
A bolu : constructions patrimoniales en Sardaigne

Ignazio Macchiarella

Traducteur : Marie Caillat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/insitu/43095>

DOI : 10.4000/12w7j

ISSN : 1630-7305

Cet article est une traduction de :

A bolu: costruzioni patrimoniali in Sardegna - URL : <https://journals.openedition.org/insitu/42912> [it]

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Ignazio Macchiarella, « *A bolu* : constructions patrimoniales en Sardaigne », *In Situ* [En ligne], 54 | 2024, mis en ligne le 02 octobre 2024, consulté le 11 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/43095> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12w7j>

Ce document a été généré automatiquement le 11 décembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

A bolu : constructions patrimoniales en Sardaigne

Ignazio Macchiarella

Traduction : Marie Caillat

*Semus patrimoniu [...] de s'Umanidade.
In antis non si naraiat patrimoniu,
si naraiat su connotu¹.*

- 1 Cette phrase, prononcée par Tatanu (Sebastiano) Milia di Dorgali, une des *boghes* (« voix solistes ») les plus connues et appréciées des protagonistes et amateurs de ce qu'on appelle le *canto a tenore*, est tirée de l'une des dernières séquences du film documentaire *A Bolu. Il canto a tenore in Sardegna*. Présenté dans le livret du DVD comme « un récit choral, un voyage à travers la Sardaigne à la découverte de l'un de ses patrimoines culturels les plus caractéristiques, profondément enraciné et vivant² », ce film documentaire constitue l'initiative la plus récente et la plus élaborée (à ce jour) qui ait été promue et coproduite par des groupes de musiciens eux-mêmes, notamment dans le but de faire connaître leur « tradition authentique », d'en revendiquer la valeur culturelle, d'agir pour sa sauvegarde, sa promotion, sa transmission aux nouvelles générations.
- 2 Les initiatives de ce genre ne sont pas inédites en Sardaigne. On en trouve déjà les prémices dans les années 1960 et 1970. À travers celles-ci, des acteurs culturels locaux ont sélectionné, de manière plus ou moins consciente, certaines expressions musicales et leur ont attribué une valeur (identitaire, esthétique ou formelle, affective, historique, sociale et enfin économique) spécifique : une opération d'auto-patrimonialisation, pourrait-on dire, qui, du moins des points de vue de ces contenus, de ces modalités et de ces objectifs, constitue un exemple particulièrement éloquent pour étudier la question du patrimoine culturel immatériel.

Documentation par les spécialistes

- 3 Jusqu'au début des années 2000, on sait peu de choses au sujet des praticiens du chant à quatre voix en Sardaigne, de leur activité musicale, de leurs connaissances, etc. Les activités de recherche et de documentation ethnomusicologiques, assez sporadiques, ont alors un caractère d'urgence et se limitent pour la plupart à noter les seuls noms des localités où de telles pratiques se développent, parfois à les associer aux noms des chanteurs et de leurs registres vocaux. Les collectes effectuées dans l'île par le Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare (CNSMP) de Rome, à partir de 1950, en font partie ; elles sont constituées de nombreux documents sonores de polyphonies à sujet religieux ou profane, qui ont généralement été enregistrés hors contexte traditionnel ou communautaire, sinon par hasard du moins dans la précipitation, au cours de brefs séjours « sur le terrain », par de petites équipes chargées de leur mise en œuvre. Durant les mêmes années, la Discoteca di Stato (« discothèque publique » ou « discothèque d'État ») lance des campagnes de collecte qui concernent notamment le chant à quatre voix de Sardaigne³, et l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) recueille également plusieurs documents audio et audiovisuels⁴.
- 4 C'est à partir des travaux sur les pratiques confraternelles de Pietro Sassu⁵, et surtout ceux de Bernard Lortat-Jacob⁶, que certaines figures de chanteurs commencent à se dessiner, ainsi que leur opinion sur le sens et la valeur de leur activité musicale personnelle, sur son importance dans la vie de la communauté, sur la nécessité de « faire quelque chose » pour éviter de la voir disparaître, etc.
- 5 En l'an 2000, une équipe entame des recherches en ethnomusicologie à l'université de Cagliari, suivant différents axes analytiques, portant une attention particulière aux pratiques polyphoniques. Selon une méthode appropriée, il s'agit, depuis les débuts, d'instaurer à travers le dialogue des canaux spécifiques de communication avec des acteurs musicaux locaux. À partir de descriptions négociées des pratiques musicales considérées, ces recherches visent, au-delà de l'analyse proprement technico-formelle des éléments, à approfondir notre interprétation des significations véhiculées par les représentations – verbales ou non – élaborées par les acteurs locaux, et leur impact sur la pratique musicale.

Vers deux conceptions du *cantare in quattro* (« chant à quatre voix »)

