La voix claire. Conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse)

Sylvie Bolle-Zemp

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1580>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1991

Pagination : 117-130

ISBN : 978-2-8257-0431-8

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Sylvie Bolle-Zemp, « La voix claire. Conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1580>

LA VOIX CLAIRE

Conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse)

Sylvie Bolle-Zemp

Sous l'appellation de «clair», telle qu'elle est utilisée pour désigner les voix des chanteurs de la Gruyère, bat le cœur d'une énigmatique spécificité musicale, et se cache un flou, sans doute dû à la fascination parfois ambiguë exercée par l'exotisme et l'archaïsme que secrètent nos sociétés urbaines. Dans cet article consacré aux voix dites claires des chanteurs de la Gruyère, il s'agit de nous dégager de l'illusion d'une singularité pittoresque au profit d'une analyse de la pensée et de la pratique musicale dite folklorique au regard de facteurs socio-logiques, économiques, politiques et religieux qui contribuent à particulariser l'usage local de la voix chantée.

A lire les publications historiques et littéraires sur la Gruyère et sa vie musicale, à analyser les discours des médias et les messages publicitaires pour le développement du tourisme, à écouter les témoignages de chanteurs et chefs de chœurs dans diverses parties de la Suisse romande, à observer diverses formes de pratiques vocales, on s'aperçoit que toutes ces sources tant orales, écrites que musicales, renvoient imperturbablement, par delà leur diversité, à des représentations collectives de la musique populaire en Gruyère¹. Enracinées dans le vieux stock des stéréotypes européens de la ruralité, elles se structurent autour d'une argumentation constituée d'un amalgame d'éléments fort hétérogènes (fragments d'un ruralisme idéologique et de croyances liées à la pratique de la foi catholique) où l'on décèle des effets de sens liés à une facture mythique. Celle-ci ne relève pas de la définition du mythe *stricto sensu*,

¹ Le corpus de données a été constitué en Suisse romande en général, et plus particulièrement en Gruyère, au cours de mes enquêtes de terrain (1981-1988) en milieu rural et urbain auprès de musiciens et non musiciens de classes d'âge et de catégories socio-professionnelles différentes. Parallèlement nous avons constitué, dans une perspective historique, un corpus de données orales, écrites (journaux, bulletins d'associations, archives de sociétés) et d'enregistrements sonores provenant de la Radio suisse romande et de la phonothèque nationale. La recherche, financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique a abouti à la rédaction d'une thèse de doctorat qui, dans sa forme révisée, est sous presse (Bolle-Zemp 1991). Dans cet article nous en reprenons, sous une forme synthétisée, des éléments d'un chapitre afin de poursuivre l'analyse de questions que nous avons alors évoquées dans la conclusion. Ce travail a mûri au cours du séminaire de Isac Chiva consacré à l'«Ethnologie des sociétés paysannes», ainsi qu'au «Séminaire interdisciplinaire de recherche sur les sociétés rurales», également dirigé par I. Chiva en collaboration avec Joseph Goy, dans le cadre de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Nous tenons à remercier Hugo Zemp qui a bien voulu relire ce texte et nous faire part de ses nombreux commentaires.

mais s'observe sous une forme cryptée dans des métaphores musicales, des euphémismes, des symboles et des images poétiques à divers niveaux de vérité selon les groupes sociaux, les lieux d'enquête et les classes d'âge. Il n'entre pas dans le propos de cet article d'étudier la nature de cette matière mythique, ni les conditions de recours à des schèmes mythiques dans nos sociétés. Nous voudrions simplement mettre en évidence que cette matière mythique, insérée dans la trame des témoignages sur la voix et ses représentations, n'est pas la survivance d'un autre âge de la « civilisation » mais qu'elle s'élabore au cœur même des représentations actuelles de la ruralité dans nos sociétés urbaines et prend racine dans des logiques sociales et dans des enjeux de pouvoir.

