

Deux esthétiques pour chanter le même chant. Esquisse d'une enquête ethnomusicologique au sud de l'Italie

Flavia Gervasi

Résumé

Les répertoires vocaux de la région des Pouilles, au sud de l'Italie, rebondissent actuellement grâce à un revivalisme diffus, alimenté par des productions discographiques et des concerts. Les protagonistes de ce phénomène sont des jeunes chanteurs qui, à travers la découverte du patrimoine musical de leur région d'origine, satisfont un désir croissant d'affirmation de leur propre identité ethnique. Toutefois, des questions se posent sur les fonctions du « chant traditionnel » par rapport aux nouveaux contextes de production musicale. L'esthétique du revivalisme reflète-t-elle la même conception du chant que celle des anciens chanteurs-paysans de la région? Cette esthétique est-elle porteuse d'une même sémantique? Pour y répondre, des enregistrements ont été réalisés avec les deux générations de chanteurs – l'ancienne et la jeune – afin d'en analyser les paramètres vocaux et d'obtenir une taxinomie des traits spécifiques pour chaque voix enregistrée, à comparer avec les paramètres détectés par le biais de l'analyse acoustique.

Des recherches ethnographiques du passé à l'apparition d'un cas surprenant de revivalisme musical

Le Salento est un territoire de la région des Pouilles, à l'extrême sud de l'Italie¹, marqué par des traits linguistiques et culturels qui la distinguent nettement du reste de la région². Jusqu'aux années 1970, l'économie locale était surtout agricole et la population organisée selon un modèle social typiquement rural. Le milieu géomorphologiquement pauvre et difficile obligeait les paysans à travailler intensément. Ils trouvaient ainsi dans le chant spontané, qui accompagnait ou suivait le travail, une forme de loisir mais surtout de soulagement de la fatigue. À travers les décennies, les répertoires vocaux de tradition orale du Salento ont raconté l'histoire d'une culture populaire, jusqu'à sa lente disparition³. Heureusement, à partir des années

1950, l'enregistrement et la documentation du patrimoine musical de tradition orale, encouragés par l'ethnomusicologie italienne naissante, ont permis de sauvegarder une bonne partie du répertoire musical des paysans avant que l'exode rural, déterminé d'un côté par l'émigration et de l'autre, par l'industrialisation de la région, en provoque l'extinction.

Les expressions musicales du territoire du Salento, en particulier de la province de Lecce, ont ainsi fait l'objet de plusieurs enquêtes de terrain, qui se sont déroulées entre 1954 et 1960, par les Archives d'Ethnomusicologie de l'Académie de *Santa Cecilia* à Rome⁴ et de la Rai (Radio Télévision Italienne). La première recherche (1954) a été menée par les ethnomusicologues Alan Lomax et Diego Carpitella dans le cadre d'un plus large projet de collecte de données concernant les musiques de tradition orale de la Méditerranée⁵. La deuxième enquête de 1959 a constitué un cas emblématique d'étude multidisciplinaire dans l'histoire de l'anthropologie européenne. Lors de cette expérience de terrain au Salento, Carpitella s'est joint à un groupe de chercheurs dirigés par l'historien des religions et ethnologue Ernesto de Martino qui s'intéressait, à l'époque, à l'étude d'un rituel singulier de transe thérapeutique de la région, que les habitants du Salento appelaient *tarantisme*, car ils attribuaient à une araignée, la tarentule, la cause d'une altération psychosomatique qui les obligeait à danser pour expulser ce mal. Dans le cadre de cette étude, dont les résultats ont été publiés dans l'ouvrage *La Terra del rimorso*⁶, le phénomène musical était considéré comme un simple élément du culte, relié à un réseau de problématiques historiques, sociales et psychologiques plus vastes⁷. La troisième expérience de recherche, menée en 1960 par le seul Carpitella, se présente plutôt comme un travail anthologique qui vise à collecter et à documenter la pluralité des expressions de la tradition ethnomusicale du Salento⁸. Les enregistrements effectués comprennent en fait un large éventail de chants de travail, autant monodiques que polyphoniques, de berceuses et de chants liés à l'enfance, de lamentations funèbres et de chansons narratives qui témoignent du lien entre la vie paysanne et certaines pratiques vocales⁹. À partir de la fin des années 1960, une volonté presque générale d'oublier un passé de fatigue et de pauvreté voit le jour parmi les protagonistes de la culture rurale. Cette attitude perdure jusqu'au début des années 1990, lorsque les enregistrements conservés dans les archives d'État, mais surtout dans les archives privées des chercheurs locaux qui avaient mené un travail autonome de collecte, ont constitué le point de départ d'un mouvement étonnant de *revivalisme* musical.

