi* soutenus.

1. *Miserere* du Lunissanti (analyse, III^e partie, p. 249)

Mariano Cimino : *bassu* ; Gavino Pinna, dit « Mengu » : *contra* ; Cenzo Dessole (†) : *bogi* ; Giovannino Sini (†) : *falzittu*.

Enregistrement : B. Lortat-Jacob, 1989, sacristie de la cathédrale, dimanche des Rameaux (le soir, durant les *prove* officielles de carême). 4' 18

2. *Miserere fugghi fugghiendi* (analyse, III^e partie, p. 256)

Chanteurs de l'Oratorio ; soliste du premier chœur : Sebastiano Murtas ; du second chœur : Giovanni Pintus.

Enregistrement : P. Pitoëff, 1989, cathédrale, jour de l'Exaltation de la Santa Croce, 14 septembre, cérémonie d'entrée des novices. 4' 22

3. *Miserere dei morti* (analyse, III^e partie, p. 261)

Chanteurs de l'oratorio ; soliste : Sebastiano Murtas.

Enregistrement monté : P. Pitoëff, 1993, procession de funérailles de don Angelino Chiarino Borrielli, dit « Cucchjarinu » (dimanche des Rameaux). 4' 00

4. *Miserere dietro l'altare* (« derrière l'autel » ; analyse, III^e partie, p. 263)

Giovanni Pinna, dit « Piossi » : *bassu* ; Salvatore Tugulu, dit « Carraiolu » : *contra* ; Antonio Palmas : *bogi* ; Giovannino Sini, dit « Cralli » : *falzittu*. Soliste au début du chant pour le *bassu* : Salvatore Tugulu, avant que celui-ci ne passe en *contra* ; soliste pour la *bogi* : Giovanni Pintus.

Enregistrement : G. Brozzu, 1985, chœur de la cathédrale, pendant les *prove* officielles de carême, le 2 mars. 12' 55

5. *Stabba* (analyse, III^e partie, p. 269)

a. Enregistrement récent. Antonello Sanna : *bassu* ; Giovannino Cimino, dit « Maccabeu » : *contra* ; Giovanni Pintus : *bogi* ; Nicola Brozzu : *falzittu*.

Enregistrement : G. Brozzu (1993), sacristie de la cathédrale, durant les *prove* officielles de carême. 7' 00

DISQUE COMPACT, DESCRIPTIF

b. Enregistrement ancien : Francesco Borrielli, dit « Cicu Buda » (†) : *bassu* ; Gavino Pinna, dit « Mengu » : *contra* ; Cenzo Dessole : *bogi* ; Giovanni Luccia, dit « Campanaro » : *falzettu*.

Extrait : la pièce commence à la première *dolci*, après « Mater », sur la voyelle « Do » de *Dolorosa*, à 1' 30 du début.

Enregistrement : Campanaro, 1972 (?), sacristie de la cathédrale, durant les *prove* officielles de carême. 5' 30

6. *Jesu* (analyse, III^e partie, p. 273)

a. Enregistrement récent : Angelo Garrucciu : *bassu* ; Tore Tugulu, dit Fusili : *contra* ; Sebastiano Murtas : *bogi* ; Tore Brozzu : *falzettu*.

Enregistrement : G. Brozzu et B. Lortat-Jacob, 1995, Santa Maria. 7' 04

b. Enregistrement ancien : Francesco Borrielli, dit « Cicu Buda » : *bassu* ; Gavino Pinna, dit « Mengu » : *contra* ; Cenzo Dessole : *bogi* ; Giovanni Luccia, dit « Campanaro » : *falzettu*.

Enregistrement : Campanaro, 1972 (?), sacristie de la cathédrale, durant les *prove* officielles de carême. 6' 46

7. *Te Deum* (transcription, III^e partie, p. 285)

Chanteurs de l'Oratorio. Soliste (*bogi*) : Giuseppe Balzano.

Enregistrement monté : B. Lortat-Jacob, 1994, dimanche des Rameaux, durant la procession : 1. sur la route au départ de La Pianedda ; 2. entrée en cathédrale. 3' 34.

8. *Kyrie* (transcription partielle, III^e partie, p. 286)

Chanteurs de l'Oratorio. Soliste du premier chœur (*bogi*) : Giovanni Pintus ; du second chœur (*bogi*) : Antonio Palmas.