Quelques mots sur la documentation ethnographique nous amèneront d'emblée au cœur du sujet. Elle se fonde sur des données provenant du « pays » de l'Intyamon, cette partie de la Haute-Gruyère qui, avec la Basse-Gruyère, constitue le district de la Gruyère dans les Préalpes fribourgeoises. Comme ailleurs en Europe, les représentations idéalisantes de la ruralité, que cristallisent en Gruyère les pratiques vocales, se développent parallèlement à la promotion d'une économie agricole fondée sur une technologie de pointe et sur la rentabilité, tout en incluant quelques résidus d'une ancienne activité pastorale pré-industrielle. En Intyamon, l'activité pastorale, reposant sur l'élevage bovin destiné à la fabrication du fromage et se caractérisant par l'estivage des troupeaux dans les alpages, se combine avec quelques petites industries liées principalement à l'exploitation du bois et une activité touristique qui se nourrit des images types de la Gruyère. La musique folklorique est un objet commercial autour duquel s'organise un vaste marché. La polarisation autour de l'*armailli* (c'est-à-dire le berger responsable et, par extension, ceux qui travaillent à l'alpage) de cette économie pastorale mais surtout de cette société dont la mémoire collective a aujourd'hui conservé le souvenir, a contribué à circonscrire des valeurs fondamentales, garantes des revendications d'identité sociale et culturelle, musicale en particulier. Les *armaillis* – pour qui l'élevage de montagne est encore un moyen mais aussi une raison de vivre, et qui ont conservé les liens avec les fondements de leur culture – ont vu grandir leur prestige et valoriser symboliquement leur position sociale à travers les nombreuses représentations que se sont fait d'eux, et que se font encore, les membres de la société globale, *a fortiori* locale. Ayant acquis le statut de dépositaires et de conservateurs de valeurs considérées comme « authentiques », tant en ce qui concerne leur « pays » que leur « patrie » (la Suisse), les pâtres voient se regrouper autour d'eux les personnes (résidents secondaires, actifs travaillant en ville mais vivant au village, néo-ruraux) qui endossent leurs signes de reconnaissance et interviennent dans le pouvoir local.

L'intense vie chorale, tant laïque que religieuse, qui fait la réputation du canton de Fribourg comme étant un « réservoir de voix »², s'insère dans un

² Selon l'expression employée par un animateur de l'émission « La Suisse est belle », Radio Suisse romande, 1988.

dense et dynamique réseau musical associatif qui s'est développé à l'échelle du canton et de la Suisse toute entière dans les années 1920. Solidement encadrées par l'Église et l'État, diffusées par les médias, les pratiques vocales dites folkloriques s'exercent dans des lieux institutionnels (écoles publiques, conservatoires de musique, chorales paroissiales et militaires, chorales d'entreprises). Elles réactivent les éléments fondateurs des représentations de la Gruyère et jouent un rôle clé dans la défense d'une identité, sur le mode patriotique et nostalgique du retour à l'authenticité.

L'alpage

Tous les chanteurs, qu'ils soient choristes ou non, contribuent sous des formes et à des degrés divers à entretenir un lien fondamental, de nature à la fois urbaine et rurale, entre l'expression musicale et l'élevage bovin par lequel les habitants médiatisent leur relation au milieu naturel, la « montagne »³. Celle-ci est vue comme le lieu d'où irradiant les éléments positifs, le sentiment du beau qui aurait été hérité des premiers habitants, seuls aptes au chant et considérés comme les ancêtres de l'armailli. Les sons musicaux, vocaux en particulier, sont différenciés et hiérarchisés selon des représentations structurées par des couples d'oppositions fondamentales (urbain/rural, pur/impur, nature/culture, savant/populaire). Celles-ci sont liées à l'opposition génératrice haut/bas qui est au principe d'une représentation spatiale des caractères géographiques de la région. L'espace du haut est situé géographiquement dans la partie sud du district de la Gruyère, ou de l'Intyamon. C'est la partie montagneuse des Préalpes fribourgeoises du Nord des Alpes. L'espace du bas est représenté par la vallée de la Sarine et par la Basse-Gruyère qui s'étend aux marches des Préalpes. Cette représentation spatiale de l'environnement naturel s'inscrit dans un déterminisme géographique (climat de montagne, topographie) et historique (longue tradition d'un mode de vie d'estivage).

Selon les témoignages, la quantité et la qualité d'air qu'absorbe le berger grâce à sa grande stature génèrent la beauté du timbre de la voix chantée, qualifié de « clair ». Nombreux sont les récits qui procèdent encore à une description de l'armailli comme un homme fort, actif, laborieux et endurant. Sont fréquemment évoquées les activités physiques considérables que nécessite son travail (« porter la chaudière ou les fromages », « pousser la brouette », « marcher dans les pâturages ») et qui, sur le plan symbolique, ont une valeur purificatrice et bénéfique aussi bien sur l'homme que sur sa voix. Une relation de cause à effet est ainsi établie, sous une logique proprement mythique, entre un climat, des caractères physiologiques et psychologiques du travailleur alpicole, et l'esthétique vocale.

³ Par le terme de « montagne », il faut entendre les pâturages de moyennes altitudes où paissent les troupeaux.

