

Projection d'enjeux sur le patrimoine musical paysan : analyse des phénomènes revivalistes au Salento (Italie du Sud)

FLAVIA GERVASI

Résumé : Dans la foulée de la world music internationale et des tendances glocal des années 1990, les intellectuels et les politiciens du Salento. – région au sud de l'Italie – engagent autour du patrimoine musical paysan un processus de construction identitaire orienté vers le développement touristique et socioéconomique du territoire. La réflexion développée au cours de cette étude vise à expliquer comment une pratique musicale préexistante peut prendre des connotations symboliques inédites à l'intérieur d'un nouveau contexte historique et socioculturel, et comment la musique se voit modifiée en ce sens. Le territoire dont il est question se prête de surcroît assez bien à cette démonstration, étant donné qu'un mouvement revivaliste s'était déjà développé une première fois durant les années 1970 sous l'influence du folk revival américain.

La société du Salento, territoire de la région des Pouilles à l'extrême sud de l'Italie, est organisée jusqu'aux années 1960 selon un modèle typiquement rural et est caractérisée par une économie agricole. Du point de vue culturel, la population paysanne trouve dans le chant de tradition orale sa principale forme d'expression. La pratique vocale des chanteurs-paysans accompagne ou suit l'action du travail, constituant ainsi une forme collective de loisir mais surtout de détente. Avant que l'exode rural – déterminé d'un côté par l'émigration et de l'autre par l'industrialisation de la région – provoque l'extinction progressive des répertoires, l'enregistrement et la documentation encouragés par l'ethnomusicologie italienne naissante ont permis d'en sauvegarder une bonne partie. Les expressions musicales de ce territoire ont ainsi fait l'objet de plusieurs enquêtes de terrain s'étant déroulées entre 1954 et 1960.

En particulier, l'enquête de 1959 a constitué un cas emblématique

d'étude multidisciplinaire dans l'histoire de l'anthropologie européenne. Pour cette expérience de terrain au Salento, l'ethnomusicologue Diego Carpitella s'est joint à un groupe de chercheurs dirigés par l'ethnologue Ernesto de Martino intéressé par l'étude d'un rituel singulier de transe thérapeutique de la région, le tarentisme. Là où cette équipe interprète le phénomène comme un désordre psychosomatique, les paysans attribuent à une araignée, la tarentule, la cause d'une altération qui oblige le sujet piqué à danser pour expulser son mal-être. Ernesto De Martino voit dans cette pratique rituelle une construction symbolique, partagée au sein de la micro-communauté des Pouilles, ayant pour but de rétablir par le biais de la musique l'ordre du sujet psychologiquement bouleversé.

Ces missions ethnographiques ne captent que les dernières pratiques musicales – chants de travail, religieux, de deuil, musiques rituelles et de danses, etc. – d'un monde rural qui s'engage sur la voie d'un processus de transformation socioéconomique. À l'époque de ces missions, les paysans négligent et méprisent les expressions – qu'eux-mêmes associent à une condition pauvre et arriérée – issues de leur situation sociétale antérieure, que ce soit la pratique du tarentisme ou celle des chants de travail. Cependant, dans la foulée de la *world music* internationale et des tendances *glocal*¹ des années 1990, les intellectuels locaux du Salento, en collaboration avec les politiciens locaux, engagent autour du tarentisme et du patrimoine vocal alors oublié un processus de construction identitaire orienté vers le développement touristique et socioéconomique du territoire. Ce phénomène est habituellement défini comme revivaliste, eu égard au regain d'intérêt manifesté envers des pratiques socioculturelles épuisées. Dans ce nouveau contexte, afin d'être adaptées aux exigences de la modernité, ces expressions musicales paysannes sont soumises à un processus de symbolisation obéissant au projet de développement énoncé par les politiciens et les intellectuels locaux. C'est pourquoi s'intéresser au revivalisme musical au Salento ne signifie pas s'occuper strictement de musique.

