

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

161 | janvier-mars 2002

Localisation et mondialisation. Musique et société

---

## Musique, esthétique et société

Jean-Jacques Nattiez

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/142>

DOI : 10.4000/lhomme.142

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2002

Pagination : 97-110

ISBN : 2-7132-1404-1

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Jean-Jacques Nattiez, « Musique, esthétique et société », *L'Homme* [En ligne], 161 | janvier-mars 2002, mis en ligne le 06 juin 2007, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/142> ; DOI : 10.4000/lhomme.142

---

# Musique, esthétique et société

Jean-Jacques Nattiez

**C'** EST UN LIVRE à la fois beau, riche et sensible que, à propos des chants religieux d'une communauté sarde, celle de Castelsardo, nous a offert Bernard Lortat-Jacob<sup>1</sup>.

Beau, l'ouvrage l'est d'abord par le soin apporté à sa réalisation technique, tant au niveau de la mise en page (des sections sur fond grisé viennent en rythmer agréablement la lecture) que de la qualité de deux dossiers de photographies hors-texte dues à Bachisio Masia, ou de la réussite du disque compact encarté présentant douze pièces aussi prenantes les unes que les autres et admirablement enregistrées par l'auteur et ses collaborateurs. Lortat-Jacob raconte sans complaisance comment il a d'abord été captivé par la beauté des chants pour quatre voix d'hommes, principalement exécutés durant la Semaine Sainte dans le village de Castelsardo, en Sardaigne. *Chants de Passion* est le fruit de la passion d'un ethnomusicologue et de quinze années de fréquentation assidue d'un répertoire musical et de ses acteurs. Car, au-delà de leur musique, c'est aussi ceux qui la chantent que Bernard Lortat-Jacob a voulu comprendre. Il s'agit avant tout d'un grand ouvrage d'*ethnologie* musicale : l'auteur se désigne comme ethnologue (pp. 11, 74, 170) ; sauf erreur, l'adjectif « musicologique » n'apparaît qu'à la page 179 ; 183 pages sur 290 sont consacrées à la description et à l'interprétation du contexte socioculturel de ce répertoire.

Ce livre est à la fois beau et riche parce que Lortat-Jacob a tout le talent littéraire et la sensibilité qu'il faut pour décrire le répertoire musical, la confrérie de l'Oratorio et sa composition, les circonstances musicales qui s'égrènent tout au long de l'année, avec la Semaine Sainte au centre – mais aussi pour nous faire participer à la procession comme si on y était (la qualité des dessins de Nino Sanna y est pour

1. Bernard Lortat-Jacob, directeur de recherche au CNRS, est responsable du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme et des études doctorales d'ethnomusicologie à l'Université Paris-X Nanterre.

\_\_\_\_\_ À propos de Bernard Lortat-Jacob, *Chants de Passion (Au cœur d'une confrérie de Sardaigne)*. Photographies de Bachisio Masia. Dessins originaux de Nino Sanna. Paris, Éditions du Cerf, 1998, 343 p., 53 ph. h.t., 71 fig. et exemples musicaux, 1 CD encarté (« La voie esthétique »).

quelque chose) – et surtout le réseau extrêmement complexe des relations humaines qui sous-tendent les pratiques vocales. Car l’auteur n’a pas son pareil pour nous faire comprendre que derrière l’objectif fondamentalement religieux des chants de Passion, chacun des quatre chanteurs cherche continuellement à se distinguer par la force et la qualité de sa voix, objet de défi et moyen de domination (p. 16), alors que, dans l’exécution musicale elle-même, il doit s’accorder aussi parfaitement que possible avec ses compagnons et gagner l’estime du prier qui le choisira pour les fêtes de la Semaine Sainte. Ce choix ne relève pas toujours de critères « purement » musicaux, car nous sommes en présence d’une confrérie d’une cinquantaine de chanteurs dont une trentaine seulement seront privilégiés par le prier. Il ne pourra que décevoir, froisser, vexer ceux qu’il aura laissé pour compte. Là réside la contradiction fondamentale de ces chants religieux : « D’une certaine façon, le chant convie à la paix. On se mobilise pour cette paix en chantant ensemble : spontanément bien sûr, mais aussi par obligation, ne serait-ce qu’à l’occasion de funérailles quasi hebdomadaires. D’un autre côté, les conflits et les batailles ont justement le chant pour origine. Le chant est au cœur de ce va-et-vient propre à la passion. On y entre par la guerre, on en sort par la paix, puis par la guerre de nouveau [...] Le chant révèle alors la plus profonde de toutes les fractures humaines : celle qui touche à l’affectivité, où le désaccord est en germe dans l’accord, comme l’accord dans le désaccord, et où l’acceptation de l’autre se fraye un chemin difficile à l’intérieur de son rejet – le rejet de l’autre, naturellement » (p.230). À travers cet ouvrage, l’acuité du regard de Lortat-Jacob n’est pas seulement celle de l’ethnologue, c’est aussi celle d’un homme à la sensibilité particulièrement aiguë qui, derrière les régularités du comportement culturel, sait déceler et nous faire partager les failles et les tremblements de l’incohérence humaine.



J’ai parlé de la beauté de ce livre. Il a un autre mérite, essentiel et rare : il parle de la beauté de la musique.