Le lien essentiel entre la beauté de la voix et le milieu alpestre est exprimé de diverses façons. Ainsi, selon telle chanteuse :

Un type qui est chanteur et qui a vécu à la montagne, il est d'autant plus inspiré, à mon avis. Il chantera d'une autre façon. Ça, c'est un mystère à mon avis. S'il existe un mystère, ça c'en est un.⁴

Cette médiation entre la musique et la « montagne » s'insère dans un passéisme qu'incarne la paysannerie, mais aussi dans une revendication nostalgique d'un passé perdu constitué dans sa représentation par un amalgame de périodes diverses. A cette éloge du passé correspond une critique de la vie actuelle, qualifiée de « dégénérée ». C'est ce qu'expriment les témoignages relatant que l'« air de la montagne » est pollué par celui de la « vallée », que l'armailli aspirant cet air impur à pleins poumons perd peu à peu sa « voix claire », qu'il avait autrefois une voix plus belle parce qu'il faisait davantage d'effort physique. Les raisons évoquées associent pour la plupart le mode de vie d'estivage en Gruyère à deux traits essentiels du stéréotype classique du berger-nomade comme un être pauvre, mais libre :

Je crois que ça venait du genre de vie qu'ils avaient. C'est des gens qui ont souffert n'est-ce pas. Vous voyez l'abbé Bovet, il a souffert. Il est mort pauvre comme Job.⁵

On aime l'alpage parce que c'est la vie libre, la vie simple surtout.⁶

Dès que j'entends un *lyoba* ou les sonnailles, ça me fait les frissons dans le dos tellement je me sens appelé vers les rochers, vers cette vie libre.⁷

On aura noté l'association, courante et explicite dans d'autres témoignages, entre le thème de la pauvreté du berger et celui de l'ascétisme chrétien.

L'interprétation

Les différences dans le style d'interprétation se comprennent mieux si on les met en rapport avec les représentations spatio-temporelles. Nombreux sont les chanteurs qui disent exploiter des phénomènes de réverbération (dénommés « échos » et considérés comme une « sorte de chant primitif de l'armailli ») pour interpréter des chants écrits dont les paroles glorifient la vie alpestre :

⁴ Fille d'un chef de chorale et épouse d'un chanteur du groupe choral « Les Armaillis de la Gruyère ».

⁵ Cf. note 4.

⁶ Témoignage d'un garde-génisse de Neirivue.

⁷ Témoignage d'un paysan de Lessoc.

Ça résonne dans les montagnes.[...] Je connais des gens qui chantent en fonction des échos. Ils choisissent telle et telle place parce que ça résonne beaucoup mieux. Il y a même des armaillis qui s'appelaient avec des échos. Ça portait plus loin.⁸

Il y a des gens qui chantaient un chant spécifique pour avoir un écho spécifique. [...] On aime bien chanter *lyôba*⁹ avec les échos parce que *lyôba*, ça résonne.¹⁰

Pour réaliser sur le plan musical l'idéal de la voix gruérienne qui reflète la compréhension urbaine de la vie d'estivage, ces chanteurs, à l'exemple de bien d'autres, tirent parti d'un savoir empirique acquis par une connaissance fine de l'environnement naturel (son climat, son sol) sur lequel se fondaient, et se fondent encore en partie, les bergers pour conduire les troupeaux lors de la transhumance. Cet enchevêtrement de plusieurs logiques à l'œuvre au sein de l'art vocal, que nous avons observé parfois chez les mêmes personnes, se retrouve dans l'usage à la fois symbolique et technique des cloches de troupeau. Les sonorités que les paysans en tirent sont basées sur ce même savoir empirique acquis dans l'ancienne société pastorale, en même temps qu'elles révèlent la prégnance de l'influence du chant choral. Ce n'est sans doute pas un hasard si les cloches préférées sont dénommées «claires».¹¹

Ces effets sonores sont parfois fortement codifiés. Ainsi, l'intensité de la voix symbolise la liberté du berger :

Au chalet c'est différent. Tu peux chanter le plus fort possible, il n'y a personne qui t'entend.¹²

Cet euphémisme, signifiant que personne ne juge, se réfère implicitement aux normes du chant choral qui préconisent un usage modéré de l'amplitude de la voix, et par là nous ramène au thème de la liberté du berger chanteur, singulièrement compatible avec celui de l'idylle des Alpes comme berceau des libertés antiques.¹³

Le témoignage suivant révèle, sous l'aspect d'une description courante, comment des énoncés sonores, un style d'interprétation («broder» un chant/suivre sa notation comme dans les chorales), un répertoire (les «chants populaires» de la montagne/le «répertoire des chorales») forment un ensemble au sein duquel se manifeste l'organisation spatiale selon l'axe haut/bas. Ce sont ces éléments et leur mise en relation à divers niveaux qui marquent l'identité locale :

⁸ Témoignage d'un choriste, tavailleur et berger.