Un processus engendré d'en haut

Un groupe restreint de chercheurs locaux passionnés a suscité l'intérêt de politiciens et de promoteurs culturels de la région qui, autour des enregistrements de ces chercheurs autochtones, ont mis en œuvre un projet de développement du territoire fondé sur la promotion de la culture paysanne. Ils ont ensuite légitimé leur tradition sur le plan national tout en construisant un consensus intellectuel s'appuyant sur l'attention historique et culturelle que des chercheurs comme Lomax, Carpitella et de Martino lui avaient consacrée trente ans auparavant. L'an 1994, celui de la réédition de *La Terra del rimorso*, devenait alors symboliquement le moment de la redécouverte officielle d'un patrimoine pour lequel on devait prévoir un projet de mise en valeur.

Le processus identitaire que les chercheurs locaux, en collaboration avec ou parallèlement aux politiciens de la région, ont engagé tout autour du mythe de la tarentule et du répertoire musical qui lui est relié, semble répondre, en définitive, à une rhétorique « localiste » qui essaie de s'intégrer dans la mondialisation à travers la promotion d'éléments particuliers d'une culture dont on revendique la diversité. De fait, l'affirmation d'une unicité culturelle se construit à travers des étapes bien structurées. Tout d'abord, il faut convaincre que sa propre culture possède un élément original qui nécessite d'être valorisé; ensuite, il est nécessaire d'en chercher les racines; de créer une rhétorique de l'« authenticité » qui permet d'élever un aspect de la tradition au rang de trait distinctif du groupe social; enfin, d'identifier ce groupe avec l'élément de la tradition qu'une rhétorique de l'« authenticité » cherche à légitimer.

À partir de ce modèle général d'autodéfinition culturelle, le symbole de l'araignée mythique, la tarentule, devient l'élément original et distinctif de la culture du Salento à valoriser. Le symbole renvoie au rituel thérapeutique du *tarantisme* qui, en tant que pratique millénaire, constitue le meilleur candidat pour représenter la culture du Salento et pour en devenir l'emblème. Ensuite, le support scientifique d'un chef-d'œuvre de la littérature ethnologique, comme *La Terra del rimorso*, a conféré à cet élément original et distinctif l'aura d'authenticité nécessaire afin d'en garantir l'autorité. Ainsi, pour être adapté aux exigences de la modernité, le rituel thérapeutique du passé a été soumis à un processus de dé-fonctionnalisation à la suite duquel ne sont restés du culte originel que la musique et la danse frénétique, continuant à se perpétuer lors de concerts ou festivals. La construction de l'identité locale est alors prête à être exportée au-dehors de la région, projetée sur deux axes complémentaires : celui du débat scientifique et celui

de la promotion d'un festival musical, *La Notte della taranta*, inauguré en 1998. Depuis lors, le festival se déroule chaque année et comprend une partie consacrée aux concerts des groupes musicaux de tradition et le grand concert final, dirigé par un chef d'orchestre reconnu sur le plan international, qui essaie de relancer la musique du *tarantisme* dans la réalité globale et spectaculaire de la *world music*. Cependant, le festival n'est que la partie émergée de l'iceberg. En effet, l'action de valorisation du patrimoine traditionnel du Salento a aidé les musiciens, protagonistes de ce mouvement de proposition de la musique des paysans, à se faire connaître du grand public. Ainsi, si le processus de construction identitaire répondait au début à un projet engagé d'« en haut », le mouvement et les actions individuelles des musiciens et des chanteurs autour ou indépendamment du festival se sont souvent croisés et intégrés par la suite, de sorte que les conséquences de ce flux musical extraordinaire ont été multiples et hétérogènes et méritent une analyse profonde.

Une voix forte et puissante conçue pour remplir les espaces

L'étude de la voix constitue un élément fondamental dans l'évaluation et la compréhension des rapports entre tradition et modernité musicale du Salento. Elle représente probablement le « terrain » où s'est joué le match entre un projet culturel construit d'« en haut » et les exigences individuelles, voire stylistiques, des musiciens et des chanteurs. L'évaluation du rôle que la voix couvre dans la tradition sociale et culturelle des paysans du Salento ouvre ainsi un passage à la compréhension de l'esthétique vocale mise en action par les musiciens et les chanteurs du *revival* actuel pour agir sur leur propre tradition et pour la rendre aux contemporains. C'est comme si, en définitive, le mouvement musical courant, objet de notre analyse, était le résultat d'un combat livré sur deux fronts parfois complémentaires, parfois indépendants : le projet politico-culturel concentré sur le mythe du *tarantisme* et la pratique musicale des jeunes interprètes. On a déjà reconstitué les étapes du processus de construction identitaire engendré d'« en haut ». On essaiera, dès lors, de dégager des mailles du tissu musical l'activité symbolique du *revivalisme*, considérant la voix comme la synthèse d'une combinatoire de paramètres signifiants qui renvoient à un projet interindividuel de gestion, de communication et de transmission d'une tradition. Un regard sur le monde musical des paysans de la région, que les enquêtes ethnographiques du passé nous ont permis de connaître, pourra sans doute nous fournir un matériau d'analyse et de réflexion pour la reconstruction phylogénétique des pratiques vocales actuelles.