Lortat-Jacob a commencé ses recherches sur les chants de Passion à la suite d’un coup de foudre (p. 231). Dès le début de son travail, les choses sont claires : « Quant au répertoire musical proprement dit, il est d’une saisissante beauté – le disque compact encarté en témoigne clairement » (p. 10). Et l’auteur n’est pas avare de son admiration. Des pièces comme le *Miserere*, le *Stabba* et le *Jesu* « constituent le grand répertoire de l’Oratorio et ce sont les plus belles » (p. 249). Cinq pièces du répertoire de l’Église sont « de très beaux chants de Castelsardo », « du plus haut niveau esthétique » (p. 283). Ici, le chercheur parle pour lui-même et son enthousiasme a le mérite de la franchise. Elle tranche avec la réserve prudente de mise chez beaucoup d’ethnomusicologues, notamment anglo-saxons, qui, ou bien ignorent la dimension esthétique d’un répertoire pour le réduire à ses fonctions, ou bien, par crainte d’ethnocentrisme, se refusent à porter tout jugement de valeur, même si, comme l’a perfidement fait remarquer Bruno Nettl, le choix de telle pièce ou de telle partie du répertoire dans le travail d’un chercheur en dit long sur ses goûts et ses préférences personnelles (Nettl 1983 : 315)...

L'ouvrage réunit les éléments d'une véritable ethno-esthétique des chanteurs de Castelsardo et invite à entrer dans le détail. Dans l'index, la catégorie « beau » y est soulignée en caractères gras comme une des notions les plus complexes (parmi 20 autres ainsi distinguées des 105 entrées), elle y est qualifiée de « centrale » et elle est présente dans le livre bien plus souvent que les quatre localisations de l'index ne pourraient le faire penser. Si les spécialistes des musiques d'Afrique du Nord, du Moyen-Orient et de l'Asie s'attachent depuis assez longtemps à prendre en charge leur dimension esthétique (During 1988, 1994), en revanche l'ethnomusicologie des peuples chasseurs-cueilleurs ou de la paysannerie européenne reste trop souvent muette à ce sujet. Apportant une contribution essentielle à notre discipline, l'étude de Lortat-Jacob est donc fondamentale pour une future ethno-esthétique comparée en ethnomusicologie. C'est pourquoi, en vue d'investigations ultérieures, je me permettrai de regrouper en six catégories les critères esthétiques des chanteurs et de la population de Castelsardo tels qu'ils sont présentés par Lortat-Jacob, tout en maintenant un regard critique.

Du point de vue épistémologique, anthropologique et ethnomusicologique, il faut immédiatement se poser la question : l'appréciation esthétique de l'ethnomusicologue et la caractérisation qu'il propose des critères de beauté correspondent-elles aux jugements des autochtones ? Parce que certains propos sont cités entre guillemets, on aurait aimé parfois savoir de façon plus claire si, dans d'autres cas, les termes et expressions utilisés étaient ceux des chanteurs ou des habitants de Castelsardo, ou s'il s'agit d'une construction de l'auteur. Dans ce qui suit, les trois premières catégories de critères esthétiques ne posent pas de problèmes dans la mesure où elles semblent bien déduites des propos des informateurs ou d'observations empiriques incontestables. Pour ce qui est des trois autres, il est légitime de se demander si Lortat-Jacob n'a pas projeté ses propres catégories et ses interprétations sur ce qu'il a observé.

1. La réussite esthétique et métaphysique du groupe n'est pas possible sans *les qualités et l'originalité individuelles* de chaque chanteur.

- En tout premier lieu, chacun cherche à atteindre une intensité expressive qui se manifeste par *la force de la voix*. Il faut chanter fort, « ce qui est fondamental dans l'esthétique des chants de Santa Maria » (p. 33) ; « c'est pour faire beau » que l'on chante fort, dit l'un des informateurs (p. 124).
- *Les qualités techniques* du chanteur sont également essentielles :
  - l'art, proprement musical, de conduire les mélodies (*portata*), qui permet la fusion du texte et de la mélodie (pp. 119-121) ;
  - le choix de la bonne clé (*chiave*), c'est-à-dire de la hauteur de la note d'entrée, par le chanteur qui entonne ; ce choix conditionne la réussite de tout le chant (pp. 121-123 ; cf. aussi p. 182) et a même « valeur de vérité » : « Adopter la clé juste revient à mettre le chœur sur la bonne route » (p. 211).
- On y ajoutera *les qualités professionnelles* du chanteur – durée de l'apprentissage (p. 108), connaissance du répertoire, respect du texte, endurance (pp. 125, 182) – qui lui confèrent une *autorité* certaine.

- L'engagement personnel signifie aussi que l'on met en avant *ses qualités propres*. « Bien chanter veut dire aussi “mieux chanter que l'autre” » (p. 208). « Comme l'exige la loi du défi [la *sfida*], il faut dominer ses compagnons de chœur, voire les humilier » (p. 209). « Le beau tient en partie de l'exploit et relève parfois de l'inattendu » (p. 112), ce qui explique la préférence de certains pour le *Miserere dietro l'altare* (p. 56) en raison de la difficulté des parties solistes. Il faut « élargir [son] 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 » (p. 177). « Il faudra [au novice] écouter ses compagnons tout en affirmant son autorité : tantôt adopter le *giro*<sup>2</sup> personnel de tel ou tel chanteur prestigieux, tantôt suggérer un *accelerando*, tantôt souligner une ornementation. Bref, trouver un style et un comportement qui seront les siens » (p. 206).