⁹ Ici, *lyoba* désigne l'allonyme du *Ranz des vaches*, harmonisé par le prêtre et compositeur folkloriste J. Bovet (1911) dans lequel un fragment mélodique du refrain évoque l'appel du troupeau à l'heure de la traite, dénommé également *lyoba*.

¹⁰ Témoignage d'un paysan.

¹¹ Cf. Bolle-Zemp (1991, chapitre II).

¹² Témoignage d'un vacher émigré.

¹³ Cf. Reszler (1986: 39).

Nous, en haut, on chantait plutôt des chants populaires alors, pas tellement des chants de chorale. Quand tu chantes seul, c'est rare que ce soit des morceaux de chorale. Des chansons comme celle du *Galè Gringo* [«Joli bouc»], c'est des chansons de toute beauté, tu peux chanter tout seul. Parce que, quand tu chantes en patois, tu peux broder, mettre des petites notes.¹⁴

L'analyse musicale montre que l'interprétation par cet armailli du chant *Galè Gringo* suit pratiquement la mélodie écrite par le compositeur-folkloriste Joseph Bovet, qui œuvra dans les années 1920 à 1950. Il y a donc une discontinuité entre la représentation des pratiques musicales et la réalité sonore de ces pratiques. La croyance du chanteur, qui pense s'arroger une liberté dans la lecture de la partition, montre à quel point l'idéal musical correspond, sur le plan de l'énoncé sonore, à une marge d'initiative extrêmement ténue. Comme bien d'autres, ce chanteur se plaît à détenir des mélodies présumées anciennes qui auraient échappé à ce qu'il nomme la «censure» des compositeurs folkloristes locaux, qu'il reconnaît par ailleurs comme les défenseurs de l'identité gruérienne. L'essentiel est de retrouver ici l'idée que la «montagne» est le lieu – et bien le seul – où les gens de l'Intyamon se laissent séduire à l'idée de pouvoir encore échapper à toute tentative de récupération d'une culture musicale autochtone.

Bien que les chanteurs se veulent les garants d'un patrimoine collectif, ils oublient parfois les derniers vestiges des traditions musicales liées à la société paysanne dont pourtant ils se réclament, au profit d'un imaginaire musical comme en a témoigné ci-dessus l'usage de la métaphore poétique «broder un chant».

Cette attitude paradoxale, que l'on a observée au sujet des modalités d'interprétation, se retrouve dans l'usage d'autres traits stylistiques. Les rubatos, les modifications irrégulières du tempo, les légers glissandos variant en intensité selon l'accentuation du texte ou selon le sens des paroles, sont reconnus localement comme les habitudes prises par des bergers dans l'ancien mode de vie pastoral pré-industriel. Pourtant ils ne sont pas connotés identitairement.

Lorsque ces traits sont accentués de façon telle qu'ils deviennent partie intégrante de la mélodie, échappant de ce fait entièrement aux normes du chant choral, ils tombent dans la laideur et sont dénommés péjorativement «dégeulandos qui empêchent de chanter à plusieurs». Ils prennent une connotation liée au caractère négatif de l'armailli type, un être rustique à civiliser. Autrement dit, plus ces traits stylistiques de la tradition musicale sont accentués, plus ils sont rejetés en étant associés au stéréotype négatif du rural par ceux qui, pourtant, se réclament de la tradition musicale. Le langage verbal véhicule une image illusoire d'une spécificité de la «voix gruérienne» en même temps que le stéréotype positif de l'armailli.

¹⁴ Selon le témoignage d'un vacher émigré.

L'armailli

Les médiations supposées entre un milieu naturel et des dispositions corporelles et mentales du berger pour justifier son aptitude au chant se fondent sur des critères moraux étroitement liés à la foi catholique. Le stéréotype du paysan de montagne comme gardien de la foi s'applique au berger de l'Intyamon. Les témoignages mentionnent souvent que l'armailli formait sa voix le dimanche en descendant de l'alpage pour se rendre à la messe. Il est décrit comme marchant rapidement, à grandes enjambées, et chantant à pleine voix, absorbant alors l'air bénéfique de la montagne à pleins poumons. Ainsi l'armailli, en allant purifier son âme, purifiait en même temps sa voix. Cet exemple est significatif des nombreux rapprochements établis entre la conduite religieuse et la qualité de la voix. Ils laissent entrevoir les intentions édifiantes (le chant populaire doit transmettre un message, don de la Providence, il est une reconnaissance à Dieu) qui constituent autant d'allusions aux réflexions théologiques menées à Fribourg sur le statut de la musique. Ce qu'il importe de souligner ici, c'est la prégnance dans la vie musicale populaire fribourgeoise de l'orientation donnée depuis le début de ce siècle à l'art catholique¹⁵. Le rapport entre le religieux et le mythique s'institue sous le couvert de critères esthétiques tirés des présupposés et illusions courantes sur l'art populaire¹⁶. Ainsi, ce court témoignage parmi d'autres, qui m'a paru résumer parfaitement l'illusion d'un art populaire naïf, comme si l'œuvre était élaborée sans métier, ni apprentissage acquis, seulement avec l'instinct du cœur :