À l'époque de la civilisation agricole, qui a perduré jusqu'aux années 1970, la voix était souvent le seul « instrument » à disposition des paysans, surtout lorsqu'ils s'en servaient en concomitance avec les actions du travail, pour en soulager la fatigue. C'est la voix, en définitive, qui représente le mieux l'univers sonore du Salento, et ce, avant le développement socio-économique qui en a provoqué le déclin. Et si l'on cherche à mieux comprendre comment elle se manifestait à l'intérieur de la culture du Salento de l'époque, il faut s'engager dans une analyse systématique des modalités de production du chant par rapport aux activités quotidiennes de l'univers agricole. Par exemple, si l'on envisage l'expérience du chant polyphonique relié à la cueillette du blé ou du tabac, on observe que les caractéristiques vocales reflètent celles de l'environnement où l'action du travail se déroulait. En d'autres termes, les chanteurs-paysans chantaient tout en criant afin de remplir l'étendue des espaces qui les entouraient. Ainsi ils affirmaient leur présence dans l'immensité des champs. Sur le plan musical, cette exigence humaine se traduisait par une pratique vocale très peu rythmée pour favoriser la puissance de la voix chantée dans un registre aigu.

Un deuxième cas confirmerait l'hypothèse que l'on vient de proposer. Dans son enquête de 1960, Carpitella avait documenté une typologie de chant très particulier, attachée à l'activité des charretiers - *trainieri* dans l'idiome du Salento. Ceux-ci représentaient une catégorie spécifique de travailleurs, aptes au transport des marchandises. Les conducteurs avaient l'habitude de chanter durant de longs parcours solitaires où le besoin de se faire reconnaître et entendre, lors d'un passage auprès d'un centre habité, se reflétait dans la voix. Un timbre et un style bien caractérisés constituaient en fait des marqueurs identitaires aisément reconnaissables à l'intérieur de la microsociété rurale du Salento, au point que leur usage pouvait représenter une sorte de norme sociale implicite. Or, l'ensemble des traits vocaux, dont la signification ressort seulement à la suite d'une mise en relation avec le contexte de production, sont devenus les traits stylistiques d'une *salentinité* revendiquée par les chanteurs de la nouvelle génération.

Plusieurs parmi eux ont entrepris une étude de la vocalité des anciens chanteurs directement par leur voix ou à travers les enregistrements des ethnomusicologues. Ainsi les anciens chanteurs sont devenus les dépositaires du patrimoine vocal de la tradition alors que les jeunes, à partir d'une transmission active d'écoute et d'imitation des chanteurs-paysans, ont commencé à proposer les répertoires traditionnels et à reconstruire un modèle de voix qui peut devenir l'emblème de la *salentinité*.

Une enquête de terrain : chanteurs-paysans et jeunes voix du festival à confronter

Les mécanismes de mise en œuvre de la *salentinité* musicale soulèvent un questionnement qui, vu la complexité des significations impliquées, requiert une enquête de terrain organisée sur plusieurs plans croisés. D'ailleurs, le phénomène est complexe, car il est le résultat d'un processus phylogénétique soumis, au fil des décennies, à une mutation qui, pourtant, ne se révèle pas à la simple écoute en se jouant dans l'attribution d'une nouvelle signification du chant, dans une perspective individuelle autant que collective. Alors, une approche comparative de voix issues d'époques et de contextes socioculturels différents, interprétant néanmoins les mêmes répertoires, nous a paru la plus pertinente pour dévoiler ces mécanismes de gestion et de mutation du patrimoine musical, par rapport au passé. L'enquête de terrain a ainsi été conçue à la suite d'une première observation de la réalité musicale contemporaine de la région, appuyée sur une connaissance ethnologique et historique de la civilisation agricole de la moitié du XX^e siècle. En premier lieu, étant donné la transformation des contextes sociaux et de production musicale, nous nous sommes demandé si cette mutation se reflète dans la voix elle-même. En deuxième lieu, nous avons pensé qu'il était nécessaire de chercher et de classer les aspects de la voix que les jeunes chanteurs ont retenus et d'en dégager la signification dans le contexte musical contemporain. Enfin, une question plus générale intègre probablement les deux précédentes : la vocalité de la nouvelle génération reflète-t-elle la même conception du chant que pour les chanteurs-paysans de la région, voire la même esthétique?