L'on gagne beaucoup à étudier les dynamiques de ce mouvement puisque, en tant que forme culturelle, il peut devenir la clé d'accès à l'histoire du territoire dans ses problématiques sociales, politiques et économiques. La réflexion développée au cours de cette étude vise en fait à expliquer comment une pratique musicale préexistante peut prendre des connotations symboliques inédites à l'intérieur d'un nouveau contexte historique et socioculturel, et comment la musique se voit modifiée en ce sens. Le territoire dont il est question se prête de surcroît assez bien à cette démonstration, étant donné qu'un mouvement revivaliste s'était déjà développé une première fois durant les années 1970 sous l'influence du *folk revival* américain.

Suivant une démarche diachronique, l'étude consiste d'abord à recons-

truire les étapes caractérisant la première vague revivaliste du Salento afin de comprendre la valeur symbolique que l'on attribue au répertoire paysan de la région et comment le tissu musical est adapté pour accomplir sa tâche. La deuxième partie de cette étude se concentrera sur l'analyse de l'expression la plus remarquable du revivalisme contemporain : le festival Notte della Taranta. Les deux cas examinés montreront comment les enjeux projetés sur la musique et les modalités de production du répertoire s'accordent avec l'esprit du temps de chacune des situations. En d'autres termes, le revivalisme des années 1970 – connoté d'enjeux idéologiques – reflétera au niveau local, via la lecture d'Antonio Gramsci, le mouvement international attaché à la gauche anticapitaliste. Le phénomène « Notte della Taranta » traduira au Salento le paradigme d'un nouveau modèle de développement économique et social synthétisé par la philosophie *glocal*. En définitive, les processus revivalistes du Salento, malgré une filiation formelle d'une source originaire commune – le patrimoine musical paysan – témoignent de la capacité qu'a la musique d'assumer au sein d'un groupe social des connotations symboliques diverses, sur la base des discours construits sur elle².

1. Années 1970 : le chant paysan comme engagement politique

1.1. De Rina Durante au Nuovo Canzoniere del Salento

À la fin des années 1960, un groupe de jeunes musiciens et universitaires, certains passionnés et d'autres intrigués par les traditions populaires, manifestent de l'intérêt pour les travaux de Rina Durante. Écrivaine et journaliste de la région, cette dernière est en contact avec la chercheuse et chanteuse romaine, Giovanna Marini, et les circuits du *folk revival* italien – tels que l'institut Ernesto de Martino à Milan et le cercle Gianni Bosio à Rome. Rina Durante a le mérite d'être le moteur du processus qu'elle a initié, consistant à récupérer *in loco* le patrimoine musical et poétique. Elle provoque à cette époque une prise de conscience de l'existence et de la valeur des traditions paysannes autochtones qui resteront ainsi un héritage au sein du patrimoine immatériel de la région.

Au début des années 1970 se forme le premier groupe *salentine* revivaliste, le Nuovo Canzoniere del Salento. Il intègre et synthétise les intentions culturelles et politiques de Rina Durante, par ailleurs engagée dans un militantisme de gauche radicale. Au moment où ses propositions commencent à se concrétiser dans l'activité du Nuovo Canzoniere, tout le mouvement revivaliste du Salento explicite, quant à lui, sa vocation principalement politique

– de loin prioritaire face aux aspects musicaux. Les enquêtes de terrain et la documentation à propos des chants paysans du Salento que Rina Durante encourage et soutient activement, ainsi que l’adaptation de ces chants au contexte et aux exigences du spectacle ne sont que des moyens pour solliciter les consciences civiles à la culture de la classe prolétaire. Cette démarche contribue à la construction d’un projet de société visant à conduire cette classe ouvrière et paysanne au pouvoir (Durante 2004). En définitive, l’opération proposée à travers le *folk revival* répond au parcours programmatique suivant : montrer, en promouvant la recherche de terrain, que les paysans ont une culture qui leur est propre au même titre que les classes dominantes ; s’engager à travers des spectacles musicaux à diffuser cette culture afin de lui restituer une dignité ; accomplir ainsi l’émancipation de la classe dominée. C’est d’ailleurs le parti communiste – dont les jeunes musiciens du Nuovo Canzoniere del Salento partagent également la ligne idéologique et programmatique – qui soutient l’activité du groupe en l’invitant à se produire dans les nombreuses fêtes du parti.