## 2. L'homogénéité du groupe vocal<sup>3</sup>

- L'harmonie d'ensemble du chœur des quatre hommes doit être ressentie par le public : « En définitive, c'est le chœur complet que l'on juge, et non les voix qui, individuellement, le composent » (p. 207 ; cf. aussi p. 14).
- Il y a donc obligation pour chaque chanteur de respecter la *morale* communautaire (et Lortat-Jacob insiste à plusieurs reprises sur les liens entre éthique et esthétique ; pp. 115, 125, 207) : les chanteurs sont « contraints à la solidarité » (p. 207). « Pour être beau, [le chant] impose un modèle de comportement » (p. 115). « Tous les confrères le savent : l'harmonie acoustique résulte directement de l'harmonie sociale et ne peut naître sans elle » (p. 10). « La beauté [d'un chant réussi] s'évalue toujours à la proximité et à la complicité qu'il établit entre les chanteurs » (p. 199). À Castelsardo, la réussite esthétique du chant est le *produit* de la cohésion amicale et sociale entre les quatre chanteurs.

## 3. La beauté du chant tient encore à *la beauté des pièces*.

- Les chanteurs de Castelsardo, collectivement, manifestent l'existence d'une hiérarchie de valeur entre les genres de chants que Lortat-Jacob répartit selon cinq degrés : les chants de la Semaine Sainte ; les chants d'Église ; les chants polyphoniques, profanes et sacrés, extérieurs à Castelsardo ; les chants à guitare ; les chansons individuelles. Ces cinq genres se distribuent sur un continuum d'évaluation qui va du « beau » au « moins beau ». « Si “beau” et “chant sacré” entrent dans le même paradigme et se trouvent placés ensemble [...] 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 » (p. 98).
- Tous les chanteurs semblent d'accord pour voir dans le *Stabba* « le plus beau de tous les chants » (p. 87), « le plus valorisé », et, sans doute, même si l'auteur ne le dit pas explicitement, celui qui exige d'être chanté plus fort que les autres

2. « *Giru* (ital. *giro*) : Mouvement mélodique caractéristique prenant appui sur une voyelle (*a*, *o* ou *i*) et servant de repère aux chanteurs ; un *giro* 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 » (p. 322).

3. Ma formulation.

(*ibid.*) parce qu'il correspond au maximum d'intensité de la douleur de la Vierge et de la pitié qu'elle inspire.

- On rencontre encore des critères d'appréciation individuels : pour Giovanni L., le « *Miserere dietro l'altare* est le plus important et le plus beau [des chants] » en raison des changements de solistes et de la mise en valeur des individus qu'il permet (p. 56). Le même chanteur apprécie la beauté du *Miserero fuggi fuggiendi* qui oblige à chanter pendant que l'on marche (p. 57), ce qui donne au chanteur l'occasion de démontrer sa virtuosité.
- Du point de vue structurel, ces chants ne sont pas compliqués. « En cela réside *sans doute* leur beauté » (p. 169 ; mes italiques). Ici, l'auteur semble conscient qu'il introduit ses propres critères, comme il le fait dans l'élaboration des trois autres catégories.

4. *La portée métaphysico-sonore* (p. 211) de la réussite vocale du groupe : si le sentiment d'homogénéité pour le public, l'intensité de l'expression et l'harmonie des quatre parties sont atteints, la réussite esthétique se confond avec la représentation du sacré (p. 15). La fusion acoustique des quatre voix, l'expression d'une vérité divine (p. 187) et le jeu conjugué de leurs harmoniques conduisent à l'apparition de la *quintina*, identifiée par l'auteur à la voix de la Vierge, « au point de mettre au ban ceux qui ne parviennent pas à la faire sortir » (p. 16). Car lorsque la *quintina* est obtenue, elle témoigne de la perfection (p. 210). Ces chants sont ceux de la passion du Christ (p. 169). Pour cela, le chanteur doit « se donner à fond » (p. 128), « faire le don de soi » (p. 209). « Chacun le sait, pour être beau, le chant doit impliquer complètement ceux qui s'y consacrent » (p. 169). Mais il n'est pas tout à fait clair, à travers la formulation de Lortat-Jacob, si les chanteurs de Castelsardo sont conscients de cette symbolique : « ...une longue plainte que le contexte dramatique de la Passion *invite à entendre* comme celle de la Vierge » (p. 152 ; mes italiques).

5. C'est en raison de cette rivalité permanente entre les chanteurs que les *commentaires* sur les exécutions sont si importants pour la réussite esthétique du chant au sein de la communauté des confrères. S'instaure en effet (et de la part des confrères non-chanteurs également) un aller et retour entre exécutions et discussions sur ces exécutions, d'abord à propos d'eux-mêmes puis à propos de tous, et ce de trois points de vue : esthétique et technique (justesse ou approximation vocale), éthique (rapports entre les interprètes) et social (légitimité de la présence et du choix des chanteurs). « Le chant doit être toujours commenté et raisonné », dit un informateur (p. 206). « C'est grâce à cela qu'il est beau », ajoute l'auteur.

6. Enfin, les chants ne seraient pas beaux s'ils n'étaient aussi *le reflet des relations entre les membres du groupe vocal à travers l'exécution musicale*, ce qui inclut *les tensions et les difficultés* qu'il s'agit de transcender, puisque le chant, comme on l'a vu, est le lieu d'un tiraillement entre l'homogénéité du groupe et l'individualité des chanteurs. Ici, l'investigation esthétique de Lortat-Jacob rejoint l'enquête ethnologique et c'est, je crois, l'ethnologue qui prend la parole :