Pour y répondre, nous croisons les problématiques anthropologiques à la méthode d'analyse acoustique sur la qualité vocale appliquée au domaine du chant lyrique par Michèle Castellengo¹⁰ et aux recherches sur le timbre par Caroline Traube¹¹. L'approche comparative a requis l'enregistrement de chants interprétés par des chanteurs appartenant à deux générations différentes, suivi par une étude des qualités vocales à travers des tests d'écoute qui prennent en compte les commentaires proposés, d'un côté, par les chanteurs eux-mêmes, de l'autre, par un professionnel de la voix. Enfin, les données tirées de l'expérience de terrain ont fait l'objet d'une analyse acoustique comparative¹². Plus précisément, les enregistrements réalisés dans la première phase de la recherche de terrain ont été soumis à l'analyse comparative des paramètres vocaux et à l'élaboration d'une grille contenant les traits spécifiques de chacune des voix enregistrées. La deuxième phase s'est développée autour d'une « étude du vocabulaire » fondée sur les analyses des verbalisations et des commentaires que les anciens chanteurs-pay-

sans ont formulés pour apprécier les qualités vocales des jeunes chanteurs. La troisième étape a eu comme protagoniste un professeur de chant spécialisé en acoustique de la voix, dont la contribution a permis de rédiger une grille d'évaluation mettant en relation chaque son avec une technique vocale précise et un vocabulaire spécifique. Les commentaires obtenus ont constitué le point de départ pour élaborer, dans la dernière étape, les analyses acoustiques des interprétations vocales. Pour la séance d'enregistrement, nous avons repéré quatre chanteurs : deux anciens chanteurs-paysans, entre 70 et 85 ans, nés avant la Deuxième Guerre mondiale (le plus âgé en 1926 et le deuxième en 1939), qui ont vécu l'époque de la civilisation agricole au Salento, et deux chanteurs du *revivalisme*, entre 30 et 37 ans (le plus jeune né en 1977 et le deuxième en 1971), qui appartiennent à la génération des neveux des anciens chanteurs¹³. Nous avons demandé aux quatre de choisir deux chants en privilégiant des répertoires qui diffèrent par contexte. En fait, en demandant aux anciens de choisir deux chants caractérisés par deux techniques d'émissions différentes, nous étions conscients de ne pas être compris, car leur approche instinctive du chant ne s'accompagne pas d'une verbalisation des techniques vocales employées. En d'autres termes, ils classaient les répertoires par contexte et non par technique vocale. Nous leur avons donc demandé des chants correspondant à des contextes différents. Ils ont choisi un chant de travail et un chant d'amour connus des quatre.

Une première tentative de confrontation verbale, engagée avec les anciens après la séance d'enregistrement, a tôt fait de montrer toute la difficulté d'obtenir aisément une description ou, pire, une évaluation des qualités vocales des quatre chanteurs enregistrés. Ils se sont en effet montrés réfractaires à la verbalisation; donc, avant de prévoir un deuxième entretien, nous avons réfléchi sur un expédient pour inciter les chanteurs à exprimer des jugements relatifs aux chants qu'eux-mêmes avaient enregistrés, mais surtout pour qualifier les voix des jeunes chanteurs. En particulier, nous voulions tester, à travers les entretiens, leurs réactions à l'écoute des interprétations que les jeunes avaient fournies des chants de la tradition; nous souhaitons ainsi savoir si le rendu vocal du répertoire traditionnel par les jeunes reflétait, à leur avis, la culture paysanne. En d'autres termes, il s'agissait de comprendre comment les anciens chanteurs perçoivent et jugent la voix des chanteurs de la nouvelle génération, et d'identifier les paramètres que les chanteurs traditionnels utilisent pour juger une voix. En effet, le seul moyen efficace pour les amener à s'ouvrir à des appréciations s'est révélé être la proposition d'un test d'écoute des chants que les jeunes avaient enregistrés à l'occasion de la séance. Cependant, il a fallu parfois diriger la discussion pour contrôler la tendance des anciens à fournir des commentaires

évasifs tels que « c'est bien chanté » ou « c'est mal chanté ». De surcroît, nous ne pouvons pas compter sur un vocabulaire musical partagé. En utilisant des métaphores renvoyant à leur expérience de vie pour qualifier les voix chantées, ils démontrent que dans la culture paysanne, expression musicale et vécu quotidien se superposent. Ainsi l'ensemble des formes de communication adoptées, telles qu'une verbalisation par le biais d'un langage métaphorique ou analogique et le bagage des gestes pour décrire les voix et la relation qu'elles entretiennent avec l'environnement, ont constitué la source pour le dévoilement de la conception musicale des deux anciens chanteurs. En d'autres termes, leur évaluation était cachée derrière un langage indirect qu'il a été nécessaire de codifier. Pour fournir alors une idée qui soit la plus cohérente possible de la notion de chant que les anciens nous ont communiquée, nous proposons une synthèse de leurs évaluations, suivie par une grille de leurs qualifications de la voix dans la tradition orale du Salento, ainsi que des appréciations de la voix des jeunes chanteurs [fig. 1 et 2].