- 6 On peut dater *grosso modo* des années 1960 l'apparition des représentations de chant à quatre voix en des occasions inédites en dehors de la vie sociale d'un village. Les grandes transformations économique-industrielles de la Sardaigne, l'invention et la promotion de l'économie balnéaire contribuent à la construction d'une image folklorique de la culture sarde au profit du divertissement touristique. L'Ente Sardo Industrie Turistiche (ESIT), fondé en 1950, travaille activement en ce sens, en portant notamment sur la scène des parades et des spectacles folkloriques. Dans les années qui suivent fleurissent de très nombreuses associations, dites Pro Loco, de promotion et de valorisation du patrimoine culturel local, ou des agences de tourisme locales.
- 7 Dans ce contexte, on attribue un rôle de premier plan aux « groupes folks » dont les premières traces remontent, en Sardaigne comme dans le reste de l'Italie, à la période

fasciste, et sont liées à l'activité de propagande de l'Opera Nazionale Dopolavoro (OND). L'état actuel des connaissances permet d'établir que chaque groupe, depuis ses débuts, a œuvré dans le sens d'une forme de normalisation du répertoire chorégraphique et musical de son propre village. Cette exclusivité de l'attention portée au lieu d'origine se radicalise toujours plus avec le temps et devient une prérogative de l'île, au point qu'on peut soutenir, suivant Bernard Lortat-Jacob, que :

le *gruppo* sarde se différencie du groupe folklorique – ou du moins de l'idée stéréotypée qu'il suggère – en ce qu'il est une institution strictement villageoise, en prise directe sur la vie traditionnelle et averti en outre des problèmes contemporains. À travers lui vivent les traditions orales qui se perpétuent sans le soutien ni la caution d'érudits locaux : tout à leurs affaires en chantant et en dansant les musiques de leur pays, il donne de la tradition une image sinon tout à fait fidèle, du moins pleinement vivante⁷.

- 8 Dans ce contexte, d'importants espaces de représentation sont diversement offerts à la musique et donc au chant à quatre voix, destinés exclusivement à la « pratique communale ». Certains *quartetti*, en sus de leur implication dans les activités locales des *gruppi folks*, sont invités à se produire lors de concerts dans diverses communes et bientôt aussi hors de l'île. Parmi les premiers événements de ce type, on peut citer la participation de quatre chanteurs de Bitti, à l'invitation de l'office du tourisme de la province de Nuoro, aux représentations musicales de la fête du Rédempteur en 1957⁸. Au cours des années suivantes, le groupe commence à donner des concerts en Italie et à l'étranger, toujours organisés par l'ESIT, et devient l'un des premiers *quartetti* stables, su Tenore Raimunnu 'e Locu, connu pour ses collaborations avec Peter Gabriel ou sa présence au World of Music Art and Dance (Womad) Festival, et encore actif aujourd'hui.
- 9 L'expression « *quartetto stabile* » désigne un groupe formé par les quatre mêmes chanteurs, chacun d'entre eux étant hautement spécialisé dans la production de sa partie vocale propre. Individualisée par une dénomination précise (renvoyant à un toponyme ou au nom d'un personnage illustre du village, par exemple), une telle formation fonctionne un peu comme un groupe de musique pop : elle répète régulièrement, dispose de son répertoire, soigne l'image qu'elle présente à son public (au-delà du costume de son village d'origine), développe une activité de promotion dans les médias locaux, et ainsi de suite. Aussi, chaque formation élabore sa propre autoprésentation (contenant des informations sur les chants exécutés, sur son village, etc.) qui sert d'introduction à l'écoute lors des concerts ou des performances.
- 10 Ce phénomène est évidemment le fruit d'un long processus de formation auquel d'autres éléments ont aussi contribué, comme la naissance, à partir de la seconde moitié des années 1960, d'une forme d'industrie discographique sarde⁹, ou le développement de ce qu'on a appelé les néo-télévisions qui, dès leurs débuts, ont proposé des représentations dont les scénarios s'écartaient de la tradition à l'intention des spectateurs de l'île tout entière¹⁰. Un tel phénomène a eu un profond impact sur les modalités des représentations au point de donner naissance à une idée du chant à quatre voix très différente de la pratique qui se déploie dans le contexte de la vie sociale, quotidienne et festive, d'un village.
- 11 Ainsi trouve-t-on, d'une part, des représentations très largement préparées du point de vue de leur durée, de la succession des matériaux musicaux, de l'intonation et de la scansion des accords, du timbre, etc., et, d'autre part, dans la pratique *su tzilleri* (« au bar », considéré aujourd'hui comme le contexte le plus traditionnel et authentique, par

opposition à la pratique sur scène), un résultat sonore qui n'est jamais prévisible ; ce dernier se construit dans la durée, au fil des rencontres, de la négociation et de l'interaction musicale, chaque fois différentes, entre quatre chanteurs non présélectionnés. Ces deux typologies ne sont pas pensées comme opposées et, en dehors de quelques exceptions, les chanteurs qui font partie des *quartetti* stables participent aussi à la pratique musicale de leur communauté locale¹¹.

Renaissances locales

- 12 Si l'on en croit nombre de ses acteurs, le chant à quatre voix a traversé une période de crise dans les décennies 1960 et 1970 : certaines pratiques locales, en particulier celles des confraternités, ont disparu, dans le contexte d'un déclin global de la culture traditionnelle face à l'apparition des modes mondialisées. Cette idée de crise réapparaît souvent dans les discours des chanteurs d'aujourd'hui comme un marqueur de la rupture entre un passé idyllique de la pratique du chant à quatre voix et un présent problématique.
- 13 Les choses changent rapidement et, à partir de la seconde moitié des années 1980, on assiste à une sorte de renaissance de la pratique traditionnelle des représentations. On voit notamment apparaître des groupes de jeunes chanteurs qui s'emploient à « redécouvrir » les pratiques musicales locales du passé qui auraient été perdues pendant cette période de crise présumée. Ces derniers recueillent les souvenirs des anciens du village pour « faire revivre » les manières de chanter oubliées. Certains d'entre eux parviennent même à obtenir des copies des enregistrements du CSNMP ou de ceux réalisés dans le cadre d'autres collectes des années 1960 qu'on a précédemment évoquées.

