

2010e Compte rendu de lecture: « D'Angiolini, *Jesu : un chant de confrérie en Sardaigne* », *Revue de Musicologie*, 96/1, p. 53-55.

Giuliano d'Angiolini, *Jesu : un chant de confrérie en Sardaigne*, Delatour France, 2009. 77 p.

On croyait savoir à peu près tout des polyphonies vocales de Castelsardo, depuis que Bernard Lortat-Jacob, qui chante ces pièces, qui fait partie de la confrérie de la petite ville, et a publié non seulement des disques, articles, et un livre sur ce répertoire (*Chants de passion : au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Cerf, Paris, 1998), mais a conçu (avec Annick Armani et Marc Chemillier, « clés d'écoute quintina, Crem-Cnrs ») une présentation interactive en ligne du phénomène étonnant de la *quintina*. Eh bien ! non ! Giuliano d'Angiolini est venu ajouter une couche d'analyse approfondie d'un petit coin du répertoire exploré par Lortat-Jacob. Ce n'est pas si fréquent dans les sciences humaines, et en particulier en ethnologie, où chacun a tendance à délimiter son territoire d'exploration, contrairement aux usages des sciences expérimentales et de la nature, qui progressent par approfondissement cumulatif des savoirs dans les mêmes champs de recherche. Il faut donc saluer cet effet de *zoom* sur une pièce particulière, le *Jesu*, du répertoire de Castelsardo, ce village maintenant célèbre du nord de la Sardaigne.

Il n'est pas très étonnant qu'un compositeur actuel ait été fasciné et intrigué par ce répertoire. D'une part, la marche des quatre voix s'écarte complètement des habitudes transmises par sept siècles de contrepoint et d'harmonie de notre musique écrite, d'autre part ces voix timbrées d'hommes se fondent pour obtenir un « son » extrêmement original - ce dont se délectent nos oreilles contemporaines dans tous les styles de musique - jusqu'à produire, dans les moments de grâce, une sorte de voix de synthèse aiguë, la *quintina* (la petite cinquième), chantée par personne, évoquant une voix féminine. On n'est pas très loin d'un idéal récurrent de nos compositeurs depuis que le timbre est devenu une valeur centrale, et on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec, par exemple, les musiques spectrales qui recherchent un timbre artificiel par un savant dosage des harmoniques des instruments (bien que d'Angiolini conteste l'idée que la *quintina* soit obtenue par une sorte de synthèse additive, comme on le verra plus loin).

Mais avant de dire un mot des résultats de l'analyse, il importe de s'arrêter sur les partis-pris épistémologiques et méthodologiques qui sous-tendent constamment ces 70 pages et leur donnent un intérêt supplémentaire. D'abord l'objet d'étude est clairement délimité, le mot « objet » étant pris ici dans ses deux sens : c'est un objet matériel particulier qui sera analysé, à savoir tel enregistrement du *Jesu* réalisé et publié par Bernard Lortat-Jacob (et non le *Jesu* considéré comme une « œuvre » identique à travers toutes ses versions), même si d'Angiolini compare à l'occasion cette version à d'autres ; ensuite l'objet de l'étude, au sens d'objectif, c'est-à-dire ce à quoi on choisit de s'intéresser, parmi d'autres choix possibles, est clairement énoncé. On ne parlera pratiquement pas de la dimension ethnologique, amplement décrite et analysée par Lortat-Jacob, ni du type de conduite, au plan psychologique, qu'implique ce chant à quatre, d'écoute réciproque, de recherche de ce que Michel Imberty appellerait un « accordage affectif » (« La musique et le bébé », in *Les savoir musicaux, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2, JJ Nattiez dir., Acte Sud, 2004, p. 519) ni de la physiologie d'une émission vocale si particulière, à peine évoquée, juste assez pour indiquer quel genre d'étude elle supposerait.

Ce qui est analysé est explicitement limité à deux points de vue : l'organisation contrapuntique et harmonique d'une part, très étonnante pour nos oreilles, la matière sonore d'autre part, encore plus fascinante, ce qu'on appellerait couramment le « timbre » mais où un schaefferien verra plus exactement une analyse de la « morphologie » sonore. C'est donc à chaque fois l'analyse « des

structures internes de la musique » qui est conduite (p. 16). Mais d'Angiolini n'a pas la naïveté de penser que puisque l'on a *un* objet matériel, il y a *une* forme qu'il s'agirait de décrire. L'objet à *des* formes, « des structures internes » (le pluriel est important), dépendantes des points de vue (d'Angiolini n'emploie pas cette expression, mais il adhère implicitement à cette épistémologie) d'où on le considère.