Fig. 1 Grille de qualification de la voix traditionnelle au Salento par les anciens chanteurs-paysans

	Chanteur 1 (1926)	Chanteur 2 (1939)
La voix dans la tradition agricole du Salento	1. les gens chantaient avec toute la voix qu'ils avaient 2. il y avait des voix rares capables de remplir les espaces 3. la voix est un don de la nature ou de dieux 4. le chant se rattache aux activités du travail 5. les voix étaient naturelles	1. les gens chantaient selon la bonne <i>cadence</i> 2. les voix étaient naturelles

Fig. 2 Grille de qualification des voix des jeunes par les anciens chanteurs-paysans

	Chanteur 1 (1926)	Chanteur 2 (1939)
La qualité vocale du jeune chanteur 1 (1971)	Jugements positifs <i>la voix est bonne</i> Jugements négatifs 1. ce n'est pas la bonne tonalité 2. ce n'est pas la bonne musique 3. le chant est scolaire	Jugements positifs <i>la voix est bonne</i> Jugements négatifs 1. ce n'est pas la bonne tonalité 2. ce c'est pas le bon air 3. ce n'est pas la bonne musique 3. la voix manque de substance 4. son chant est scolaire
La qualité vocale du jeune chanteur 2 (1977)	Jugements positifs <i>la voix est bonne</i> Jugements négatifs 1. ce n'est pas la bonne tonalité 2. ce n'est pas la bonne musique	Jugements positifs <i>la voix est bonne</i> Jugements négatifs 1. ce n'est pas la bonne tonalité 2. ce n'est pas la bonne musique

D'abord, les anciens montrent que l'écoute de leurs propres interprétations semble les satisfaire, même s'ils reconnaissent que la voix du plus âgé d'entre eux est la plus valable. En général, au lieu de définir les points physiologiques de résonance (voix de poitrine, voix nasale, etc.), ils définissent une bonne voix sur la base de catégories abstraites, telles qu'un « cadeau de dieu » ou un « don de la nature », à travers lesquelles ils mettent en exergue le composant naturel du savoir-faire musical. Ainsi une voix naturelle semble ressortir directement du cœur. Par contre, l'interprétation des jeunes, bien que caractérisée par une émission puissante et forcée comme la tradition le requiert, ne répond pas à leur idéal musical, car elle n'est pas naturelle et spontanée. Essayer de comprendre les raisons de leur réticence a représenté alors le défi de notre enquête. À la suite d'une longue confrontation durant laquelle nous avons essayé d'interpréter leur notion de la voix chantée, nous avons perçu que les anciens chanteurs font référence à une sorte d'archétype qui sert de modèle pour l'élaboration d'un jugement de

qualité et pour valider une interprétation. Ce modèle, résultat d'une expérience musicale profondément intégrée à l'expérience quotidienne de travail, correspond à la phonosphère qu'eux-mêmes ont contribué à constituer à l'époque et qui reste encore très prégnante dans leur mémoire. Dans cette perspective, affirmer que l'interprétation des jeunes ne peut pas être valable, puisqu'elle est la conséquence d'une étude et non d'une expérience de vie, nous prouve alors qu'ils n'acceptent qu'un chant qui se module sur les rythmes dictés par l'action du travail.

Ensuite, pour évaluer les techniques vocales des chanteurs et les comparer, la collaboration d'un professionnel de la voix a été sollicitée. Il s'agit de Marcin Brzezinski¹⁴, professeur de chant qui, de plus, connaît et s'intéresse à la voix du point de vue acoustique. À la suite d'un test d'écoute ainsi que d'un protocole structuré pour l'obtention de précisions sur les qualités vocales, le professeur a déclaré que les anciens et les jeunes utilisent deux techniques vocales, donc deux esthétiques distinctes. La technique des plus jeunes se caractérise par une position élevée du larynx, une émission à tendance hyperfonctionnelle et un timbre plus strident et plus tenoresque à cause du choix de tonalités plus élevées et d'une capacité pulmonaire plus importante [fig. 3].

Fig. 3 Grille de qualification de la voix du jeune (1971) et de l'ancien (1926) par le professeur de chant

Qualité vocale	Chant de travail L (1971)	Chant de travail C (1926)
Brillance	Voix blanche (= très brillante), formant du chanteur instable, dû au <i>formant tuning</i> , ou <i>plancher harmonique</i> instable	Voix plus sombre, plus tubée, mais présence d'un <i>ring stable</i>
Raucité	Une certaine raucité due à la forte pression d'air sous glottique. Effet rauque : <i>friture vocale (vocal fry)</i>	Voix non rauque, mais <i>breathy</i> , flot d'air élevé
Nasalité	Nasal. <i>Twang</i> nasal et pharyngé	Faible