En ce qui concerne les choix d’interprétation musicale et scénique du répertoire collecté, ils sont inspirés par les modèles américains des *folk singers* engagés tels que Woody Guthrie et Bob Dylan, dont le Nuovo Canzoniere reprend l’idée d’accompagner le chant avec la guitare acoustique et l’harmonica – bien qu’il s’agisse d’instruments rarement utilisés dans les chants de travail du Salento. Selon Luigi Lezzi, *leader* du Nuovo Canzoniere del Salento, il est possible de réaliser sur le territoire un projet politique pour lequel les chansonniers nationaux et internationaux les plus réputés ont déjà fourni un modèle de mise en œuvre.

1.2. L’adaptation de la musique revivaliste aux enjeux politiques

Dans le cadre de ce premier mouvement revivaliste, la musique joue clairement un rôle de véhicule pour la transmission d’un message politique. C’est pourquoi les caractères particuliers du chant paysan ne constituent pas le véritable objet des pratiques revivalistes : l’essentiel tient dans la projection de l’idéologie de soutien de la classe prolétaire. Dans ce processus d’appropriation d’un répertoire musical existant, les modes et les échelles, les micro-intervalles, les émissions forcées de la voix du chant paysan cèdent le pas à une normalisation générale du profil mélodique, conformément à la structure tonale de l’arrangement instrumental. D’ailleurs, les discours des protagonistes, comme Luigi Lezzi, dénotent la conscience que leurs transpositions musicales diffèrent de l’approche scientifique qu’aurait pu avoir un ethnomusicologue par rapport au même objet musical. Il a récemment déclaré :

Les intentions des groupes des années 1970 n'étaient pas les mêmes que celles des ethnomusicologues. Nous n'avions des intentions ni philologiques, ni musicologiques. Nous voulions simplement provoquer une réflexion politique et un changement social. Le *folk revival* voulait affirmer, à travers les chants des paysans, l'existence d'une culture prolétaire qui s'oppose à la culture bourgeoise. Les concerts n'étaient pas simplement des performances esthétiques, mais servaient à contribuer à la formation d'une conscience politique et d'une idéologie. Nous n'avons jamais pensé vivre en faisant de la musique populaire³.

Le Nuovo Canzoniere reste une expérience dont la diffusion aura somme toute été assez réduite. Il se disloque bientôt et c'est sur les bases posées par cette première expérience que le Canzoniere Grecanico Salentino prend la relève. Ce groupe est aujourd'hui encore considéré comme l'emblème du *folk revival* du Salento des années 1970. L'esprit qui domine et dirige les choix musicaux et idéologiques est également celui de Rina Durante. Luigi Chiriatti, chercheur et musicien du groupe, a synthétisé ses positions à travers une affirmation emblématique qui fait écho aux déclarations de Luigi Lezzi et qui matérialise bien les propos de Durante. Il affirme considérer les concerts du Canzoniere Grecanico comme des *meetings* électoraux, plutôt que comme des spectacles musicaux. C'est d'ailleurs, tout comme pour le Nuovo Canzoniere, le parti communiste qui se charge principalement de leur proposer des scènes sur lesquelles se produire.

L'expérience du Canzoniere s'étend au-delà de la région, attirant l'attention des circuits attachés au mouvement revivaliste national – tels que des festivals ou maisons de disques comme la Fonit Cetra et le Folk Studio de Rome, temple du *revival* italien – qui se nourrit des mêmes propos idéologiques. Les nouvelles scènes sur lesquelles le groupe se produit, ainsi que la première expérience discographique (1977), remettent en cause l'équilibre entre le respect des sources (les chants paysans), les exigences de la scène, et l'intégrité idéologique du projet culturel (Santoro 2009). Le projet musical se révèle ainsi problématique quant aux modalités de proposition des chants des paysans durant les spectacles et dans les disques. La faction plus politisée et directement impliquée dans la recherche et la documentation de terrain reste fidèle à une approche puriste de la pratique vocale traditionnelle, tandis que l'autre, représentée par « les musiciens », revendique l'exigence d'interventions musicales plus significatives et plus captivantes pour le public. Cependant, dans cette phase, le respect envers les lignes mélodiques des paysans et les modalités performatives polyvocales est préféré aux interventions d'instruments extérieurs à la tradition.