- Le *Stabba* est le chant le plus valorisé, mais c'est aussi un chant de défi où la *balentia* [l'équilibre entre les quatre voix] doit s'exprimer (p. 126).
- « 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 » (p. 169). Pour l'auteur, la beauté des chants de Passion est aussi le produit des tensions sociales que les chanteurs doivent surmonter pour que l'exécution soit réussie, la qualité de l'exécution dépendant de la qualité des relations : « Le meilleur chanteur se caractérise sans doute par la qualité de sa voix, mais c'est surtout celui avec qui l'on aime chanter. Il n'y a pas de "beau chant" en soi ou, plutôt, ce sont des rapports privilégiés qui en fondent l'existence » (p. 188). « 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 » (p. 197). Ainsi le chant permet-il d'oublier les conflits ou de sceller les réconciliations (p. 229).
- C'est pourquoi le prier, qui choisit parmi les confrères-chanteurs ceux qui participeront aux fêtes de la Semaine Sainte, a un rôle central : « La qualité du chant, le choix des chanteurs et du prier lui-même, élu chaque année, ne sont qu'une seule et même chose » (p. 56). L'exécution des chants de la Semaine Sainte dépend d'un *numerus clausus* pratiqué pour « les répertoires les plus valorisés et les plus contrôlés sur le plan esthétique » (p. 86). Pour Lortat-Jacob, ce qui fonde l'esthétique des chants de la Passion, ce sont en dernière instance les rapports sociopolitiques, les relations de pouvoir et les mécanismes d'alliance qui traversent la communauté de Castelsardo. Ce répertoire ne chante pas seulement la passion du Christ, mais la passion des hommes (p. 169) et la passion de l'Autre (titre de la 2<sup>e</sup> partie) : « Dans les prérogatives du prier, l'éthique et l'esthétique, le spirituel et l'acoustique sont confondus » (p. 210).
- En définitive, l'expression de la vérité sacrée et l'esthétique des chants sont toutes relatives : « La vérité et "le beau", qui n'est que la forme esthétique de cette vérité, n'ont donc qu'une valeur strictement contextuelle : ils sont reliés aux rapports d'alliance, aux relations affectives et à la pratique partagée du chant » (p. 193). Ici, la caractérisation esthétique de Lortat-Jacob cède la place à une certaine forme de réductionnisme sociologique.

Ce sont donc les relations inter-individuelles qui, pour l'auteur, sous-tendent non seulement l'esthétique des chants (telle qu'elle est exprimée dans les commentaires), mais la substance musicale elle-même, en particulier *les micro-variantes* que seules quinze années de recherche constante et, plus récemment, de pratique ont permis à l'oreille attentive et exercée de Lortat-Jacob de déceler.

Aussi convient-il maintenant d'examiner les analyses musicales qui constituent un tiers du livre, puisque ce sont elles, finalement, qui doivent nous montrer comment le matériau sonore *résulte* de cette dialectique conflictuelle entre l'harmonie du groupe et le climat de défi et de compétition qui y règne.





Dans les chapitres analytiques de l'ouvrage, la compétence musicologique de l'auteur se déploie avec autant de brio et de professionnalisme que sa sensibilité ethnographique. Il est rare de nos jours en ethnomusicologie qu'on accorde autant d'attention à l'analyse musicale qu'à la description de l'environnement socioculturel (et réciproquement). Tout en reliant, comme on l'a vu, description technique et considérations esthétiques, l'auteur examine d'abord, dans le chapitre VI de la 1<sup>re</sup> partie, l'art de la *portata* (l'art de conduire la mélodie), les problèmes liés au choix de la bonne clé (*chiave*) et la nature des quatre types de voix d'hommes (pp. 117-137). Légitimement, Lortat-Jacob a gardé comme moment ultime et fort de ce chapitre l'analyse acoustique de la *quintina* (pp. 137-152) : la conjonction des quatre voix permet de « faire sortir une cinquième voix », produit de la fusion des harmoniques de *chacune des quatre voix*, illustrée par des transcriptions et des sonagrammes ; cette voix élevée étant, pour Lortat-Jacob, la représentation symbolique de la voix de la Vierge (cf. *supra*, p. 101).

Un deuxième chapitre analytique (chap. VII de la 1<sup>re</sup> partie) est consacré aux principes polyphoniques. Lortat-Jacob indique d'abord (pp. 153-154) – ce qui est important, on y reviendra – que cette structuration polyphonique trouve sa source dans la polyphonie savante du XVI<sup>e</sup> siècle, comme l'a démontré Ignazio Machiarella (1995). Mais cette musique à quatre parties ne suit pas les règles de l'harmonie enseignées dans nos conservatoires. L'auteur en synthétise le fonctionnement à l'aide de vingt règles rigoureuses et minutieuses (pp. 155-166) dont on aurait seulement souhaité, pour faciliter la compréhension, qu'elles soient illustrées pas à pas par des exemples musicaux. Même si ces règles ne font pas l'objet d'une formalisation de type chomskyen, elles satisfont à l'exigence d'explicitation qui fait le prix du meilleur ouvrage consacré récemment à la stylistique musicale (Baroni, Dalmonte & Jacobini 1999).