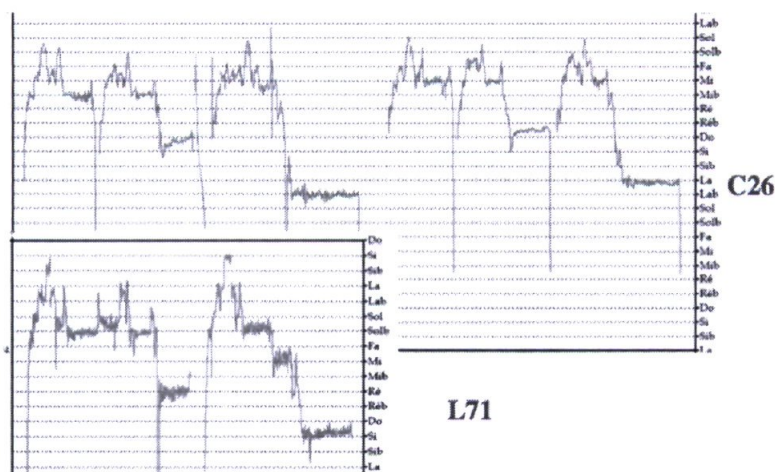
Placement de la voix	Position laryngée haute mais instable, <i>hyperfonction</i> , constriction (pharynx et larynx)	Position laryngée plus basse et plus stable. Moins de forçage
Intonation/échelle	Très juste, tempérament égal	Echelle et mode difficiles à identifier
Registre	Registre modal	Registre modal avec quelques passages au falsetto
Articulation	Phonèmes bien prononcés	Voyelles déformées et diction molle. Les voyelles sont plus arrondies et assombries. Articulation plus relâchée
Ornementation	<i>Vibrato induit</i> , tend vers un trémolo, <i>portamento</i> , fioritures	Le son est droit. Variations microtonales rapides, en fin de mots terminaisons plongeantes (<i>hard release</i>) et dures

Le timbre des anciens, quant à lui, est plus sombre et contient plus de basses fréquences, relevant d'un niveau expressif plus naturel et intuitif, voire plus émouvant. En définitive, il semble que, nonobstant les distances culturelles, les commentaires des anciens et du professeur de chant montrent des coïncidences évidentes sur le plan conceptuel. Par exemple, l'opinion d'une interprétation trop scolaire, attribuée par le professeur de chant aux interprétations des jeunes, calque le jugement des anciens qui ressentent dans ces voix un manque de substance et de saveur, étant donné que les jeunes apprennent à chanter à travers l'étude des chants et non par un apprentissage spontané issu des expériences de vie. Or, bien que les qualités vocales des anciens puissent être perçues comme atypiques pour l'oreille d'un chanteur cultivé, l'analyse de la fréquence fondamentale montre une certaine régularité dans la récurrence des paramètres, qui échappe, par

contre, aux interprétations des jeunes.

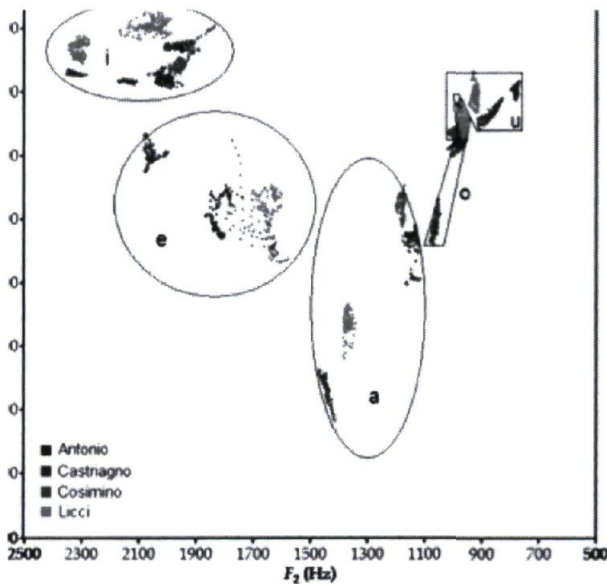
En général, à travers une observation comparée du comportement de la fréquence fondamentale, nous avons pu évaluer la correspondance des mélodies chantées à un système musical de référence. Par ailleurs, le choix de consacrer à l'analyse acoustique une place significative dans cette étude se fonde sur la conviction qu'une enquête visant à détecter les transformations, selon une perspective diachronique, des paramètres vocaux, nécessite une analyse systématique de l'objet sonore en tant que trace physique. Si, en fait, la transcription sur portée privilégie une « normalisation » des hauteurs selon le système tonal pour en faciliter la lecture et l'analyse formelle, l'affichage de la fréquence fondamentale permet l'évaluation du système musical de référence, outre toute une série de paramètres, tels que le vibrato ou le glissando, renvoyant plutôt à l'acte de la performance que d'habitude la portée exclut¹⁵. En particulier, cette méthodologie analytique se révèle efficace dans le cadre d'une étude comparative de musiques qui font l'objet d'un processus de réinvention ou de re-proposition de répertoires issus de la tradition, surtout si cette réinvention concerne le style vocal. Par exemple, le chant de travail, dont nous avons analysé deux versions (1926 c. 1971), reflète dans l'interprétation du jeune une correspondance au système tonal à laquelle, par contre, échappe l'ancien chanteur [fig. 4].