Lors du progressif détachement de la part du Canzoniere Grecanico du parti communiste local, une question supplémentaire se précise : comment proposer sur scène les chants des paysans ? Certaines positions politiques de Rina Durante, en contraste avec la ligne programmatique poursuivie par le parti, mettent en difficulté le recrutement du Canzoniere qui se voit dans l'obligation de repenser les finalités de sa propre activité et, par conséquent, de revoir son « attitude musicale ». La perte du parti communiste comme principale source de financement remet en question la possibilité du groupe de survivre économiquement. S'il faut donc chercher d'autres occasions de se produire que les manifestations du parti, il faut de même équilibrer l'élan politique avec une proposition musicale conforme au goût du public. En d'autres mots, il s'avère nécessaire d'attribuer au projet musical une portée esthétique. Cependant, la diminution progressive de l'intérêt pour le *folk revival* sur le plan local et national contribue à décréter la fin de l'expérience du Canzoniere Grecanico dans sa formation originelle, mise en crise par les divergences internes face aux finalités assignées à leur activité musicale. La « faction » qui a survécu jusqu'à nos jours est celle qui a privilégié l'innovation musicale et esthétique, en écartant d'une part le travail de recherche et de documentation des patrimoines de tradition orale, et d'autre part la propagande politique.

L'expérience du premier *folk revival* du Salento à travers l'engagement politique et culturel de Rina Durante, ainsi que sa mise en valeur grâce à la scène avec les concerts des groupes revivalistes, semblent réaliser les potentialités que Marcello Sorce Keller attribue à l'expression sonore :

La musique est un phénomène qui, au niveau du son, comme au niveau des comportements nécessaires à sa production, est tellement apte à se charger de valeurs symboliques que, en tant que symbole, elle peut fonctionner pour presque tout et, *in primis*, pour la politique. (Sorce Keller 2007:1133-4)

Le Nuovo Canzoniere del Salento et le Canzoniere Grecanico Salentino, qui sont les groupes les plus représentatifs de cette première vague revivaliste au Salento – mais pas les seuls –, ont puisé dans une tradition de pratiques, de gestes et de formes en empruntant les mélodies et les textes. Il arrive souvent que plusieurs aspects de ces derniers soient modifiés : l'interversion de strophes permet, par le changement sémantique qui en résulte, de suggérer une orientation politique auparavant absente ; de nouveaux vers peuvent également venir enrichir le texte originel ; les mélodies, elles aussi, peuvent être adaptées aux arrangements harmoniques basiques (balancement tonique/dominante) de la confection des musiciens. Les valeurs symboliques et sociales des chants continuent à appartenir aux microsociétés qui leur avaient attribué ces significations en lien avec des contextes particuliers, et il en va de même

s'agissant des spécificités dans la pratique vocale. Aucun revivaliste de l'époque n'a déclaré poursuivre à travers la musique chantée d'autres finalités que l'action politique. Ce premier revivalisme – selon une procédure de réaffectation symbolique à laquelle, comme Sorce Keller nous suggère, la matière sonore se prête parfaitement – a donc extrait de son contexte de production un matériel musical préexistant afin de lui attribuer une fonction idéologique déclarée. Et de ce fait, il nous l'a légué sous deux formes distinctes : les documentations du *revival* (disques, vidéos, enregistrements privés) et le patrimoine chanté des paysans, collecté par les revivalistes eux-mêmes.

2. Vers le nouveau millénaire : la revanche économique et culturelle d'une région

2.1. Porter la musique salentine sur une scène world : *La Notte della Taranta*

Après un creux de vague dans l'intérêt envers la culture paysanne de la région pendant les années 1980, un festival de musiques issues de la culture rurale voit le jour en 1998 dans un petit village du sud de la région des Pouilles, Melpignano. Cet événement traduit sous la forme de spectacles l'attention grandissant depuis les années 1990 envers le patrimoine musical des paysans, dans un mouvement souterrain et indépendant.