Enregistrement : G. Brozzu, 1992, cathédrale, 24 juillet. 2' 30

9. *Eram quasi* (transcription, III^e partie, p. 287).

Angelo Satta : *bassu* ; Giovannino Cimino, dit « Maccabeu » : *contra* ; Giovanni Pintus : *bogi* ; Giovanni Luccia, dit « Campanaro », *falzettu*.

Enregistrement : B. Lortat-Jacob, 8 mars 1991, à l'occasion d'une tournée en France, à Fontainebleau. 1' 40

10. *Li tre Re*

Chanteurs de l'Oratorio. Intonation en alternance ; première *bogi* : Giovanni Pintus ; seconde : Francesco Bianco.

Enregistrement : G. Brozzu, 1995, jour de l'Épiphanie, cathédrale, commémoration de l'anniversaire de la mort de don Gavino Falchi, ancien curé de la cathédrale. 3' 20

ANNEXES

11. *Bogi a passu : E da li sò fidali...* (transcription, III^e partie, p. 288-289).

Salvatore Tugulu : *contra* ; Giovanni Pintus : *bogi* ; Giovanni Pinna : *falzittu*.

Enregistrement : 12 octobre 1987, radio Frequenza Mora (Corse). 3' 29

12. Chant d'Aggius : *Di li musì i lu monti...*

Matteo Santoni : *contra* ; Barore Ticca : *bogi* ; Giuseppe Brozzu : *falzittu*.

Enregistrement : G. Brozzu, 1991, durant la *cena* du Lunissanti. 4' 30

Table des matières

| | |
|-----------------------------------|----|
| Sommaire | 7 |
| Introduction | 9 |
| Chanter à l'Oratorio | 9 |
| Le sens d'une recherche | 10 |
| Savoir local, savoir global | 12 |

Première partie

D'UNE PASSION À L'AUTRE

| | |
|---|----|
| CHAPITRE PREMIER. — Règles liturgiques et culture populaire | 23 |
| 1. Église et confréries | 23 |
| 2. Des savoirs confrontés | 25 |
| 3. À la recherche d'un règlement | 28 |
| 4. Le chant, la rue et l'Oratorio | 29 |
| 5. Chanter derrière l'autel | 31 |
| 6. Confrères et chanteurs | 32 |
| 7. La fonction politique et spirituelle du prieur | 35 |
| CHAPITRE II. — Le chant, occasions et calendrier | 39 |
| 1. Densité et périodicité | 39 |
| 2. L'élection du prieur | 40 |
| 3. L'entrée des novices | 41 |
| 4. Funérailles | 43 |
| 5. Fêtes et processions | 45 |
| 6. La rue comme école de chant | 49 |
| 7. Neuvaine, « tredicina » et messes : derrière l'autel | 50 |
| 8. L'année chantée | 51 |

CHANTS DE PASSION

| | |
|---|---------|
| CHAPITRE III. — Au centre de l'année, la semaine sainte | 55 |
| 1. La période de carême | 55 |
| 2. Samedi et dimanche des Rameaux | 57 |
| 3. La semaine sainte | 58 |
| Lunissanti : la « festa » | 58 |
| • L'épaisseur du rituel | 73 |
| Jeudi | 77 |
| • Une procession réduite | 78 |
| Vendredi | 79 |
| • Un drame sacré en trois actes | 82 |
| CHAPITRE IV. — Le répertoire | 83 |
| 1. Chants de l'Oratorio | 83 |
| À quatre ou tous ensemble ? | 84 |
| Cycle de Pâques | 86 |
| Grandes cérémonies liées à la vie de la confrérie | 88 |
| Funérailles | 88 |
| Fêtes patronales et calendaires | 89 |
| 2. Chants de l'Église | 90 |
| 3. Chants profanes | 92 |
| 4. Rituel et quotidien | 96 |
| 5. Une soirée de chant | 99 |
| CHAPITRE V. — Du banc de la sacristie au « Stabba ». Formation et carrière d'un chanteur | 103 |
| 1. Chanter le jeudi, chanter le lundi | 103 |
| 2. « Carréra » et carrière | 107 |
| 3. Le chant comme système d'initiation | 108 |
| 4. Apprendre à chanter | 109 |
| 5. Répétitions dans la sacristie | 110 |
| 6. Silence et commentaires | 112 |
| 7. L'attente dans la sacristie | 112 |
| 8. L'apprentissage : une technique d'immersion | 114 |
| 9. Modèle de chant, modèle de comportement | 115 |
| CHAPITRE VI. — Technique et esthétique du chant | 117 |
| 1. Regard sur les chanteurs | 117 |
| 2. L'art de la « portata » | 119 |
| 3. La bonne clé (« chiave ») | 121 |
| 4. Hauteur, timbre, intensité | 123 |