La deuxième partie, « La passion de l'autre », fait suite à ce chapitre. L'auteur y propose une subtile ethnographie des relations d'harmonie et de tension qui traversent la communauté des confrères, et en particulier les contradictions entre ce qu'ils disent et ce qu'ils font. Il s'attarde longuement à la description d'un conflit qui la fit éclater en deux clans opposés, ce qui lui donne l'occasion de décortiquer le mécanisme et le fonctionnement de la rumeur. On croirait l'ouvrage terminé. Page 236 : « J'ai voulu, à travers ce livre... ». Page 237 : « Depuis que j'ai écrit cette conclusion... ». Eh bien non ! La troisième partie, « Matériel, transcriptions et analyses », nous attend, curieusement rattachée aux analyses harmonico-mélo-diques de la première partie, puisque l'auteur nous renvoie (p. 241) au « chapitre précédent » qui, en fait, en est séparé... par les soixante-dix pages de la deuxième partie. Dans cette dernière section, Lortat-Jacob analyse avec bonheur la structuration rythmique, le rôle des silences, les critères de segmentation qui conditionnent la forme des chants et le rôle capital d'un accord modulant (la *falza*). Un deuxième chapitre présente l'analyse et les transcriptions des trois pièces majeures du répertoire (les *Miserere*, le *Stabba* et le *Jesu*). Un troisième (sur lequel on reviendra) s'attache à la symbolique de la structuration ternaire des chants. Un quatrième donne la transcription de cinq pièces religieuses et profanes exécutées par



les confrères en dehors du contexte de la Semaine Sainte. On trouve en annexe le texte et la traduction des chants. Mission musicologique accomplie.



Pourquoi, après ce *satisfecit* enthousiaste, me faut-il terminer l'examen de ce livre sur une note critique ? Je viens de souligner ce que je crois être une incohérence dans l'organisation du livre, non pas pour diminuer le mérite et la qualité de ces analyses, qui sont grands, mais parce qu'elle me semble révélatrice d'une difficulté à la fois épistémologique et méthodologique présente dans l'ouvrage et qui touche à la conception même de l'ethno-musicologie. J'écris ce mot avec un trait d'union pour bien marquer que le problème essentiel de notre discipline réside aujourd'hui dans la manière d'aborder les relations entre le socioculturel d'un côté et le musical de l'autre. Certes, Lortat-Jacob ne partagera sans doute pas les prémisses de ma critique, puisqu'il a écrit ailleurs, dans un article où il prend les chants de Passion de Castelsardo en exemple et qui me semble expliquer la démarche du livre qui nous occupe : « Le concept américain de "music as culture" [suppose] que la musique *est* de la culture ; de sorte que les plans canoniques de distribution musique/culture se confondent en une seule et même chose et que le lien entre les deux ne se pose pas. Certes, il s'agit là d'une ligne d'hypothèse encore assez nouvelle [...] qui ouvre une perspective : celle de considérer l'objet de l'ethnomusicologie non pas comme double – ce qui est la situation classique –, mais comme simple » (Lortat-Jacob 1996 : 39). Or, je ne pense pas que l'on puisse fonder l'ethnomusicologie sur cette conception moniste.

Lorsque Gilbert Rouget écrit, « La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique... »<sup>4</sup>, phrase que Lortat-Jacob a utilisée comme titre de l'article que je viens de citer, le mot « musique » n'a pas le même sens dans ses deux occurrences, sinon « la musique » ne pourrait pas être plus qu'elle-même ! Dans le second cas, il s'agit de la musique comme réalité sonore et acoustique. Dans le premier, le mot « musique » renvoie à ce que Molino a désigné sous le nom de « fait musical total » (1975, *passim*), c'est-à-dire cet ensemble complexe qui comprend non seulement la trace acoustique des processus de production musicale, mais celle de tout ce qui l'entoure : conditions d'exécution, aires de spectacle, costumes des musiciens, réactions des spectateurs (applaudissements, cris, sifflets), propos des compositeurs et des interprètes, etc. Pour comprendre la réalité acoustique, en effet, il faut bien plus que la musique, comme y insiste la théorie sémiologique tripartite de la musique (Molino 1975, 1985). Mes interrogations ne portent donc pas sur la nécessité d'inclure dans le programme de l'ethnomusicologie ce que Lortat-Jacob, peut-être improprement d'ailleurs<sup>5</sup>, appelle souvent, dans ses interventions publiques, « l'extérieur » de la musique, parfois considérée du seul point de vue de sa réalité sonore.

4. Une phrase que, plus exactement, il qualifie de « formule célèbre » et dont il ne cite pas l'auteur (Rouget 1996 : 7).

5. Si la musicologie étudie « le fait musical total », alors il n'est pas légitime de parler de l'« extérieur » de la musique, sinon avec des guillemets et à moins de restreindre, dans le contexte d'utilisation, la portée du mot « musique » à sa seule réalité acoustique. L'expression « dimension pragmatique » que .../...

Le problème de l'ethnomusicologie est de savoir comment relier la sphère du musical et la sphère du culturel. S'il est nécessaire de les distinguer, à la fois ontologiquement et méthodologiquement, c'est *parce que le mode physique d'existence* du musical et celui du culturel ne sont pas de même nature. La musique comme fait social total est un objet symbolique qui, à partir de sa *matérialité*, renvoie à toutes sortes de processus et d'associations : psychologiques, sociaux, culturels, philosophiques, religieux, sémantiques, etc. La culture, elle, *résulte*, pour ceux qui la vivent ou qui l'observent, « d'interactions de conduites et de traces »<sup>6</sup>.

S'il est nécessaire de distinguer musique et culture, c'est parce que la musique comme réalité sonore a ses propres modalités d'existence et de fonctionnement (par exemple, les règles harmoniques que Lortat-Jacob établit aux pages 155 à 166 de son livre). Le fait musical total, lui, englobe une multitude d'objets symboliques, distincts les uns des autres, et qu'on ne saurait en aucun cas confondre avec la dimension acoustique de la musique : le règlement de l'Oratorio (p. 28), la formation et l'itinéraire des processions (pp. 46, 47, 63, 70), les commentaires (pp. 193-197), les rumeurs. Et n'est-ce pas parce que la rumeur est un objet symbolique *à part entière* – avec sa propre réalité matérielle, ses propres configurations, son propre style, ses propres renvois – que Bernard Lortat-Jacob peut en proposer une analyse fine et pénétrante (pp. 218-222) ? Mais si la rumeur peut faire partie du fait musical total, qui osera prétendre qu'elle se confond avec la musique comme fait sonore ?