Ce festival, la *Notte della Taranta*, devient en quelques éditions un phénomène culturel et social qui attire chaque été dans le village un public d'environ cent mille personnes – alors que la population autochtone ne compte pas plus de deux mille habitants. Il reprend chaque année le même schéma : deux semaines de concerts de groupes locaux de tradition et un grand concert final dirigé par un chef d'orchestre reconnu sur le plan international. Ce concert, de par sa forte diffusion à la suite d'une couverture médiatique nationale, polarise l'attraction, l'intérêt, le souvenir et l'imaginaire du public. Ce dernier déclare être attiré par la force de cette musique ancestrale qui, à travers une vocalité archaïque et le rythme obstiné des tambours, déclenche une danse obsessive et libératoire qui se veut proche du tarentisme – du moins de ce qu'il en reste sous forme mythifiée.

Concernant sa nature phénoménique, le festival de Melpignano s'inscrit dans un cadre socioculturel plus large qui dépasse les bornes régionales. Il renvoie aux dynamiques contemporaines d'interaction ambiguë et souvent contradictoire entre mondialisation et localisme qui préoccupent les anthropologues et les ethnomusicologues depuis quelques décennies. En effet, il semble que soit partagé un peu partout dans le monde le développement d'un esprit

relié au local, s'appropriant certains des aspects les plus caractéristiques d'une tradition socioculturelle : une pratique rituelle, un répertoire musical, une expression poétique, une danse thérapeutique, etc. Toutefois, cet élément local est très souvent réorganisé, proposé, et surtout commercialisé à l'extérieur du territoire d'origine selon les mécanismes de distribution qui appartiennent au système global (festivals et concerts, maisons de disque et diffusion médiatique en général).

La Notte della Taranta ne se soustrait pas à ces modalités non circonstancielles et supranationales de gestion culturelle. Cependant, le produit musical façonné pour le grand public est géographiquement connoté. La prise en charge du patrimoine obtenu *in loco* est structurée suivant des processus devenus habituels dans la démarche *glocal*, mais selon des spécificités liées au territoire. D'un côté, n'importe quel observateur est donc capable de percevoir la présence de spécificités locales dans la mise en œuvre du festival, mais de l'autre, il arrive à entrevoir que l'objet de son attention est la résultante – difficile à décomposer au premier regard – d'une interaction entre les deux systèmes : local et global. Comme dans le revivalisme des années 1970 exploré en première partie de cette étude, les répertoires traditionnels chantés à l'occasion du festival découlent des pratiques musicales anciennes obéissant aux modalités de chant propres à la vie agricole (émission de la voix, profil mélodique, tempérament, métrique du vers chanté, organisation rythmique et modale etc.). Ces pratiques se voient modifiées et normalisées à cause d'exigences formelles. Dans le cas présent cependant, ces exigences sont dictées par les aspects spectaculaires. La Notte della Taranta relève donc bien du revivalisme, et les dimensions permettant à l'événement de rentrer dans le cadre médiatique et touristique du *mainstream* culturel sont ici particulièrement exacerbées.

2.2. De nouvelles projections symboliques dans le cadre de la globalisation

Le phénomène contemporain présente des implications socioculturelles et des connotations politico-économiques tout à fait inédites par rapport à la première vague revivaliste des années 1970.

Au premier regard, la démarche de rattachement aux origines paysannes de la région via la musique semble être explicable en tant qu'exigence de type identitaire. Elle révèle de surcroît la réaction à un état de subalternité qui remonte à l'histoire séculaire d'un déséquilibre et d'un développement manqués du Sud de l'Italie vis-à-vis du Nord⁴. En ce sens, les déclarations de Sergio Blasi, président de l'institution qui organise le festival – qui est

également un homme politique assez réputé dans la région – se révèlent éclairantes. Il soutient que les manifestations comme la Notte della Taranta constituent un acte politique et socioculturel qui permet à une région telle que celle des Pouilles de se construire à partir de ses propres ressources. Dans son analyse historique, le politicien identifie l'organisation sociale du territoire à la soumission envers l'économie du Nord qui constitue un paradigme socioéconomique pour le Sud de l'Italie. Il explique que les Pouilles et le Sud en général ont toujours mis leur main-d'œuvre à la disposition des industries septentrionales et, à plus grande échelle, européennes. De plus, en tant que zone économiquement et culturellement subalterne, cette région a reçu les aides financières du gouvernement, mais cela ne s'est pas soldé par une entrée dans un projet de développement en harmonie avec l'économie nationale. Enfin, les industriels du Nord sont arrivés au Sud pour implanter des établissements qui ont contaminé le territoire avec les particules en suspension, au point que certaines villes des Pouilles deviennent les plus polluées d'Europe⁵. La réponse que la politique actuelle a engendrée par rapport au développement du territoire, et dont les organisateurs de la Notte della Taranta se font promoteurs, se veut une alternative forte à un état redoutable des choses, consolidé au fil du temps. Ainsi, les politiciens et les opérateurs culturels travaillent en vue d'un virage de l'économie et du développement social, valorisant le territoire à partir des ressources musicales et culturelles qui marquent la région : le tarentisme et les répertoires vocaux du monde agricole.