Fig. 4 Analyse de fréquence fondamentale du chant de travail par C26 et L71



Toutefois, le chanteur-paysan semble contrôler l'intonation même en dehors du système tonal. En effet, les quarts de ton présents sont sûrement la conséquence d'une volonté, car la façon cohérente et régulière, à travers laquelle ils reviennent, exclut l'effet du hasard ou de l'erreur. Le jeune, quant à lui, s'accorde parfaitement à une échelle diatonique (la 440Hz). De surcroît, la fréquence fondamentale permet aussi de visualiser les ornements de la mélodie. Par conséquent, il est facilement perceptible que l'ancien produit des sons droits, c'est-à-dire avec peu ou pas de vibrato. Le jeune, au contraire, induit un vibrato sur les notes tenues, comme l'avait aussi remarqué le professeur de chant lors du test d'écoute. Pour conclure l'analyse acoustique, prenons une dernière preuve tirée de l'analyse formantique des voyelles chantées par les quatre chanteurs. Elle montre que la représentation comparée de cinq voyelles (*a, e, i, o, u* de la langue italienne) [fig. 5] nous permet de visualiser les différences de prononciation entre les quatre chanteurs en constatant que les voyelles des anciens sont très proches les unes des autres, à cause d'une diction plus relâchée, alors que les voyelles des jeunes sont mieux définies, donc plus claires dans l'articulation.

Fig. 5 Analyse formantique des voyelles par les quatre chanteurs : bleu (1939), violet (1977), vert (1926), rouge (1971).



Deux esthétiques de chant

Une certaine cohérence semble se manifester à chaque niveau de l'enquête. D'un côté, l'opinion proposée par les anciens chanteurs semble confiner la vocalité des jeunes dans un espace socio-culturel distancé de leur expérience musicale, même s'ils en apprécient la puissance et la brillance. Les deux chanteurs-paysans prouvent, autant à travers leurs commentaires qu'à travers leurs interprétations, qu'ils possèdent une idée précise du chant de la tradition paysanne de leur région. Il s'agit probablement d'une référence implicite partagée par la communauté de chanteurs appartenant à la même génération. Cependant, pour valider cette hypothèse, nous retenons qu'il sera nécessaire de poursuivre l'enquête avec un nombre beaucoup plus large d'anciens chanteurs-paysans. D'un autre côté, le commentaire proposé par le professeur de chant confirme la conception des anciens en projetant la vocalité des jeunes dans une esthétique nouvelle par rapport à celle qui est propre à l'univers paysan. Alors, même si dans la perspective d'un professeur de chant rattaché à la culture musicale occidentale la vocalité des vieux chanteurs apparaît discutable et parfois bizarre, c'est pourtant cette interprétation qui se révèle plus émouvante et convaincante. Par ailleurs, les analyses prouvent que certaines ornementsations ou des effets stylistiques tels que le vibrato, que les jeunes ajoutent souvent à leur interprétation, sont plutôt postiches et peu naturels, alors que les chants des anciens, plus contrôlés, sous-tendent une conscience musicale forte qui ne semble pas être partagée au même niveau de profondeur par les jeunes.

Le présupposé de la nouvelle génération, proposant principalement sur scène la vocalité de l'univers paysan, apparaît plutôt comme une construction, voire une réinvention, conçue parallèlement à la tradition. Étant donné que les enjeux identitaires ne se consomment guère au sein de la culture de la région, peu importe alors si la vocalité du Salento n'est pas reconnue en tant que telle par les anciens. En effet, hors de la région, le répertoire vocal chanté par les jeunes renvoie à une réalité socioculturelle vivante qui leur procure succès et travail. Toutefois, ils sont conscients que les intentions cachées derrière leur chant ne reflètent pas la visée des chanteurs-paysans, vu que les deux générations ne partagent pas le même vécu. Ils reprennent simplement les mêmes répertoires et, à travers ces chants, ils expriment leur façon d'être au monde. Quelle est la raison de cette prédilection? Ils déclarent que la musique traditionnelle de leur région est la seule qui les représente, tout en sachant que leur chant est porteur de nouveaux enjeux aussi bien individuels que collectifs. À travers l'esthétique vocale qu'ils développent, ils conscientisent à leur identité ou parfois à leur origine, devenant ainsi les ambassadeurs de la *salentinité* dans le monde. Ils ont ap-

pliqué au style de la tradition une fragmentation pour pouvoir ensuite le reconstruire, filtré par leur propre regard du passé. En d'autres termes, ce qu'ils nous proposent n'est que leur propre interprétation de la tradition musicale paysanne. Les chanteurs-paysans, quant à eux, ne s'y reflètent pas.