L'entrée en scène de l'Unesco

- 14 L'inscription, le 25 novembre 2005, du canto a tenore dans la liste des *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* (puis, à partir de 2008 dans la *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*) au sein du programme « Patrimoine culturel immatériel » (ICH, pour *Intangible Cultural Heritage*) de l'Unesco a inévitablement eu des conséquences non seulement sur la pratique musicale en question, mais aussi sur les autres pratiques musicales de l'île qui n'ont pas été considérées ou qui n'ont toujours pas été inscrites dans ces listes – y compris les autres pratiques du chant à quatre voix de tradition orale – conséquences perceptibles aussi bien dans les contenus que dans les valeurs véhiculées et transmises par la pratique musicale.
- 15 J'ai traité ailleurs de la proclamation de l'inscription et de ses effets en Sardaigne, comme des approximations et de la dimension superficielle de la candidature ainsi que de la reconnaissance formelle¹². Je me contenterai de rappeler ici que cette inscription a été le résultat du zèle personnel d'un homme politique local¹³, que la procédure de la candidature n'a été ni discutée, ni partagée avec les acteurs de la pratique musicale et qu'aucune collaboration avec des spécialistes n'a jamais été requise.
- 16 Il faut noter que les grands médias régionaux et quelques médias nationaux s'en sont fait l'écho. Dans l'ensemble, les discours des chaînes télévisées et des journaux qui ont

présenté l'événement étaient exclusivement emphatiques, décrivant la « tradition du *canto a tenore* » comme « unique au monde », discourant de la « supériorité musicale » de la « culture sarde » dans le contexte méditerranéen, de la valorisation des « patrimoines musicaux » comme d'une opportunité de développement économique et de création d'emplois, etc.

- 17 Certains journalistes et pseudo-spécialistes locaux en ont profité pour répéter des absurdités bien connues, en premier lieu celle d'une (impossible) origine nuragique, soutenant que l'Unesco aurait protégé le *canto a tenore* comme il le fait avec le patrimoine archéologique, propageant l'idée (absurde) du chant comme « monument vivant », qui plaît tant à un certain public de passionnés de ce qu'on appelle la « musique ethnique¹⁴ ». Cette inscription a donc finalement constitué un prétexte de plus pour exprimer un discours purement élogieux, et les artisans de la candidature n'ont promu aucune initiative visant à expliquer la véritable signification d'une telle reconnaissance de l'Unesco. « Sauvegarde », « patrimoine », « valorisation », etc. sont donc autant de termes restés vides de sens, sinon trompeurs¹⁵.
- 18 Les chanteurs, quant à eux, ont perçu l'affaire comme une opération « tombée du ciel » et, bien que conscients qu'elle ait été suscitée par l'implication de l'Unesco, ils ont exprimé de la fierté devant l'attention inédite que les médias de masse ont accordé à leur pratique musicale. À la suite de la convocation d'assemblées générales par l'administration de la province de Nuoro, ouvertes à tous les chanteurs, en janvier 2006, apparaît l'idée de créer une association, su Sòtziu Tenores Sardigna (ou association Tenores Sardegna), ayant pour but de réfléchir à cette nouvelle situation, d'interagir avec les institutions politiques, de constituer un outil pour la production d'initiatives culturelles de « valorisation » et de « sauvegarde ».

Figure 1



Page d'accueil du site de l'association Sòtziu Tenores Sardigna, <http://www.tenores.org/> [lien valide en août 2024].

© tenores.org.

- 19 Constituée d'une centaine de *quartetti* stables, l'association élit symboliquement comme premier président Daniele Cossellu, le soliste du groupe Raimunnu 'e Locu déjà évoqué. Pour s'acquitter de ses devoirs statutaires, l'association décide d'œuvrer dans la direction d'un renforcement de la pratique musicale « spontanée », autrement dit de la pratique intégrée à la vie sociale du village et non de la pratique organisée de la scène. C'est donc une association formée de *quartetti* stables qui s'emploie à chercher des moyens pour promouvoir la pratique locale non organisée, considérant qu'elle est la plus authentique : presque un paradoxe, alors que l'on peut déduire du texte officiel de l'Unesco que l'activité des *quartetti* stables risque de conduire à une standardisation¹⁶ !
- 20 Suivant ces intentions, l'Associazione Tenores donne le coup d'envoi, le 22 juin 2006, de la première édition de Pastores/Tenores, un événement de trois jours dans le village d'Ollolai, pendant lequel plusieurs centaines de praticiens de localités différentes se sont retrouvés pour chanter dans les bars, les caves, les rues et sur les places, devant un grand public de passionnés venus de l'île tout entière. L'idée de l'événement, selon les organisateurs, est de faire revivre l'« esprit des fêtes sardes », des rassemblements des communautés locales diverses, chacune présentant son identité musicale propre, la confrontant avec celles des autres villages dans une sorte de juxtaposition des différences sur le fond d'une appartenance d'ensemble à une macro-culture sarde [fig. 2].

Figure 2



Pagina iniziale » Pastores Tenores 2006

Pastores Tenores 2006

Page consacrée à la première édition de l'événement Pastores/Tenores, <http://www.tenores.org/pastores-tenores-2006/> [lien valide en août 2024].

© tenores.org.

- 21 Pendant les trois journées de Pastores/Tenores, l'association a aussi organisé des tables rondes et ouvert des espaces de discussions au sujet de la sauvegarde et d'autres thèmes considérés comme de première importance, auxquels les chanteurs et les auditeurs passionnés ont largement participé. En vertu du dialogue spécifique évoqué plus haut, j'ai eu l'occasion, comme d'autres spécialistes de l'université de Cagliari, d'intervenir dans certaines de ces tables rondes. J'ai aussi œuvré afin que d'autres chercheurs et spécialistes, nationaux et internationaux, de la question du patrimoine

culturel immatériel de l'Unesco puissent y participer pour apporter leur expertise à la compréhension de l'inscription¹⁷.