Ce qui n'est cependant pas facile à percevoir, caché par la multitude de touristes envahissant le Salento lors du festival, est le risque – d'une certaine façon déjà palpable – de perpétuer des mécanismes de soumission à une culture dominante externe à la région et de dépendance des aides publiques. De fait, ces dynamiques mises en œuvre sur la scène lors du grand concert de clôture semblent être le reflet du paradigme dénoncé ci-dessus par l'organisateur et politicien. Dans le contexte de La Notte della Taranta, ce modèle socioéconomique où le Sud se voit soumis au Nord semble toutefois se présenter sous une forme nouvelle : mettre le patrimoine musical local entre des mains externes, celles d'un musicien réputé venant d'une autre région. C'est exactement ce qui se produit lorsque le matériel musical de la région joué par un orchestre de musiciens autochtones est confié à un chef d'orchestre et arrangeur « étranger », renommé au niveau international.

À partir de l'avènement du festival sur la scène nationale (2004), Melpignano a vu se relayer trois chefs-arrangeurs employant des solutions musicales tout à fait différentes. Les trois attitudes se rejoignent sur le plan de l'adaptation des chants paysans à leur style d'arrangement personnel, négligeant

tous les trois l'étude des spécificités structurelles et stylistiques du répertoire. L'expérience a montré que lorsque le chef nommé est accordéoniste, l'instrument roi de l'orchestre sera l'accordéon ; s'il est batteur, l'on privilégiera la batterie ; et les cordes s'il est violoniste. De même, les percussions jouent des rythmes carrés si le chef d'orchestre vient du rock ou de la variété, sur un tempo de *salterello* si ses origines remontent au centre de l'Italie, ou des rythmes balkaniques s'il a eu des expériences musicales de l'autre côté de la mer Adriatique. L'impressionnante logistique du festival et surtout les choix concernant le grand concert final ont consacré la musique de tradition orale du Salento sur la scène de la *world music* internationale. Le choix d'exploiter les ressources culturelles du territoire dans un projet de développement durable semble fonctionner. Toutefois, le festival est soumis aux règles imposées par la volonté des politiciens de capturer l'attention des médias et du grand public, malgré leur intention d'engager un changement structurel par rapport à l'histoire de la région.

Ainsi, sans avoir recours à la psychologie sociale ou à l'exégèse historique sur la question méridionale pour analyser les raisons qui conduisent un groupe social à rechercher ailleurs la validation de sa propre culture, il faut se concentrer sur le rôle révélateur des mécanismes de mise en œuvre du spectacle musical. Les rapports de collaboration entre les musiciens de l'orchestre du Salento et les musiciens et les chanteurs internationaux des musiques pop et *world* invités⁶, par exemple, sont déséquilibrés et privilégient le musicien accueilli au détriment de la conception traditionnelle de l'expression musicale. Il en va de même s'agissant de la valorisation artistique et contractuelle – économique – du travail. Au cours des dernières années, la pratique consistant à laisser plus d'espace aux chanteurs invités s'est consolidée. Habituellement, les chanteurs de la *world music* ou de la pop invités apprenaient des chants de la tradition pour les interpréter selon leur style personnel lors du concert final. Mais lors des dernières éditions, l'orchestre local a dû apprendre les chansons des musiciens « étrangers » qui consacrent à l'orchestre une seule répétition avant le concert. La distribution des ressources économiques destinées au festival suit des procédures de partage semblables : la plupart des ressources financières sont destinées à couvrir les dépenses relatives aux grands noms reconnus que les organisateurs considèrent probablement comme les vraies attractions pour les masses de spectateurs. Quant aux musiciens locaux, il n'existe aucune politique de tutelle ou de promotion artistique hors du concert final pour la préparation duquel ils sont engagés un mois par an. Bien que cette pénalisation des acteurs locaux aille à l'encontre du projet de valorisation de la culture locale, un discours visant à exalter des potentialités de développement durable parvient à se construire. L'on ne peut estimer ce discours fondé qu'en considérant uniquement l'efficacité médiatique du phénomène et l'attraction d'un public très large mais extrêmement temporaire dans le Salento.