Nous prévoyons la poursuite de la recherche de terrain, tout en impliquant un échantillon plus large de chanteurs, dont la contribution pourrait confirmer les hypothèses formulées à la suite de cette première étude comparative, ou proposer de nouvelles pistes d'analyse et de réflexion. D'ailleurs, les résultats obtenus ne nous donnent qu'une idée partielle des dynamiques musicales du *revivalisme* de la région. Pourtant, ils nous confortent dans la validité d'une méthodologie d'enquête interdisciplinaire où l'analyse acoustique mériterait d'être intégrée systématiquement dans l'évaluation de l'objet musical, surtout par rapport à une culture où la revitalisation se fonde sur le processus de dé-fonctionnalisation/re-fonctionnalisation d'un répertoire.

Notes

- 1 Il s'agit de la péninsule qui se trouve dans le talon de la « botte », et qui comprend les provinces de Lecce, Brindisi (anciennement appelée « Brindes » en français) et Tarente (*Taranto* en italien). Il est bordé par deux mers : l'Adriatique et la mer Ionienne et s'étend sur une superficie de 5 329 km².
- 2 Le territoire où nous avons mené notre recherche est caractérisé par l'usage d'une langue appelée *grico* puisqu'elle est issue d'un mélange entre le dialecte de la région et la langue grecque ancienne.
- 3 Flavia Gervasi, « La vocalità femminile nel repertorio musicale salentino : note etnomusicologiche ad un fenomeno culturale di massa », *L'Idomeneo : rivista della Sezione di Lecce. Società di storia patria per la Puglia*, vol. 7 (2005), p.157-162.
- 4 À l'époque des recherches ethnographiques mentionnées, les Archives de l'Académie Nationale Sainte-Cécile de Rome s'appelaient CNSMP (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare).
- 5 Les enregistrements réalisés par Lomax et Carpitella, en 1954, ont été classés par les Archives de l'Académie Nationale Sainte-Cécile avec le code 24 B et ils ont été publiés récemment par Goffredo Plastino sous le titre *Italian Treasury : Puglia: The Salento, The Alan Lomax Collection, Rounder 82161 - 1805-2*, 2002.
- 6 Ernesto de Martino, *La Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa*

del Sud, Milano, Il Saggiatore, 1961.

- 7 Il s'agit des enregistrements de la collection 48 du CNSMP.
- 8 Collection 53 et 55 du CNSMP.
- 9 Pour une histoire de l'expérience ethnographique d'Ernesto de Martino et Diego Carpitella au Salento cf. Maurizio Agamennone, *Musiche tradizionali del Salento*, Roma, Squilibri, 2005.
- 10 Michèle Castellengo *et al.*, *Étude de la qualité vocale dans le chant lyrique*, Scolia n^o 20 (2005), p. 151-169; Michèle Castellengo *et al.*, *Perception et mise en langue de la qualité vocale dans le chant lyrique*, Paris, Le Sensolier, 2004.
- 11 Caroline Traube, *An Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar*, PhD thesis (Music Technology), Montréal, Université McGill, 2004.
- 12 L'équipe de recherche a été dirigée par Caroline Traube, professeur d'acoustique musicale à l'Université de Montréal (Faculté de musique). Les analyses acoustiques et les représentations graphiques relatives ont été réalisées par Sarah Le Bagousse, étudiante en Acoustique, Traitement du signal, Informatique, Appliqués à la Musique à l'Université Pierre et Marie Curie (Paris VI) et stagiaire à l'Université de Montréal sous la direction de Caroline Traube pendant la période de la recherche (printemps/été 2008).
- 13 Les chanteurs sont indiqués par leur année de naissance : 1926, 1939, 1971, 1977.
- 14 Marcin Brzezinski est professeur de chant et *coach* vocal professionnel et président fondateur de L'IDVIM à Montréal. Il est créateur de la Méthode DVI, une approche moderne en pédagogie du chant qui combine la science vocale moderne à la tradition pratique de l'enseignement du chant. Cette méthode en constante évolution et à la fine pointe des progrès du domaine est une synthèse de récents travaux de recherche en physiologie, acoustique et pédagogie vocale classique et populaire. Il est spécialiste en techniques vocales, pédagogie vocale (théorie et application), anatomie et physiologie de la voix, acoustique vocale, santé de la voix et rééducation de voix endommagées.
- 15 Flavia Gervasi, « I repertori vocali di tradizione orale nelle recenti espressioni del folk-revival salentino. Nuove ipotesi di metodo a partire dalle problematiche di trascrizione del "livello immanente" », dans Rossana Dalmonte et Francesco Spampinato (dir.), *Il nuovo in musica. Estetiche tecnologie linguistiche*, Lucca, LIM, 2008, p. 261-6.