- 22 L'événement Pastores/Tenores a eu lieu sous la même forme, y compris les tables rondes, dans d'autres villages les années suivantes, jusqu'en 2014¹⁸. L'association est à l'origine d'autres initiatives dans plusieurs communes avec le soutien économiques des administrations politiques régionales.

Campos

- 23 La reconnaissance Unesco, portant sur le *canto a tenore* (même avec les approximations qu'on a indiquées), a exclu toutes les autres pratiques musicales de la région. Une exclusion de fait inévitable, étant donnée le dispositif du programme « Patrimoine immatériel » lui-même et, en un certain sens, paradoxale : du reste, n'importe quelle opération de patrimonialisation de l'expression culturelle d'un groupe suppose l'exclusion des autres expressions du même groupe humain – expressions qui sont souvent par conséquent considérées comme moins pertinentes.
- 24 Parmi les spécialistes des autres pratiques musicales traditionnelles sardes, l'inscription de *su tenore* a longuement été débattue, sur les plateformes des réseaux sociaux aussi. Certains musiciens d'autres traditions ont voulu faire valoir le droit d'obtenir de nouvelles inscriptions pour les pratiques musicales « plus importantes » de l'île ; d'autres ont vu dans l'inscription Unesco une opération de pure propagande politique, reprochant aux chanteurs *a tenore* de s'être prêté au jeu politique, etc.
- 25 Les chanteurs, quant à eux, ont pour beaucoup vécu cet événement avec un certain embarras, en particulier vis-à-vis des pratiquants de formes de chant à quatre voix exclus de l'inscription. En un mot, la situation a fini par provoquer des rencontres et du dialogue entre les acteurs de pratiques musicales diverses, sur la base d'un « sentiment identitaire sarde » commun. À partir de là, en 2015, au terme d'une longue et intense préparation, est fondée une sorte d'association entre associations impliquées dans les diverses pratiques traditionnelles du spectacle. Baptisée Campos (pour *Coordinamento delle arti musicali e poetiche della tradizione orale sarda*, « coordination des arts musicaux et poétiques de la tradition orale sarde »), et formée exclusivement de musiciens de tradition orale (donc à l'exclusion de chercheurs, de médiateurs culturels, etc.), elle propose de « protéger » neuf arts musicaux « typiques » de la Sardaigne face aux « changements sociaux, économiques, culturels et de la communication qui sont intervenus dans la vie des Sardes¹⁹ ». Les « arts [artīs] » considérés par Campos, selon ses statuts, sont les suivants :
- *Gara de poesia a bolu in otadas* (joute de poésie improvisée en *ottava rima*) ;
 - *Cantada campidanese a mutetus* (joute de poésie improvisée en langue sarde campidanese *a mutetus*) ;
 - *Gara de poesia a s'arrepentina* (joute de poésie improvisée *a s'arrepentina*) ;
 - *Gara de poesia a mutos* (joute de poésie improvisée *a mutos*) ;
 - *Cantu a chiterra* (chant à guitare) ;
 - *Cantu a tenore* (chant polyphonique *a tenore*) ;
 - *Càntigos de crèsia - litùrgicos e paralitùrgicos a bator boghes* (chant religieux, liturgique et paraliturgique à quatre voix) ;
 - *Launeddas* (clarinettes triples) ;

- *Mùsica pro ballu sardu a organitu e a fisarmònica* (musique pour la danse sarde avec *organetto* ou accordéon diatonique et accordéon) [fig. 3].

Figure 3



Page d'accueil de la chaîne Youtube de l'association Cordinamentu Campos, https://www.youtube.com/channel/UC0XFw5r_v9RwdU5CK3I86WA [lien valide en août 2024].

Association Cordinamentu Campos.

- 26 Pour Campos il s'agit, dans une telle liste, d'intégrer toutes les expressions musicales sardes considérées comme réellement traditionnelles, au-delà de leur diffusion. On peut en effet définir certaines de ces expressions comme « populaires » en vertu de leur large présence sur tout le territoire de l'île – c'est le cas de la danse pour *organetto* et accordéon. D'autres, comme la *gara de poesia a mutos*, sont très rares, et pratiquées seulement dans quelques communes devant un public restreint d'auditeurs avertis. Dans ce processus de sélection et de valorisation musicale, la chaîne YouTube de la coordination, qui diffuse un grand nombre de vidéos de ces divers « artis » joue un rôle important. Chacune des vidéos présente des performances variées aux allures de rencontres amicales, loin de l'idée d'une représentation sur scène (à l'exception évidemment des vidéos qui montrent précisément des concours de guitare ou de poésie ayant lieu « *su palcu* », « sur scène »). En un mot, ces vidéos sont presque didactiques, publiées à titre d'illustrations représentatives des différentes pratiques considérées²⁰.