3. Revivalisme, glocalisation, constructions symboliques modernes... ou les trois à la fois ?

La perspective diachronique appliquée à l'étude du mouvement revivaliste diffusé de nos jours au Salento met en évidence un phénomène similaire au cours des années 1970. Ce que cette étude a voulu souligner est le fait que la compréhension de ce phénomène ne peut se réduire à une question de nomenclature. Le système complexe d'organisation du festival prend une forme qui aurait en fait été inconcevable à l'époque du premier *revival*, caractérisé par l'engagement communiste en faveur de la classe paysanne et ouvrière.

L'étiquette identitaire, que l'on applique à la plupart des manifestations aptes à proposer un aspect caractérisant leur propre culture, n'est qu'une lecture partielle du phénomène. La filiation historique et la solution identitaire ne rendent pas compte de la complexité et de la multiplicité de facteurs qui entrent en jeu lors d'une manifestation comme la *Notte della Taranta*. Un répertoire musical de tradition orale ne possède pas en soi la capacité de réécrire l'histoire d'une région, n'en déplaît aux politiciens et opérateurs culturels. Il est toutefois possible de projeter des intentions non strictement artistiques sur un répertoire musical à travers les discours construits autour de l'objet. Ces discours constituent le principal intérêt de notre enquête de terrain. Ils permettent d'inventer l'objet même – la musique paysanne – qui n'a jamais existé sous les formes à travers lesquelles il est présenté dans le contexte du festival, ni du premier revivalisme. De cette façon, il est perçu comme historiquement réel, mais aucun spectateur ne connaîtra jamais la tradition musicale des chanteurs paysans du Salento participant à la *Notte*. Le festival devient plutôt un lieu idéal qui permet à plusieurs sujets sociaux de se construire des vies imaginées – pour reprendre le concept développé par Appadurai dans *Modernity at Large* (1996).

Ainsi, pour les formations politiques impliquées dans l'organisation du festival, la *Notte della Taranta* constitue une vitrine pour présenter leurs programmes et promouvoir leur image publique. Aux opérateurs culturels et aux médias locaux, elle offre l'occasion de se confronter à un panel de célébrités. Aux musiciens de l'orchestre, la *Notte della Taranta* garantit une visibilité nationale, outre une expérience artistique en collaboration avec des professionnels internationaux de la musique. Pour les musiciens invités – dont les chefs d'orchestre – le festival est une expérience « exotique », bien rétribuée et amusante. Enfin, pour le public participant, il constitue un contexte de divertissement de masse, libérant des tensions en dansant jusqu'à épuisement à travers une proposition boulimique de musique à volume élevé, au détriment d'une bonne écoute et de l'appréciation des répertoires mis en valeur. Pour tous, la *Notte della Taranta* constitue une dimension rituelle moderne où il

est possible de faire revivre selon les dynamiques de la globalisation le conflit existentiel ancestral de la « crise de la présence » (De Martino 1948). Cette tension était auparavant résolue au moyen du tarentisme à l'intérieur des micro-communautés agricoles. Aujourd'hui la crise de la présence ne représente plus une lutte individuelle mais une exigence sociale qui, pour être accomplie, fait appel chaque été – de même que la récurrence cyclique du tarentisme – à un rituel communautaire, obéissant désormais aux règles des médias et de la glocalisation⁷. 🌿

Notes

1. Le concept a été développé en sociologie par Barry Wellman et Keith Hampton dans les années 1990 et approfondi par la suite par Zygmunt Bauman (2004; 2005a; 2005b). La glocalisation est un mouvement culturel qui utilise des outils de l'organisation sociale et des stratégies issues du système globalisé afin de mettre en valeur les aspects culturels locaux, ce qui se résume dans la formule « penser global et agir local ».