Ce que veut montrer l'auteur, c'est que la rumeur est un des éléments du système complexe de relations interpersonnelles dont la dynamique peut avoir des conséquences aussi fâcheuses que l'éclatement de la confrérie en deux clans rivaux et, *par conséquent*, exerce une influence non négligeable sur *la nature et la qualité de ses productions musicales*. Elle peut même remettre l'existence du genre en question. Mais la musique de Castelsardo n'est pas « produite par cette culture » (Lortat-Jacob 1996 : 179) et « productrice de culture » (*ibid.* : 180). Elle est, dans sa réalité acoustique, le produit, non pas de « la » culture, mais d'objets et de processus symboliques spécifiques – la rumeur, les relations interpersonnelles – qui, chacun, contribuent à la construction de la culture comme ensemble, ce qui est différent. Et si elle est elle-même « de la culture », c'est parce que, à son tour, elle contribue, comme objet symbolique spécifique, au contenu de « la » culture. C'est sans doute un des grands mérites des analyses musicales réunies dans ce livre que de le montrer.

Retournons donc à l'ouvrage de Lortat-Jacob. Sa prise de position théorique nous explique pourquoi il a consacré autant de pages, et avec la pénétration que l'on a dite, à étudier tout le contexte socioreligieux des chants de Passion : pour nous montrer en quoi à la fois la recherche de l'harmonie sociale et les conflits interpersonnels modèlent la musique, c'est-à-dire la substance sonore. Qu'en est-il en réalité ?

Lortat-Jacob a utilisée lors des rencontres de la Société française d'ethnomusicologie, à Asnelles, le 18 mai 2001, me paraît beaucoup plus adéquate.

6. Cette formulation est de Jean Molino.

Pour ce qui est de la musique comme réalisation harmonieuse de rapports d'amitié contractuels, les chapitres « techniques » (VI et VII) de la première partie remplissent parfaitement leur office et se lisent sans problème dans la foulée des pages d'ethnologie musicale qui les précèdent. La deuxième partie nous offre une très belle ethnographie du rapport des individus entre eux – elle met l'accent sur les tensions à l'œuvre derrière la façade d'harmonie –, mais leur effet sur la musique ne sera pas démontré dans les analyses. Il est seulement illustré par les enregistrements auxquels le lecteur-auditeur est globalement renvoyé (p. 248, n. 1)<sup>7</sup>.

Les contradictions entre ce que disent et ce que font les confrères de l'Oratorio ont été décrites, les processus de conflits et de réconciliation soigneusement décryptés. Le livre pourrait s'arrêter là, on l'a montré. On tourne la page. Vient alors la troisième partie, et l'on entre, essentiellement, dans la transcription et l'analyse de onze pièces du répertoire. Or, que dit Lortat-Jacob ? « Toutes ces indications [analytiques] [...] 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 microvariantes, toujours sensibles d'une exécution à l'autre, que de dégager *la structure permanente* des principaux chants du répertoire de l'Oratorio. 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 » (pp. 247-248 ; mes italiques).

Autrement dit, les transcriptions et analyses de la troisième partie traitent d'un niveau de réalité musicale qui n'est pas déterminé par l'environnement socioculturel longuement décrit dans les deux premières. On comprend mieux, de ce fait, pourquoi le dernier bloc du livre apparaît alors que l'auteur avait donné le sentiment que le livre pouvait s'arrêter après les pages 236-237.

Que Lortat-Jacob soit amené à accorder à l'investigation analytique une évidente *autonomie* ne me dérange pas. J'y verrais plutôt la confirmation de ma conviction profonde (Nattiez 1995 ; Schulte-Tenckhoff 1999) selon laquelle, contrairement à ce qu'affirme le culturalisme dominant en ethnomusicologie aujourd'hui dans la foulée de Alan P. Merriam et John Blacking, le musical ne résulte pas seulement du comportement et des concepts qui le produiraient ou du social qui l'engendrerait. Mais s'il peut en être ainsi, il convient de tirer les conséquences méthodologiques et épistémologiques de ce que j'appellerai, si l'auteur me fait l'amitié de me le pardonner, « le paradoxe de Lortat-Jacob » : celui-ci consiste, d'un côté, à affirmer que la musique dans sa réalité sonore est essentiellement « produite par cette culture » (Lortat-Jacob 1996 : 179), et, de l'autre, à réserver une place à part à ce qui échappe à ce déterminisme, non seulement par souci musicologique nécessaire, mais parce que, *ontologiquement et méthodologiquement*, la musique, dans sa réalité sonore, possède des caractéristiques propres et des dimensions qui en font, par rapport à son environnement culturel, *un objet symbolique quasi autonome*.

7. Bernard Lortat-Jacob a proposé de ces enregistrements une analyse particulièrement fouillée lors des journées d'études de la Société française d'ethnomusicologie citées à la note 4. Il est à souhaiter que ce beau travail soit publié.

C'est bien ce que montre ici Lortat-Jacob (p. 153 et pp. 279-281) quand il écrit, dans la troisième partie précisément, que la structure ternaire des chants de la Semaine Sainte symbolise la Sainte-Trinité et qu'elle est héritée du travail d'un compositeur savant du XVI<sup>e</sup> siècle. Certes, Lortat-Jacob souligne à nouveau que ces quatre pièces « bénéficient depuis longtemps du climat d'émulation et de rivalité caractéristique de l'Oratorio » (p. 281). Cela signifie tout simplement qu'un *paramètre* spécifique (je vais revenir sur cette notion), ici celui de la *structure* ternaire de ces pièces, peut être expliqué comme « produit » non de la culture contemporaine mais des profondeurs de l'histoire<sup>8</sup>.