- 27 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/insitu/43095>

- 28 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/insitu/43095>

- 29 Bien sûr, on pourrait discuter cette liste de neuf « arts » (par exemple, on pourrait noter l'absence d'autres expressions musicales traditionnelles très pratiquées dans l'île, comme les rosaires chantés, ou d'autres spécialités comme la danse pour guitare

campidanese ; on pourrait encore interroger la distinction de deux « arts » différents au sein du chant à quatre de voix). De même, on pourrait discuter de l'orientation du site internet, aussi bien que du choix du terme « art » lui-même, qui implique l'idée d'une manifestation culturelle exclusive, et non à la portée de tous. Ce terme, aux antipodes de la participation culturelle large que l'on souhaite ici atteindre à travers l'expression musicale, a été cependant choisi – pour autant que j'aie pu en juger – en opposition aux connotations négatives qu'on associe spontanément, disons, à la terminologie « musique populaire », ou pour souligner l'élaboration culturelle qui sous-tend les expressions musicales en question. Au-delà de ces questions, il faut ici relever la manière dont l'action de la coordination démontre que ses membres ont pleinement conscience de la qualité de la musique en tant qu'elle dépasse la simple combinaison de sons : une conscience qui fait de l'action de Campos, pour diverses raisons, une expérience unique en son genre.

- 30 Les multiples initiatives de la coordination, entreprises depuis 2016 (et ponctuellement documentées sur leur site internet), ne se réduisent pas, en effet, à une série de concerts, de festivals, de cycles de « musique populaire », etc. Il s'agit plutôt d'événements qui associent la pratique musicale à des occasions de débats, des espaces de discussion collective entre acteurs de diverses expériences musicales. Des discussions auxquelles j'ai eu quelques fois l'occasion d'assister et qui, au-delà de leurs contenus spécifiques, ont été chaque fois très animées et suivies, témoignant du grand intérêt, protéiforme, des acteurs pour le sens et la valeur de leur propre pratique musicale. Des discussions qui, loin de manifester une attitude stérile de nostalgie du passé (bien qu'elles expriment à l'origine un consensus au sujet du mythe d'une qualité inatteignable de la pratique d'avant la crise des années 1960), traitent surtout de son rôle et de sa fonction dans la vie sociale, de son rapport avec les institutions et la politique culturelle de l'île. Une perspective étrangère à toute instance ou revendication corporatiste, motivée par l'ancrage d'une représentation de la musique traditionnelle comme patrimoine hérité du passé, à valoriser et à transmettre au futur.
- 31 Depuis sa naissance, en vertu des rapports que nous avons tissés au cours des années avec plusieurs chanteurs et musiciens traditionnels, Campos nous a proposé, à moi et à un petit groupe d'ethnomusicologues de Cagliari, de collaborer. De là sont nées plusieurs initiatives communes comme, au printemps 2020, la série de rencontres « Campos abertos », des rencontres thématiques entre divers acteurs de ces pratiques musicales²¹. Parallèlement, Campos a commencé à travailler avec l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) de Nuoro, collaboration qui a donné lieu à l'organisation d'événements de grand intérêt comme « Musas e terras », un cycle de manifestations sur la poésie improvisée (auquel ont participé des poètes venus de Corse, des Pays basques et d'Argentine) associées à des performances, des conférences et des colloques²².

En vol

- 32 Je veux revenir, pour conclure, au film documentaire que j'ai évoqué en introduction de cette contribution, *A Bolu. Il canto a tenore in Sardegna*, un travail qui synthétise mieux que les mots certains des processus élaborés et articulés d'auto-patrimonialisation qui ont cours dans le petit monde de la musique traditionnelle en Sardaigne, dont j'ai présenté quelques aspects dans les pages qui précèdent. Ce travail a été conçu et réalisé

par le réalisateur Davide Melis, spécialiste des documentaires sur la nature, qui s'est aussi occupé des aspects techniques du tournage et de l'enregistrement²³, et écrit par Sebastiano Pilosu, une figure importante de l'association Tenores sardinia (dont il a été aussi président pendant quelques années) et de Campos et qui, depuis son double rôle de chanteur expert et de spécialiste intégré au « monde de la tradition », a pris en charge la direction artistique et le conseil scientifique²⁴. Réalisé grâce à un financement de la Regione Autonoma della Sardegna²⁵, et avec le soutien de la Fondazione Sardegna et de la Sardegna Film Commission, *A Bolu* a aussi bénéficié de la collaboration de l'association Tenores. Cette participation n'est pas anodine, mais bien extensive et active, puisque nombre des acteurs actuels de la pratique musicale de différentes localités se sont impliqués tout au long du tournage. La sélection des participants n'est pas le fruit du hasard ; elle a résulté d'un équilibre fonction de certains contenus autour desquels le travail a manifestement été orienté.

- 33 L'expression « *a bolu* » renvoie à l'improvisation poétique de langue sarde logudoraise qui est étroitement liée à la pratique de *su tenore*²⁶. Il s'agit de formuler en même temps le sentiment d'un voyage qui possède la « délicatesse de l'essence immatérielle de la culture orale » et de désigner le « vol léger » au-dessus de certains des lieux et des villages où la pratique est bien vivante, et dont les images sont entrecoupées par des vues de paysages montagneux de la Barbagia et du Centre-Nord de la Sardaigne filmées depuis un hélicoptère (images qui sont souvent, à dire vrai, un peu conventionnelles, et accompagnées d'interventions musicales récurrentes confiées à une guitare électrique dont on ne comprend pas le sens) [fig. 6].

Figure 4



Bannière du film *A Bolu. Il canto a tenore in Sardegna* réalisé par Davide Melis et produit par Karel film production & communication, 2019. Extrait de <https://salimbasarda.net/a-bolu-in-netflix/> [lien valide en août 2024].

Reproduction salimbasarda.net.