On tâchait de pratiquer la règle des trois «s» : rechercher le naturel en étant sobre, simple et sincère. Pas d'effets. Chanter comme on parle, en pensant à ce que l'on dit. Si on chante quelque chose de joyeux, on chante aussi la joie.¹⁷

Le chanteur ne s'efforce pas d'acquérir une technique vocale, mais de se plonger dans un état mental qu'il considère comme un préalable nécessaire à l'expression d'une spécificité émotionnelle, en consacrant ses efforts à vivre ce qu'il chante. Paradoxalement, ce sont précisément les paroles de chants écrits par les compositeurs folkloristes, glorifiant la vie d'estivage, que les chanteurs disent parvenir le mieux à vivre.

Dans le même ordre d'idée, on entend souvent dire que les gens chantaient mieux dans le passé parce qu'ils n'avaient pas le temps d'exercer la voix. Celle-ci est considérée comme d'autant plus belle qu'elle reste «non cultivée», libre de toute référence à un modèle :

¹⁵ Mentionnons l'Encyclique de Léon XIII *Rerum Novarum* diffusé en 1891 en Suisse romande par des milieux liés au cercle néo-thomiste français patronné par le philosophe J. Maritain, et la lettre apostolique *Motu proprio Tra le sollecitudini* de Pie X qui, en 1903, remet en honneur le plain-chant et la musique sacrée (cf. Morand 1986 : 82-91).

¹⁶ Cf. Cuisenier (1987 : 109-143).

¹⁷ Témoignage d'un choriste.

C'était simple, mais c'était toujours sincère quand on chantait. Ce que je déplore souvent, c'est le manque d'âme. Il y a du métier, mais il n'y a pas d'âme.¹⁸

On préfère la voix plus spontanée. L'auditeur moyen, le mélomane, il y en a qui aiment mieux les techniques nouvelles. [...] Nous, les armaillis, on préfère quand c'est le cœur qui parle et puis voilà.¹⁹

Deux attitudes distinctes mais associées caractérisent les chanteurs dans leur effort pour parvenir au naturel et accéder par là au statut de «virtuoses» du chant gruérien: certains recherchent un profil compatible avec l'image du berger alpin, considéré comme un être bon par nature (puisqu'il lui suffit d'être lui-même pour accéder au naturel), tandis que d'autres, orientés vers la performance, recherchent le naturel dans l'acquisition d'une technique vocale qui relève du savoir musical académique.

Les timbres

De l'ensemble constitué par les «voix claires» du «pays» se dégage un sous-ensemble de termes qui introduisent des nuances de timbres. Les exemples ci-dessous en illustrent quelques connotations. La notion de voix claire est définie par un certain nombre de caractéristiques musicales (registre ténor, timbre, intensité, vibrato) qui, par la manière dont elles se combinent, situent les voix des chanteurs dans des configurations de groupes. La caractérisation des diverses voix claires est déterminée par une volonté de représenter, sous la forme d'expressions métaphoriques, un classement des chanteurs de la Gruyère à l'échelle du village, de la résidence, de la famille, de l'individu, du corps de métier. Ce classement est fondé sur des critères de savoir musical académique, ou de richesse matérielle.

Un éleveur de condition modeste désignera la voix de sa famille comme «rauque» en la comparant à celle, jugée «plus claire», d'une autre famille d'éleveurs, mieux lotie. La logique du rapport à la pauvreté gouverne la relation des couples d'opposition (beauté/laideur; pauvreté/richeesse) et traduit la rivalité sociale et économique entre groupes d'éleveurs.

Cet usage des critères esthétiques comme enjeux social se joue autour de la manipulation des images négatives ou positives du rural. Les voix des chanteurs d'un village de l'Intyamont resté longtemps fortement agricole, dont le revenu par habitant est l'un des plus faibles de la vallée, ne sont pas spécifiquement dénommées. On dit d'elles, sur le ton de la raillerie, qu'elles ont un «timbre». Par ailleurs, les habitants sont dits avares; «ils sont si radins qu'ils refusent de participer aux sorties de la chorale». On dit des habitants d'un autre village,

¹⁸ Cf. note précédente.