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|---------|
| 5. « Champions de chant » | 124 |
| 6. Regard sur les voix | 126 |
| 7. Un timbre spécifique | 132 |
| Caractérisation des voix | 133 |
| 8. La « quintina » : quatre voix qui n'en font qu'une | 137 |
| Interprétation acoustique | 139 |
| Les conditions d'émergence de la « quintina » | 139 |
| Témoin de l'accord | 142 |
| Comment l'entendez-vous ? | 144 |
| Qu'est-ce que chanter juste ? | 146 |
| 9. À l'écoute de la cinquième voix | 147 |
| CHAPITRE VII. — Principes polyphoniques | 153 |
| 1. Origines supposées | 153 |
| 2. Petit traité d'harmonie « castellanese » | 155 |
| <i>Deuxième partie</i> LA PASSION DE L'AUTRE | |
| Le chant dans la vie de l'Oratorio ou « Dieu a la tête en bas » | 169 |
| CHAPITRE PREMIER | 171 |
| 1. La foi et la fête | 171 |
| 2. L'art d'être ensemble : chanter-parler | 172 |
| 3. Une image acoustique de soi | 175 |
| 4. Nature et passion | 176 |
| 5. Chanteurs experts et choisis | 178 |
| 6. Impliquer l'autre : l'expression d'un pouvoir | 180 |
| 7. Chanter, faire chanter | 183 |
| 8. Vérité et points de vue | 184 |
| 9. Les enjeux d'un lundi | 188 |
| CHAPITRE II | 193 |
| 10. Dire, penser et faire | 193 |
| 11. L'ordre affectif et ses dérèglements | 197 |
| 12. Amour, absence et jalousie | 200 |
| 13. Différences et exclusions | 203 |
| 14. Naître et grandir dans le chant | 205 |
| 15. La dimension spirituelle du chant (« del cantare ») | 209 |

CHANTS DE PASSION

| | |
|---|-----|
| CHAPITRE III | 213 |
| 16. Conflits et stratégies. Chroniques des années quatre-vingt-dix .. | 213 |
| Comment enclencher un conflit ? | 213 |
| Comment entretenir un conflit ? | 214 |
| Comment désamorcer un conflit ? | 215 |
| Comment réamorcer un conflit ? | 218 |
| 17. De l'art de la rumeur | 221 |
| Rumeurs, vols et calomnies | 222 |
| Dérober, usurper | 222 |
| 18. Une entente ineffable | 228 |
| « Confrère-musicologue » | 231 |