- 34 Le « vol » propose huit étapes au cours desquelles le récit offre des moments de discussion entre des acteurs locaux, et une exécution musicale (évidemment) issue du répertoire local, réalisée par des groupes stables mais selon des modalités radicalement éloignées de la prévisibilité de la scène. Ces exécutions sont de grande qualité, de même que le traitement du son et de l'image des chanteurs.
- 35 Le film documentaire s'ouvre à Orgosolo, dans un bar, où quelques chanteurs et amateurs locaux discutent du *canto a tenore*, traitant en réalité des fondamentaux et des constantes de la pratique musicale sur lesquels, généralement, dans ce genre de situation, on ne débat jamais. Il s'agit donc plutôt de la reconstitution efficace d'un dialogue censé donner des éléments d'introduction sur le *canto a tenore* à ceux qui ne le connaissent pas. Un tel prologue en forme de discussion évite brillamment le recours à l'entretien liminaire, à l'intervention pédagogique de l'expert ou encore à d'autres expédients de ce type. Au-delà des contenus du discours, cette séquence a le mérite, grâce à l'implication sincère et à la conviction de chacun des intervenants, d'offrir d'emblée au spectateur un avant-goût du ton et des modalités de la conversation liés au *canto a tenore* (et plus généralement aux expressions du chant à quatre voix), un discours qui n'est jamais banal ou superficiel, mais toujours élaboré et conscient, fruit de raisonnements individuels en interaction mutuelle : en somme, un discours technique différent des « discussions sur la musique », dont on peut déjà saisir les traits dans les regards, les passages déclamés, dans quelques gestes contenus.

- 36 La même qualité de discours caractérise les autres interventions parlées du film, qui traitent chaque fois de questions différentes, offrant des contributions articulées et argumentées, bien que de durées limitées. On peut en un certain sens considérer ces parties conversées comme l'ossature réflexive du documentaire : à travers elles, les questions les plus importantes aux yeux des protagonistes actuels du *canto a tenore* sont abordées, du thème de la (prétendue) « crise de la tradition » à la transformation historique des contextes de représentation, de la diversité des styles locaux aux processus de transmission générationnelle (auxquels est consacrée une séquence tournée à Pattada autour d'un groupe d'enfants à l'école élémentaire), de la relative importance pour la pratique musicale de l'inscription de l'Unesco (je renvoie à la phrase de Milia citée en exergue) aux thèmes de la politique culturelle touchant aux usages de la langue sarde. Une variété de questions synthétisées et efficacement complétées par l'ultime scène dialoguée, tournée au cours de la fête champêtre de San Cosimo, à laquelle participent des chanteurs de plusieurs communes, y compris quelques maîtres de chant âgés : la séquence probablement la plus emblématique du travail d'auto-représentation de *su tenore* aujourd'hui.
- 37 La qualité particulière des parties dialoguées, tout comme l'élaboration des performances musicales et des aspects cinématographiques font donc d'*A Bolu* une véritable « œuvre chorale », qui se distingue d'un essai visuel d'ethnomusicologie mais aussi du format du documentaire de télévision auquel on est habitué. Il s'agit plutôt d'une œuvre originale, qui se prête (consciemment ou non) à une double lecture : l'une destinée aux « initiés », capables de comprendre entièrement les contenus et les significations des interventions de chaque participant, l'autre destinée au public restant qui se contente d'apprécier la qualité de l'exécution musicale et des images. Une œuvre qui fonctionne comme une construction patrimoniale singulière, combinant la tendance à la systématisme des discours et la créativité esthétique de l'acte performatif et de l'usage du médium audiovisuel.
- 38 Du point de vue musicologique, sans aucun doute, un travail comme *A Bolu* et, plus généralement, la présence et l'action de Campos et d'autres associations de musiciens et de chanteurs, nécessite de recourir à des paradigmes de recherche nouveaux selon lesquels les vieilles catégories binaires nous/eux sont toujours moins pertinents et signifiants²⁷. Il faut relever ce défi urgent pour notre travail, un défi que nous ne pourrions affronter, je crois, que grâce au dialogue et à la confrontation entre l'expérience de celui qui joue de la musique et l'expérience de celui qui tente d'interpréter et de donner du sens à son jeu.

NOTES

1. « Nous sommes patrimoine [...] de l'Humanité. Dans le temps, on ne disait pas "patrimoine", on disait "*su connotu*", littéralement : « ce que nous avons toujours connu comme étant notre mode de vie », ce qu'on appelle la tradition.