¹⁹ Témoignage d'un paysan.

dont les pâturages sont les plus fertiles de l'Intyamou, qu'ils sont généreux et gais et qu'ils ont une «belle voix grasse» (comme on parle de l'herbe grasse des verdoyants pâturages environnants). La «voix grasse» est considérée comme une variété de voix gruéienne, même si elle est située dans le registre baryton ou basse, et que son timbre soit «plus chaud», «plus ample» que la «voix claire» située dans le registre ténor. Cette contradiction apparente montre bien le poids de critères sociaux, moraux et économiques dans le jugement musical.

Dans la terminologie utilisée pour nommer les voix des chanteurs, on repère aisément que les réseaux de solidarité se tissent au sein d'une parentèle. Le classement des voix concrétise des lignées de musiciens qui perpétuent, de génération en génération, un style vocal propre : «Ce chanteur a la voix d'un Vial». A travers ces références aux patronymes, on peut lire une autre forme d'inscription territoriale, celle des lignées issues d'une famille souche, qui circonscrit des zones d'appartenance plus restreintes, liées par exemple au nom d'une «montagne» ou d'un village. Certaines familles résidant dans des villages différents portent des patronymes identiques. On différencie alors les voix selon les lignées d'une famille souche. Au nom patronymique succède la préposition «de». Un informateur remarqua, en entendant la voix d'un chanteur «C'est la voix d'un Vial du Crêt», en spécifiant «et pas celle d'un Vial de Grandvillard». Le vibrato dans ces jeux d'identification fait l'objet d'une attention particulière : «Ce chanteur est un Castella parce que sa voix est légèrement tremblotante, celui-là est un Doutaz parce que sa voix tremble». Une étude plus poussée enrichie d'une analyse acoustique permettrait certainement de mettre en rapport cette «géographie musicale» avec différentes configurations familiales. Remarquons que le classement de la voix montre la place prise par des lignées de chanteurs qui maintiennent dans la région leur patrimoine symbolique (réputations, prestige) grâce à ce capital culturel. A travers la réactivation de la mémoire familiale, par le jeu des dénominations des voix claires, transparaît la force du fait familial dans cette société. Lorsque des plaisanteries ou des remarques sont échangées à propos d'individus, les nuances sont plus fines mais renvoient aux mêmes catégories. On raille la prononciation de tel chanteur, son accent, son vocabulaire, son caractère ou sa manière de chanter.

Les chanteurs distinguent le «vibrato naturel» du «trémolo», défini comme un «vibrato exagéré», et dont la caractérisation met en évidence la façon dont ils rivalisent pour atteindre le naturel. Dire d'un chanteur qu'il fait un trémolo, c'est se moquer de lui aux yeux d'un berger ou d'un éleveur et lui reprocher de vouloir imiter le vibrato de l'armailli. Trémolo est le terme couramment employé pour qualifier la voix des chanteurs professionnels – formée à la technique du chant académique – lorsqu'ils interprètent le répertoire du «pays»²⁰. D'autres qualificatifs appliqués aux choristes professionnels sont tirés de l'opposition cultivé/vulgaire. Les chanteurs professionnels d'une

²⁰ Par «chanteurs professionnels», on comprend en Gruyère les chanteurs qui vivent de l'art vocal et qui pratiquent aussi bien le chant classique dans un chœur de la radio ou de l'opéra, que le chant folklorique au sein d'une chorale formée également d'amateurs.

famille du village touristique de Gruyères²¹ sont appelés «troubadours du château». Cette expression mi-ironique («ils se prennent pour les gens du château», «ils se donnent des airs citadins»), mi-admirative, tient au prestige dont ils jouissent dans les milieux musicaux classique et folklorique du canton de Fribourg, et que leur reconnaissent ceux-là mêmes qui les critiquent.

Certains choristes disent parvenir au naturel lorsqu'ils maîtrisent leur voix en fonction des exigences du savoir musical académique. Ils obtiennent un vibrato de fréquence en contrôlant la régularité et l'intensité des oscillations, tandis que d'autres choristes, ignorant cette technique, disent qu'ils laissent au contraire «venir librement» le vibrato, sans intervention d'un savoir musical acquis, selon le principe que chacun produit son propre vibrato. Cherchant à savoir en quoi se différencient ces vibratos jugés personnels, j'obtins les réponses suivantes «tremblement de la voix», «voix qui tremble», «vibration». La diversité des vibratos des chanteurs non professionnels est appréciée comme symbole de liberté, valeur clé, on l'a vu, de l'armailli type ainsi que de l'identité régionale ou nationale. On retrouve de façon plus marquée cette codification d'éléments stylistiques liée à la logique sociale à propos des appels du bétail²².