Aussi est-il nécessaire de faire des transcriptions qui feront apparaître des propriétés que la seule ethnologie *externe* ne peut découvrir et que, malgré le procès embarrassé que Lortat-Jacob a fait des transcriptions « solfégiques » dans son article de 1996, il a eu tout à fait raison d'entreprendre et de publier ici : ce sont elles qui permettent de mettre en évidence le fonctionnement de la *quintina*, de la structure harmonique et de la forme ternaire des pièces.

Si lien il y a entre le socioculturel et la musique comme fait sonore, il convient d'*explicitier* entre *quels aspects* du comportement social ou de la culture, et *quels traits* de la musique, le lien peut être établi. Dans *Chants de Passion*, c'est au niveau des microvariantes et du déséquilibre entre les voix en ce qui concerne les conflits, la volonté de se distinguer et d'écraser les autres confrères ; c'est au niveau de l'équilibre entre les quatre parties vocales et la production de la *quintina* en ce qui concerne l'harmonie sociale. Quant à la symbolique de la *quintina*, elle établit bien un lien entre ces chants et ce pour quoi ils sont chantés lors des fêtes de Pâques, selon un raisonnement analogue à ceux que l'on trouve dans le travail de Monique Desroches sur les cérémonies tamouls de la Martinique (1996). Au contraire, la structure ternaire, les règles de fonctionnement harmonique et la conduite des voix – qui ne pouvaient être dégagées que grâce à la transcription – ne semblent pas « produites par la culture ».

En fait, il était normal que tout ou partie de l'*analyse* des chants de Passion soient séparés de la description ethnographique. Simplement, leur statut épistémologique n'est pas clair dans la pensée de Lortat-Jacob, et il n'a pas fait exactement ce qu'il écrivait dans son article de 1996. Une observation qui ne devrait ni le choquer ni le chagriner puisqu'il écrit à propos des confrères : « À l'Oratorio, comportements réels et supposés ne coïncident pas toujours, et la pratique correspond rarement à la théorie » (p. 204).

Méthodologiquement, si l'on ne veut pas sombrer dans une vue allégorique du rapport musique/culture, il convient de se doter d'un outil essentiel : la notion de *paramétrisation*<sup>9</sup> que j'emprunte à Leonard B. Meyer. Dans *Explaining Music* (1973, *passim*), cet auteur a montré que les différentes composantes de la musique

8. Si l'on veut sauver ici l'idée de « musique produite par la culture », il faut introduire dans le culturel une dimension diachronique, ce que la plupart des culturalistes ne font pas.

9. Il faut prendre le mot « paramètre » au sens le plus large, ne pas le réduire à la hauteur, au rythme, à l'intensité et au timbre, mais y ajouter l'harmonie, les harmoniques, les intervalles, la relation rythme/mètre, la symbolique, etc.

jouissaient, au sein d'une même œuvre, d'une autonomie et d'une spécificité de fonctionnement. Ce que je propose ici, c'est d'étendre la notion de paramétrisation au problème de la relation entre les structures musicales et la culture, *ou de toute autre donnée* « externe ». En procédant ainsi, on comprendra mieux *quels traits* de la substance musicale et *quels niveaux* de l'organisation musicale peuvent être mis en rapport avec le socioculturel.

Distinguons trois grands cas de figure liés à la hiérarchie du fait musical sonore : la production musicale comme réalité globale, les phénomènes structurels communs à toutes les productions d'une culture musicale, et les microphénomènes propres à chacune des exécutions spécifiques.

1. L'ethnologie musicale de Lortat-Jacob explique au premier chef que si les rapports interpersonnels sont chaotiques, c'est le chant de Passion lui-même, dans sa réalité globale comme *genre*, dont l'existence est menacée, comme le montre fort bien la « chronique du conflit des années quatre-vingt-dix » (pp. 213-230). Détermination, oui, ô combien, *mais au niveau du chant pris en son entier comme entité*. Et c'est la raison pour laquelle la culture peut déterminer la musique sans qu'il soit nécessaire de rentrer dans le détail des pièces, comme on le fait très souvent dans les ouvrages d'histoire de la musique.

2. Vient ensuite, « en dessous » de ce niveau global, ce que Lortat-Jacob appelle lui-même « la *structure* permanente » de ces chants et dont il étudie les traits principalement dans la troisième partie (l'organisation ternaire, la structuration rythmique, le rôle des silences, l'intervention de la *falza*) : on comprend qu'on ne saurait considérer ces phénomènes comme « produits par la culture », probablement parce que, le plus souvent, ils sont le résultat d'un long processus de transmission historique.

3. Enfin, des aspects de la *substance* sonore résultent immédiatement du jeu des relations sociales de tension minutieusement étudiées dans les deux premières parties. Elles ont une réalité musicale tout à fait essentielle : ce sont ces variations individuelles que perçoivent aussi bien les autochtones que les étrangers à la culture. À ce titre, elles font partie du « musical », mais elles n'ont pas le même statut hiérarchique ni le même degré de réalité que les précédentes. Sans doute, pour les distinguer, peut-on faire appel à la distinction bien connue mais quelque peu oubliée établie par Saussure entre la *langue* et la *parole* : la *structure permanente* des chants, généralement saisie dans les transcriptions, relève d'une sorte d'abstraction de ce qu'il y a de commun, au sein d'une culture musicale, entre les diverses productions musicales ; les *variations individuelles* dans l'exécution des chants, surtout perceptibles dans le disque, résultent de circonstances et de contextes particuliers : ici, le jeu des alliances et des tensions dans la micro-société de Castelsardo.