2. MELIS Davide & PILOSU Sebastiano, *A bolu. Il canto a tenore in Sardegna*, docu-film, DVD, Cagliari, Karel, 2020, p. 3.
3. On trouvera les archives de ces collectes sur le portail de la Rai-Teche (le service de documentation des archives audiovisuelles italiennes) : <http://www.teche.rai.it/2014/11/archivio-del-folclore-musicale-italiano-sardegna/> [lien valide en août 2024].
4. Voir la rubrique « Mediateca » du site de l'Istituto etnografico della Sardegna : www.isresardegna.it [lien valide en août 2024].
5. SASSU Pietro, *Canti tradizionali di Bosa e Planargia*, Udine, Nota, 1998.
6. LORTAT-JACOB Bernard, *Canti di passione*, Lucques, Lim, 1996 [LORTAT-JACOB Bernard, *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Cerf, coll. « La voie esthétique », 1998].
7. LORTAT-JACOB Bernard, *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, coll. « Hommes et musiques », 1994, p. 70-71.
8. Témoignage du chanteur âgé Daniele Cossellu de Biti, dans PILOSU Sebastiano, *Il canto a tenore*, vol. 1, *Enciclopedia della musica sarda*, Cagliari, Unione Sarda, 2012, p. 69.
9. Il s'agit d'une production de labels locaux, composée de catalogues de 45 tours, LP, cartouches audios, cassettes et CD, de différents types de musique traditionnelle, dont environ 300 titres d'enregistrements par des *quartetti* stables de *canto a tenore*. Voir LUTZU Marco, *Media Virtual Communities, and Musics of Oral Tradition in Contemporary Sardinia*, Philomusica on-line, 2017, 16 (1).
10. Le programme « Sardegna canta » (« La Sardaigne chante ») de la chaîne Videolina (Cagliari), entièrement consacré aux expressions musicales chantées en sarde, est à ce titre exemplaire : diffusé régulièrement depuis 1978 et jusqu'à une date récente, il a toujours démontré une attention particulière pour les pratiques de chant à quatre voix, tant profanes que religieuses.
11. MACCHIARELLA Ignazio & PILOSU Sebastiano, « Technical Terms in Sardinian Multipart Singing by Chording », in AHMEDAJA Ardiyan (dir.), *European Voices, II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Cologne, Vienne, Bohlau, 2011, p. 143-153. Disponible en ligne, <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/34353/437226.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [lien valide en août 2024].
12. MACCHIARELLA Ignazio, « Sauvegarder l'oralité ? Le cas du *canto a tenore* », in BORTOLOTTI Chiara (dir.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France. Cahier », 2011, p. 167-186.
13. SATTA Gino, « Dal parco al "progetto pastoralismo". Il canto a tenore tra patrimonializzazione e politiche dello sviluppo », *Parolechiave*, n° 1, 2013, p. 69-84. Disponible en ligne, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7377/74385> [lien valide en août 2024].
14. Par exemple, voir BANDINU Omar, « Il canto a tenore. Dai nuraghe all'Unesco. Un provvidenziale riconoscimento per la salvaguardia della tradizione orale », *Siti Unesco*, n° 3, 2006, p. 16-21. Disponible en ligne, http://www.tenoresdibitti.com/articolo_omar_bandinu.pdf [lien valide en août 2024].
15. Dans la foulée de l'inscription, on trouvait même dans les journaux l'idée que l'ISRE serait transformée en Académie pour l'enseignement du chant *a tenore*.
16. Il faut ajouter qu'une vingtaine de *quartetti* stables, peu après, ont constitué une autre association dénommée Consulta del canto a tenore – dont nous ne pourrions pas décrire les activités ici.
17. Notamment, depuis Paris, l'anthropologue Chiara Bortolotto, qui fait partie des spécialistes principaux du projet ICH (pour *Intangible Cultural Heritage*) de l'Unesco.
18. Il faut souligner que la collaboration entre l'association Tenores et le groupes de musicologues de Cagliari a donné lieu à d'autres initiatives ; je me limiterai ici à signaler un essai à plusieurs mains, sur la question de l'inscription, que j'ai publié dans l'une des plus grandes revues d'anthropologie avec quatre chanteurs *a tenore* importants : MACCHIARELLA Ignazio, CIDDA Giuseppe, DAVOLI Franco, MUREDDU Manuelle & PIRISI Giovanni, « Boghes », *AM. Antropologia Museale*, n°s 37-39, 2017, p. 43-49.

19. Tiré de la présentation, sur la page d'accueil du site de Campos : <http://www.cordinamentu-campos.org/index.php> [lien valide en août 2024].
20. Voir la chaîne YouTube « Cordinamento Campos » : https://m.youtube.com/channel/UC0XFW5r_v9RwdU5CK3I86WA/videos [lien valide en août 2024].
21. On peut voir l'intégralité de la série de rencontres sur la chaîne Labimus (du Laboratorio interdisciplinare sulla Musica de l'université de Cagliari) : <https://sites.unica.it/labimus/> [lien valide en août 2024].
22. Voir : <https://musas-e-terras.org/editzioni-2022/> [lien valide en août 2024].
23. Davide Melis est un réalisateur originaire de Cagliari, qui a fait ses classes dans des chaînes de télévision locales. Il a travaillé principalement dans le domaine du documentaire sur la nature ; il s'agit de sa première expérience dans le domaine du chant traditionnel.
24. Dans le même DVD, Sebastiano Pilosu se présente en ces termes : « j'ai commencé le chant *a tenore* quand j'avais quatorze ans [...]. Je l'ai chanté et écouté pendant des décennies, je pensais tout savoir, et puis à quarante ans, presque par hasard et sûrement par curiosité, j'ai suivi le parcours de recherche en ethnomusicologie du conservatoire de Cagliari. Ça a changé ma vie : de vieux chanteur, je suis devenu un jeune étudiant. Toutes mes certitudes se sont évanouies, il a fallu tout reconstruire. Ainsi ma passion pour ce chant, pour tout ce qu'il a toujours représenté pour moi, a-t-elle empruntée un nouveau regard, de nouvelles oreilles et, sans que je m'en rende compte, ma vie, tout mon temps, s'est transformé en recherche. » Il faut signaler que, par ailleurs, Pilosu a longuement enseigné l'ethnomusicologie de la Sardaigne dans ce même parcours de recherche.
25. Candidature à l'appel « POR IdentityLab 2014-2020 » soumis par la société productrice de l'œuvre.
26. Pour une introduction à ce genre de poésie, voir PILOSU, Sebastiano, "La poesia improvvisata", in *Enciclopedia della Musica Sarda*, vol. 8, Cagliari, Editoriale Nuova Sardegna, 2012.
27. MACCHIARELLA Ignazio, « Ethnomusicology as a Dialogue: Current Research in Sardinia », in GRUPE Gerd, *Recent Trends and New Directions in Ethnomusicology: A European Perspective on Ethnomusicology in the 21st Century*, Maastricht, Shaker, 2019, p. 43-71.