L'esthétique vocale – on peut déjà le déduire des points précédents – exprime le jeu des rôles assignés aux chanteurs des deux sexes. Aujourd'hui encore, ce sont les hommes qui chantent en soliste, qui improvisent et qui dirigent les chorales, tandis que les femmes chantent dans le chœur qui met en valeur la voix du soliste. Quant aux qualités spécifiques de la voix chantée proprement dite, l'idée selon laquelle les voix des hommes sont plus harmonieuses – «hautes», dans le registre ténor, mais pas «aiguës» ni «stridentes» – prévaut chez bon nombre de chanteurs. On rappellera également que les chants les plus prestigieux sont dénommés «chants de l'armailli». Ainsi, la pratique du chant, la voix la plus harmonieuse et l'origine du chant sont attribuées en premier lieu à l'armailli. A l'alpage on aime les voix fortes qui résonnent dans la montagne. La «voix gruérienne» exprime la maturité de l'homme, la force vitale. C'est l'armailli, c'est-à-dire le berger en chef, et le plus âgé bien souvent, qui appelle les vaches de sa «belle voix claire». Dans l'opposition du masculin et du féminin, on voit que la logique du rapport à la femme gouvernant les relations mythiques est le produit de la combinaison de fantasmes sociaux et sexuels enracinés dans nos sociétés.

Le mode de désignation de l'émission vocale est masculin ou féminin suivant qu'il exprime symboliquement la polarité sociale de chanteurs de groupes sociaux différents. La voix chantée doit être alors considérée à la lumière d'une signification où l'opposition masculin/féminin peut se superposer à d'autres, celles notamment entre savoir musical académique et savoir traditionnel, entre espace du haut et espace du bas. Le bas, représenté par la vallée, est alors associé au domaine des sons non musicaux, mais aussi parfois à la féminité; celle-ci

²¹ Gruyères est le principal pôle d'attraction touristique de la vallée. Au château sont organisés, en l'honneur de personnalités politiques, des «concerts folkloriques» ou «classiques» pour lesquels on sollicite les chanteurs professionnels.

²² Cf. Bolle-Zemp (1985).

étant définie négativement en référence à la virilité, c'est-à-dire par ce qu'elle n'est pas. La voix formée dans les lieux consacrés au savoir musical légitime (école normale, conservatoire de musique) est qualifiée quelquefois de féminine («voix de gonzesse») et s'oppose alors à la «voix naturelle» de l'armailli:

Au concours de la fête des vigneron, il y en a qui sont arrivés avec leur bouquins, mais nous les Gruériens, on n'avait pas un bouquin. Il y avait de ces chanteurs d'opéra, de Genève, un peu demoiselle sur les bords.²³

En 1751 déjà, un témoignage, de source inconnue, raconte dans une lettre qu'un Suisse un peu exalté a chanté le *Ranz des vaches* à l'opéra de Paris (nous traduisons de l'allemand) :

Un de ces bergers est venu à Paris, on l'a amené à l'opéra et quand il a entendu les trilles des castrats, il s'est oublié et a dit que ce chant-là était trop efféminé. Il a fermé les yeux, s'est mis le doigt dans l'oreille et a entonné un Kuhreihen en couvrant toute la musique des chanteurs d'opéra [...].²⁴

L'armailli, autour duquel se définit le «pays», détient le «vrai chant». Il est le travailleur productif dans l'économie pastorale et a les qualités d'un héros qui se signale par ses performances, ses valeurs humaines, ses exploits, son aptitude musicale. Il est aussi l'homme sans femme qui, à la montagne, s'affranchit de toute contrainte. Il incarne la fierté et la noblesse; il excelle au travail.

*
**

De ce qui précède, on se tiendra à constater la présence d'un certain nombre de constantes relatives au pasteur nomade et à la topographie du sol montagneux. Ce que confirmeraient les témoignages relatifs à l'origine du chant montrant l'armailli comme un héros civilisateur, issu d'un temps jadis, éternel printemps de l'âge d'or. Il s'agit de vérifier la présence de ces éléments mythiques dans d'autres domaines de la culture en Gruyère et en Suisse, puis de les comparer à d'autres stéréotypes saisissables dans différentes régions (Caucase, Carpathes, Pyrénées, Corse) sous des formes particulières. On devrait alors pouvoir établir – en excluant l'hypothèse de toute manière invérifiable d'une transmission à travers les siècles d'un ancien fonds commun mythique – à quelles grandes familles de mythes ces éléments se rattachent. Les observations que nous avons faites tout au long de cet article doivent être généralisées bien au-delà de la notion

²³ Témoignage d'un berger dont la personnalité incarne par plusieurs aspects le stéréotype même de l'armailli. Son interprétation du *Ranz des vaches*, notamment du refrain qui est précisément l'appel aux vaches pour la traite, l'a rendu célèbre lors de la Fête des Vignerons à Vevey en 1977.