Il en a choisi deux : l'organisation en « notes », pourrait-on dire, et le « son », croisant ainsi les deux grands paradigmes de la pensée musicale qui se sont différenciés au XXe siècle.

Ces deux points de vue font appel à des méthodes différentes, sélectionnent des pertinences différentes, et concrètement conduisent à deux sortes de transcription, réalisées par l'auteur. La première, sans doute faite à l'oreille, rassemble les quatre voix sur une portée en valeurs solfégiques. Elle est évidemment très réductrice, ce que ne laisse pas de souligner d'Angiolini. Il y manque le timbre harmonique, les types d'attaque, les vibratos, etc., qui constituent la « matière » sonore. Elle est complétée par nombre d'exemples et de schémas qui sont autant d'autres réductions.

La seconde transcription, partielle, souligne un certain nombre de traits morphologiques (pas tous, évidemment) et a été réalisée à partir d'un sonagramme, ce qui permet notamment des mesures fines de durées. (Par exemple les décalages d'entrée des voix qui forment un accord, ou les fréquences de vibrato).

Les savoirs convoqués, pour ces deux champs d'étude, sont très différents. Le contrepoint et l'harmonie sont fréquemment mis en perspective avec la polyphonie du Moyen-âge tardif (l'une des spécialités de d'Angiolini). On sait, en effet, que ces polyphonies sardes sont le résultat d'un chassé-croisé entre musique savante écrite et tradition orale des confréries, après et avant le Concile de Trente, comme nous l'apprend Ignazio Macchiarella (« Le faux-bourdon entre oralité et écriture », in *L'unité de la musique, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2, JJ Nattiez dir., Acte Sud, 2007, pour le lecteur francophone ; mais d'Angiolini donne bien d'autres références italiennes). Pourtant, ces polyphonies ne ressemblent en rien à ce qu'a retenu le contrepoint écrit quand ces deux paradigmes, l'écrit et l'oral, ont divergé. Le *Jesu* analysé - comme en général ces polyphonies - fait un large emploi des quintes et octaves parallèles, des successions de quartes et sixtes, et d'Angiolini fait de nombreuses allusions à des usages médiévaux. La toile de fond, ici, est nettement historique.

Il n'en est rien lorsqu'il s'agit d'analyser le « son ». C'est une perception phénoménologique et une analyse acoustique qui sont mises à contribution. Cette recherche est manifestement motivée par le plaisir de l'écoute : « il me semble [on notera le discours à la première personne, exceptionnel dans le livre] que le centre du plaisir esthétique et de l'attention se déplace vers le son, conçu en tant que bloc de timbre et d'harmonie » (p. 31). La « morphologie » de l'objet sonore perçu (pour parler en langage schaefferien) est décrite ; par exemple son grain (que d'Angiolini appelle sa « rugosité » : p. 49). Mais c'est rapidement l'analyse spectrale qui est utilisée, notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer physiquement cette apparition qu'est la *quintina*, qui aura fait tant rêver les amateurs d'émotions poétiques, par son évocation surnaturelle d'une voix de vierge émise par quatre voix mâles et rugueuses, mais tant mis au défi les acousticiens. D'Angiolini relance la discussion. Il rejette une explication invoquant la « fusion » des spectres. Les « spectralistes » (ceux de la musique spectrale) seront sans doute surpris et déçus d'apprendre que « Ce qui est possible pour l'orgue, comme pour un système électronique de synthèse, est impensable pour un ensemble de voix ou d'instruments et la fusion spectrale, entendue comme technique de synthèse, s'avère impossible (...). » (p. 52). C'est que le modèle de la synthèse additive, appliqué aux voix ou aux instruments, est quelque peu métaphorique, même si le spectralisme, et même l'orchestration, depuis au moins le *Boléro* de Ravel, ont fourni de beaux

exemples de « fusion », au sens large, où il est bien difficile de distinguer les instruments se mêlant. Mais c'est l'hypothèse d'une fusion au sens restreint qu'écarte d'Angiolini. Il invoque d'autres explications : ce serait l'une des voix, la *bogi*, qui émettrait des harmoniques formant cette voix aiguë, les autres contribuant à faire qu'elle s'isole de la masse spectrale. Nous n'entrerons pas, surtout ici, dans cette analyse assez technique. Pour en savoir plus, le lecteur est invité à consulter la revue en ligne *Musimédiane* n°5, où la suite du débat (entre Marc Chemillier et d'Angiolini) a trouvé une vitrine et des outils multimédias appropriés.

C'était bien le moins qu'on pouvait attendre de la *quintina* : qu'elle garde une part de mystère. On notera, pour la progression de la science, que la discussion, même si elle est un brin polémique, est le moyen de faire avancer l'analyse.

François Delalande