2. Cette étude découle d'une recherche de terrain qui se déroule tous les étés au moment du festival Notte della Taranta. Depuis 2007, nous avons assisté à la préparation du festival de façon systématique, assistant aux répétitions de l'orchestre et enquêtant auprès des protagonistes : les musiciens de l'orchestre, les musiciens invités, le chef, les organisateurs et les politiciens locaux impliqués dans la manifestation et des représentants du public (autochtones et touristes). Nous avons également suivi le battage médiatique entourant l'événement et les déclarations des célébrités participant à l'événement. Parallèlement, nous avons engagé un travail de collecte des sources sur la Notte della Taranta et sur le revivalisme des années 1970 et d'enquêtes auprès des protagonistes des groupes revivalistes de la première vague.

3. Pour la version originale de cet entretien, cf. Francesca Rinaldi e Vincenzo Santoro « I pionieri del “folk revival” salentino. Intervista a Luigi Lezzi ». <http://www.vincenzosantoro.it/dblog/articolo.asp?articolo=147> (2006).

4. Concernant ces problématiques, qui sont synthétisées dans la formule « question méridionale », il existe une littérature dont les ouvrages de référence sont ceux de Gaetano Salvemini (1955), Francesco Saverio Nitti (1958), Giustino Fortunato (1973), et Antonio Gramsci (1975).

5. L'*Istituto di Scienze dell'Atmosfera e del Clima* du CNR a rédigé en 2007, sous la direction de Daniele Contini et Salvatore Francioso, un rapport qui synthétise les résultats d'une étude portant sur la qualité de l'air et sur la présence de particules en suspension dans le territoire du Salento.

6. Pour citer quelques exemples parmi les plus connus, ont participé au festival les Italiens Lucio Dalla, Francesco De Gregori, Vinicio Capossela et Carmen Con-

soli et les musiciens internationaux Angélique Kidjo, Badara Seck, Z Star et le Buena Vista Social Club.

7. Je tiens à remercier Danick Trotter pour sa lecture attentive et pour la pertinence de ses commentaires. J'adresse également à Benoît Haug toute ma gratitude pour le temps consacré à la mise en forme de cette contribution. Cet article n'a pu aboutir que grâce à son travail de correction rigoureuse et à ses solutions et alternatives qui résistent à toute difficulté.

Références

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity.
- _____. 2005a. *Liquid Life*. Cambridge: Polity.
- _____. 2005b. *Globalizzazione e glocalizzazione*. Roma: Armando editore.
- Belosi, Franco, Daniele Contini, Antonio Donateo et Franco Prodi. 2006. "Measurements of Atmospheric Aerosol in the Salentum Peninsula and its Correlation with Local Meteorology." *Il Nuovo Cimento* 4:473-486.
- De Martino, Ernesto. 1961. [2004]. *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore ; [Ed. fr.: 1966. *La terre du remords*. Paris: Gallimard].
- _____. 1973 [1948]. *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri.
- Durante, Rina. 2004. «Tu non sai che donna sono io.» In *Il salento di Giovanna Marini*. Lecce: Aramirè.
- Fortunato, Giustino. 1973. *Il mezzogiorno e lo stato italiano*. Bari: Laterza.
- Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi.
- Nitti, Francesco Saverio. 1958. *Napoli e la questione meridionale*. Bari: Laterza.
- Rinaldi, Francesca et Santoro Vincenzo. 2006. "I pionieri del "folk revival" salentino. Intervista a Luigi Lezzi." <http://www.vincenzosantoro.it/dblog/articolo.asp?articolo=147>
- Salvemini, Gaetano. 1955. *Scritti sulla questione meridionale (1896-1955)*. Torino: Einaudi.
- Santoro, Vincenzo. 2009. *Il ritorno della taranta*. Roma: Squilibri.
- Sorce Keller, Marcello. 2007. "Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales." In *L'unité de la musique*, dirigé par Jean-Jacques Nattiez, 1127-1153. Paris: Actes Sud.
- Wellman, Barry et Hampton Keith. 1999. "Living Networked On and Offline." *Contemporary Sociology* 28:648-654.