²⁴ Cité par Baumann (1976 : 143) d'après *Le Calendrier helvétique* publié en 1780.

de «voix claire». Celle-ci est significative, on l'a vu, d'un petit nombre d'oppositions (évoquées souvent par un seul terme) qui se réduisent à l'opposition fondamentale entre gens du haut et gens du bas. On aimerait comparer les propriétés qui s'y rattachent à celles opposant des peuples du Nord et du Midi²⁵.

D'autres enquêtes que nous avons menées à titre comparatif en milieu proprement urbain, ont montré sous d'autres formes les mêmes schèmes mythiques. Nous l'avons dit au début de cet article, ceux-ci fonctionnent au sein de nouvelles sensibilités qui émergent dans nos sociétés urbaines et industrielles: demande de ruralité, de particularisme (sur le mode de l'exotisme), priorité de principe accordée à la valeur nature. La publicité touristique nourrit (et se nourrit) de ces ressorts mythiques que cristallisent les chorales folkloriques autour desquelles s'animent les controverses idéologiques, politiques et religieuses, et sur lesquelles se fondent les consensus. Le phénomène n'est pas nouveau. Nous avons montré dans un travail précédent que d'étranges équivalences et assimilations avaient déjà été faites entre les années 1930 et 1950 par les défenseurs d'un nationalisme traditionnaliste (à qui certains groupes folkloriques actuels ne manquent pas de faire un clin d'œil)²⁶.

Les conceptions esthétiques, la symbolique du berger et de la montagne, puisent dans l'héritage du mouvement européen d'invention des traditions populaires issu du romantisme et du pré-romantisme allemand. La Suisse, on le sait, fut l'une des premières nations européennes à prendre conscience de son patrimoine collectif, à l'exalter comme celui d'un peuple naturel et libre et à s'y identifier²⁷.

Les oppositions fondamentales sur lesquelles se fondent les représentations du chant, sous des formes explicites, implicites, inversées, sont traitées selon diverses logiques (temporelles, sociales, techno-économiques, spatiales) issues de l'ancienne société pastorale, mais aussi de nos sociétés modernes européennes. Expressions d'époques distinctes, ces représentations ont en commun de puiser aux sources de l'histoire symbolique de la ruralité (les thèmes du bon peuple, la prégnance de la perception paysagère de l'environnement) et des schèmes mythiques encore à l'œuvre dans notre inconscient collectif (âge d'or, montagne, berger), alors qu'elles s'inscrivent dans des valeurs idéologiques contemporaines. Par là, on peut peut-être comprendre pourquoi, parmi tant de commentateurs, de promoteurs du folklore musical et de choristes, personne n'a questionné cette mythologie musicale, particulièrement opérante et évidente en Gruyère. La réputation des chanteurs tient sans doute plus à l'efficacité symbolique du chant, qui imprime une enveloppe esthétique et poétique sur les projections du social, qu'à une spécificité vocale liée au territoire. Les inconditionnels du chant choral sont conscients de cette efficacité symbolique, tout en se plaisant à jouer le rôle de détenteurs de la voix claire spécifiquement gruérienne.

²⁵ Cf. Bourdieu (1982: 227-241).

²⁶ Cf. Bolle-Zemp (1990).

²⁷ Les données relatives au rôle de la Suisse figurent dans Cocchiara (1971) et Belmont (1976)

Bibliographie

BAUMANN Max Peter

1976 *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus Verlag.

BELMONT Nicole

1986 *Paroles païennes. Mythe et folklore*. Paris: Imago.

BOLLE-ZEMP Sylvie

1985 «Lyoba appels au bétail et identité en Haute-Gruyère (Suisse)». *Yearbook for Traditional Music* 17: 167-197.

1990 «Institutionalized Folklore and Helvetic Ideology». *Yearbook for Traditional Music* 22: 127-140.

1991 (sous presse) *Le réenchantement de la montagne: l'art vocal en Haute-Gruyère*. Bâle: Société suisse des Traditions Populaires (thèse de doctorat révisée).

BOURDIEU Pierre

1982 *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.

COCCHIARA Giuseppe

1971 *Storia del Folklore in Europa*. Turin: Boringhieri.

CUISENIER Jean

1987 *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*. Paris: Arthaud.

MORAND Marie Claude

1986 «L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole», pp. 82-92, in Collectif de recherches de l'université et musées lausannois, 19-39 *La Suisse romande entre les deux guerres*. Lausanne: Payot

RESZLER André

1986 *Mythes et identité de la Suisse*. Genève: Georg.