RÉSUMÉS

Comme ailleurs, les pratiques musicales de tradition orale en Sardaigne ont connu une période de relative crise après la Seconde Guerre mondiale avec la diffusion des nouveaux médias. Dans les années 1980, on assiste à un renversement général de tendance à la suite d'une redécouverte du lieu en termes d'identité. En 2005, l'UNESCO a introduit le *cantu a tenore* dans la liste des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. Mon essai vise tout d'abord à décrire le scénario dans lequel s'est déroulée l'intervention de l'UNESCO, les méthodes (quelque peu controversées) avec lesquelles elle a été réalisée et les résultats qui en ont découlé, tant dans le contexte de la pratique musicale objet de la proclamation, que dans celui d'autres pratiques musicales non prises en compte par la reconnaissance, mais d'égale valeur culturelle pour les habitants de l'île. L'accent est mis sur les initiatives significatives menées par des groupes de chant ténor en collaboration avec des représentants d'autres pratiques traditionnelles (*canto a cuncordu*, *launeddas*, poésie improvisée, chant accompagné à la guitare) qui ont promu des actions originales d'autopatrimonialisation, culminant, en 2015, dans la création d'une association composée de musiciens de différentes pratiques traditionnelles. Cette association propose, à

travers des initiatives financées par le Gouvernement Régional de Sardaigne, sa propre idée de patrimoine et d'authenticité. À la lumière de la situation prise en considération, l'essai propose des réflexions théoriques et méthodologiques sur le rôle de l'ethnomusicologue et sur l'impact de l'action de l'Unesco sur les pratiques musicales de tradition orale.

Come altrove, le pratiche musicali di tradizione orale in Sardegna hanno avuto un periodo di relativa crisi nel secondo dopoguerra con la diffusione dei nuovi media. Negli anni Ottanta si verifica una generale inversione di tendenza sulla scia di una riscoperta del locale in chiave identitaria. In questo quadro generale si inserisce, nel 2005, l'intervento dell'Unesco che inserisce il cantu a tenore entro la lista dei *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*.

Il mio saggio vuole innanzi tutto tratteggiare lo scenario in cui si è inserito l'intervento dell'Unesco, le modalità (alquanto controverse) con cui esso è stato realizzato e gli esiti che ne sono derivati, sia nell'ambito della pratica musicale oggetto della proclamazione, sia in quella delle altre pratiche musicali non considerate dal riconoscimento, ma di pari valore culturale per le genti dell'Isola. L'attenzione si concentra su significative iniziative portate avanti da gruppi di canto a tenore in collaborazione con esponenti di altre pratiche tradizionali (canto a cuncordu, launeddas, poesia improvvisata, canto a chitarra) che hanno promosso originali azioni di autopatrimonializzazione, culminate, nel 2015, nella istituzione di una associazione formata da musicisti di diverse pratiche tradizionali. Tale associazione propone, attraverso iniziative finanziate dal Governo Regionale della Sardegna, una propria idea di patrimonio e autenticità.

Alla luce della situazione presa in considerazione il saggio propone riflessioni teorico metodologiche sul ruolo dell'ethnomusicologo e sull'incidenza dell'azione Unesco sulle pratiche musicali di tradizione orale.

As elsewhere, the oral musical tradition in Sardinia went through a period of relative crisis after the Second World War, with the spread of new media. The 1980s saw a general reversal of this trend, following a rediscovery of the area in terms of its identity. In 2005, UNESCO included the cantu a tenore in its list of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. My essay aims first of all to describe the scenario in which the UNESCO intervention took place, the (somewhat controversial) methods with which it was carried out and the results that emerged, both in the context of the musical practice that was the subject of the proclamation, and in that of other musical practices not taken into account by the recognition, but of equal cultural value to the island's inhabitants. Emphasis is placed on the significant initiatives undertaken by groups of Canto a tenore in collaboration with representatives of other traditional practices (canto a cuncordu, launeddas, improvised poetry, guitar-accompanied singing) who have promoted original actions of self-heritagization, culminating, in 2015, in the creation of an association made up of musicians from different traditional practices. Through initiatives funded by the Regional Government of Sardinia, this association puts forward its own idea of heritage and authenticity. In the light of the situation under consideration, the essay offers theoretical and methodological reflections on the role of the ethnomusicologist and the impact of UNESCO's action on oral tradition musical practices.

INDEX

Parole chiave : multipart singing, Unesco ICH, Musica tradizionale della Sardegna, cantu a Tenore, cantu a Cuncordu, cantu a Chiterra, musica e identità, patrimoni musicali, "Ethnomusicology at home", dialogismo

Keywords : multipart singing, Unesco ICH, Traditional music of Sardinia, cantu a Tenore, cantu a Cuncordu, cantu a Chiterra, music and identity, musical heritage, "Ethnomusicology at home", dialogism

Mots-clés : chant polyphonique, PCI Unesco, musique traditionnelle de Sardaigne, cantu a Tenore, cantu a Cuncordu, cantu a Chiterra, musique et identité, patrimoine musical, "Ethnomusicologie à la maison", dialogisme

AUTEURS

IGNAZIO MACCHIARELLA

Professeur d'ethnomusicologie à l'université de Cagliari
Macchiarella@unica.it