Troisième partie

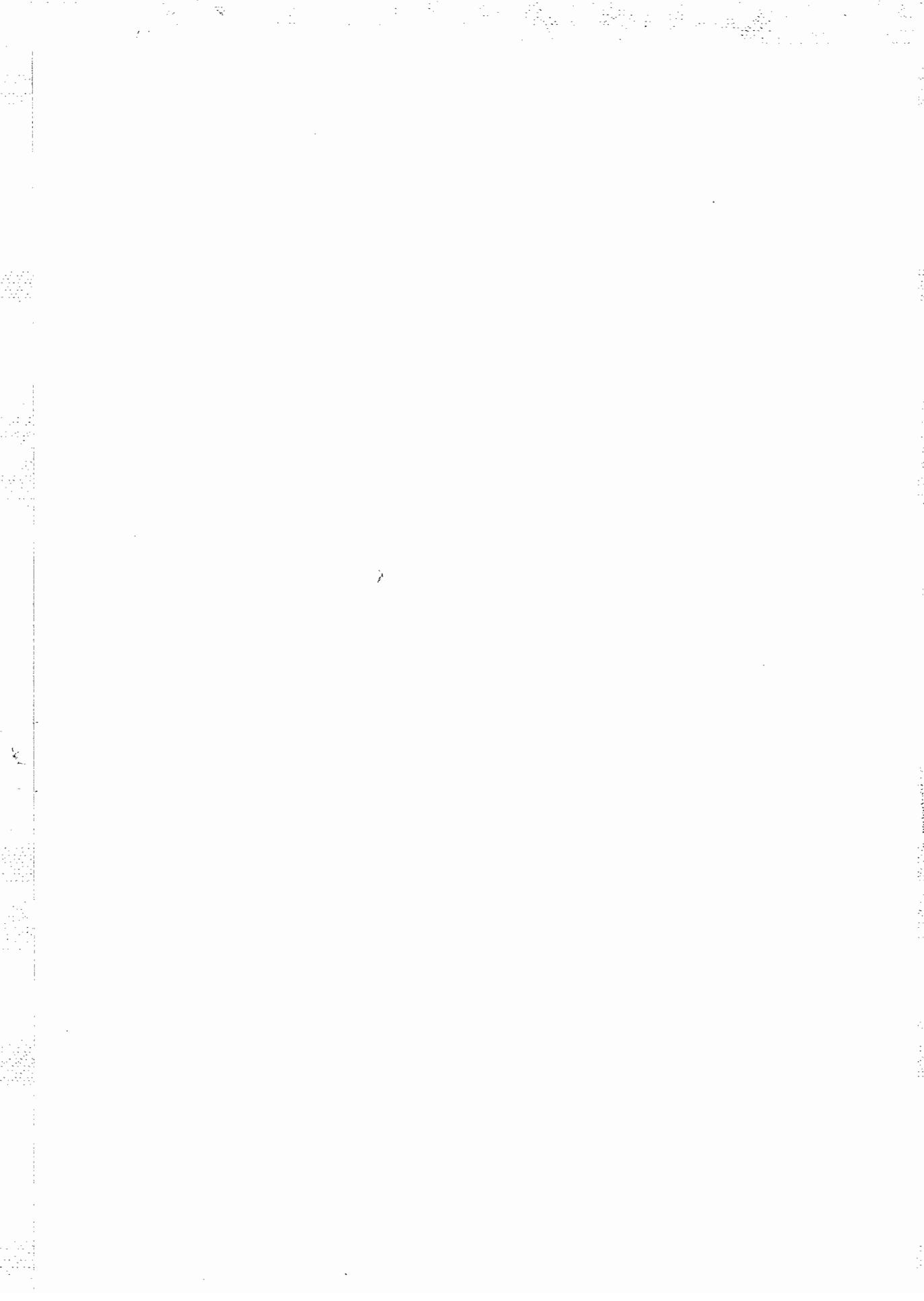
MATÉRIEL, TRANSCRIPTIONS ET ANALYSES

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE PREMIER. — Architecture sonore : clés pour l'analyse | 241 |
| 1. Rythme calibré | 241 |
| 2. Le rôle des silences | 243 |
| 3. Autres repères formels | 244 |
| 4. Ruptures de diatonisme | 246 |
| CHAPITRE II. — Le grand répertoire des confrères : « Miserere », « Stabba », « Jesu » | 249 |
| 1. « Miserere » | 249 |
| « Miserere » du Lunissanti | 249 |
| « Miserere fuggi fuggiendi » | 256 |
| « Miserere dei morti » | 261 |
| « Miserere dietro l'altare » | 263 |
| 2. « Stabba » | 269 |
| 3. « Jesu » | 273 |
| CHAPITRE III. — Un « ars subtilior » | 279 |
| CHAPITRE IV. — Répertoire de l'Église et chants profanes (sélection) | 283 |

TABLE DES MATIÈRES

ANNEXES

| | |
|---|-----|
| 1. <i>Textes des chants</i> | 293 |
| 2. <i>Bibliographie</i> | 313 |
| 3. <i>Discographie</i> | 317 |
| 4. <i>Glossaire et index analytique</i> | 319 |
| 5. <i>Index des figures</i> | 329 |
| 6. <i>Index des photographies</i> | 333 |
| 7. <i>Disque compact, descriptif</i> | 335 |



La voie esthétique.

Dominique Ponnau : *Caravage. Une lecture.*

Philippe Charru, Christoph Theobald : *La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach.*

Raymond Court : *Le Voir et la Voix.*

Frédéric Debuyst : *Le Génie chrétien du lieu.*

Bernard Lortat-Jacob : *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne.*