Je ne peux, dans le cadre de ce commentaire, entrer dans le détail des conséquences épistémologiques de ce modèle à trois niveaux. Je soulignerai seulement que si les traits de la « structure permanente » ne semblent pas « produits par la culture », cela ne signifie pas que leur transcription et leur analyse ne doivent pas être « émiques », c'est-à-dire conformes aux catégories cognitives des autochtones. Il est probable aussi que le niveau des rapports entre genres, structures permanentes et

variations individuelles d'une part, et causalités culturelles de l'autre pourra varier de culture à culture.

Ce que Lortat-Jacob démontre, ou plutôt montre dans son livre (car ce n'était pas là son propos explicite), c'est que, à Castelsardo, la culture – ou, plus exactement, le jeu des relations interpersonnelles qui fait partie intégrante de « la » culture – ne détermine pas les grandes structures des pièces du répertoire – comme la structure ternaire des chants que seule l'histoire peut expliquer (p. 280) –, mais *la façon dont les pièces musicales sont produites, actualisées, transformées à chaque exécution*. En ce sens, et grâce à la présence des transcriptions et des analyses musicales méticuleuses dans son livre, la compréhension des relations si épineuses en ethnomusicologie entre musique et culture a fait un progrès décisif. Son travail confirme ce que l'approche d'Alan Lomax (1968) laissait déjà entendre, mais en se fondant sur une méthodologie par trop « étique » : ce n'est pas entre les *structures* musicales et la culture que l'inventeur de la cantométrie a proposé d'établir le lien entre « *folksong style and culture* » (le « and » est souligné dans le titre), mais avec les propriétés sensibles et acoustiques de la musique. Il confirme encore ce que l'ouvrage de Regula Burckhardt Qureshi (1986) a établi si éloquemment : c'est à travers les modes d'*exécution* du répertoire musical des Soufi du Pakistan que le lien peut être établi avec les autres dimensions de la culture. L'ouvrage de Lortat-Jacob contribue ainsi à la constitution d'un secteur spécifique de la recherche ethnomusicologique : ce qu'il a récemment appelé ailleurs<sup>10</sup> une *pragmatique*. Le « reste » – la nature du genre et les structures permanentes –, à coup sûr tout aussi important dans la caractérisation du fait musical étudié, est l'héritage d'explications ou de causalités universelles, biologiques, historiques, psychologiques et stylistiques du fait musical. Ces aspects et dimensions, *pour lesquels il ne semble pas possible d'établir une corrélation décidable avec la culture*, n'en sont pas moins des objets d'études centraux et nécessaires pour l'ethnomusicologue, et, à ce titre, il est heureux que ce qui, dans la musique des chants de Passion, échappe au jeu des relations interpersonnelles constitutives du tissu social de Castelsardo, ait trouvé sa place dans le livre, beau, profond et stimulant de Bernard Lortat-Jacob<sup>11</sup>.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : ethnomusicologie/*ethnomusicology* – chants religieux/*religious songs* – paramétrisation/*parametrisation* – musique et culture/*music and culture* – Sardaigne/*Sardinia*.

10. Cf. n. 4.

11. Je tiens à remercier Bernard Lortat-Jacob pour l'accueil bienveillant qu'il a réservé à une version antérieure et mal dégrossie de ce travail. J'ai tenu compte, lorsque j'étais d'accord avec lui, de ses observations. J'adresse également à Jean Molino l'expression de ma gratitude pour le temps passé à lire et à commenter la première version de ce texte. Cet article ne serait pas ce qu'il est sans l'acuité de ses observations. Les erreurs sont de l'auteur.

Baroni, Mario, Rossana Dalmonte  
& Carlo Jacobini

1999 *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*. Torino, Edizioni di Torino.

Burckardt Qureshi, Regula

1986 *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali*. Cambridge, Cambridge University Press.

Desroches, Monique

1996 *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Paris-Montréal, L'Harmattan.

During, Jean

1988 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris, Albin Michel.

1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris, Verdier.

Lomax, Alan

1968 *Folksong Style and Culture*. Washington, American Association for the Advancement of Science.

Lortat-Jacob, Bernard

1996 « La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique... » Une réponse à Jean-Jacques Nattiez », *EM – Annuario degli Archivi di Etnomusicologia*, vol. IV : 165-183.

Machiarella, Ignazio

1995 *Il Falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucques, Libreria musicale italiana.

Meyer, Leonard B.

1973 *Explaining Music*. Berkeley-Los Angeles-London, The University of California Press.

Molino, Jean

1975 « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu* 17 : 37-62.

Nattiez, Jean-Jacques

1985 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Christian Bourgois éditeur.

1995 « Musique, structures, cultures », *EM – Annuario degli Archivi di Etnomusicologia* III : 37-54.

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press.

Rouget, Gilbert

1996 *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*. Paris, CNRS Éditions. [Cf. Jean Molino, « Musique et société », *L'Homme*, 1997, 144 : 139-145. *Ndlr.*]

Schulte-Tenckhoff, Isabelle

1999 « L'ethnomusicologie : structuralisme ou culturalisme ? Entretien avec Jean-Jacques Nattiez », *Cahiers de musique traditionnelle* 12 : 153-172.