
Plaisir partagé et frissons individuels. Chanter et écouter les chants *ganga* (Croatie / Bosnie-Herzégovine)

Anne-Florence Borneuf



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/971>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 71-82

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Anne-Florence Borneuf, « Plaisir partagé et frissons individuels. Chanter et écouter les chants *ganga* (Croatie / Bosnie-Herzégovine) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/971>

Plaisir partagé et frissons individuels

Chanter et écouter les chants *ganga* (Croatie/Bosnie-Herzégovine)

ANNE-FLORENCE BORNEUF

À la mémoire de Mira

À la simple question «les chants *ganga* sont-ils tristes ou gais?», les réponses des chanteurs, auditeurs ou amateurs locaux varient énormément¹. Certains disent qu'ils ne sont ni l'un, ni l'autre, qu'ils n'induisent aucune émotion²; d'autres répondent que la *ganga* «c'est de la *veselje*» (terme que l'on traduira momentanément par «joie» ou «plaisir»); d'autres encore rétorquent: «les deux! et même autre chose! ça dépend de ce que disent les paroles...».

Si les points de vue sont si variés et variables, est-ce parce que les réponses émotionnelles sont très individualisées? Parce que les interlocuteurs ne considèrent pas la *ganga* sous le même angle? Les réponses dépendent-elles du profil de l'auditeur (auditeur occasionnel, simple amateur, grand connaisseur, chanteur...)? De son état de réceptivité, de ses attentes, du contexte, de l'interprétation des chanteurs, des caractéristiques musicales intrinsèques de la *ganga*, ou d'autres facteurs encore?

Il s'agit ici de donner des réponses à ces questions en se concentrant sur une des situations les plus courantes de l'écoute de la *ganga* à l'heure actuelle, celle du *dernek* (fête de village) où les amateurs se retrouvent dans quelques cafés.

Certains d'entre eux considèrent ce que la *ganga* exprime alors que d'autres se réfèrent à ce qu'ils perçoivent; quelques-uns prennent le terme «*ganga*» au sens large quand d'autres le réduisent aux paroles et d'autres encore pensent aux principales situations pendant lesquelles elle est chantée. D'emblée,

¹ Le présent travail a été rendu possible grâce au soutien du Centre de Recherche en Ethnomusicologie CREM – UMR 7186 LESC du CNRS.

² Pour écouter des *gange*, se reporter à la sitographie.

la réponse émotionnelle provoquée par la *ganga* est brouillée par l'identification de l'objet qui est censé la produire. De fait, le terme *ganga* (pluriel : *gange*) renvoie à plusieurs objets différents. Selon le contexte, il désigne :

(1) au sens large, des chants ruraux caractéristiques³ situés sur un territoire à cheval entre la Croatie (région de la Zagora, arrière-pays dalmate) et la Bosnie-Herzégovine (notamment l'Herzégovine occidentale et la Bosnie centrale). Le terme « *ganga* » est alors un terme générique, contrairement au sens qu'il prendra dans le cas (2). Ces chants polyphoniques sont caractérisés par un ambitus très étroit (de l'ordre de la quarte, parfois une tierce majeure ou moins) et des intervalles non tempérés inférieurs au ton. Bien que très brefs (trente à quarante secondes environ), ces chants se divisent en trois sections (Fig. 1) :

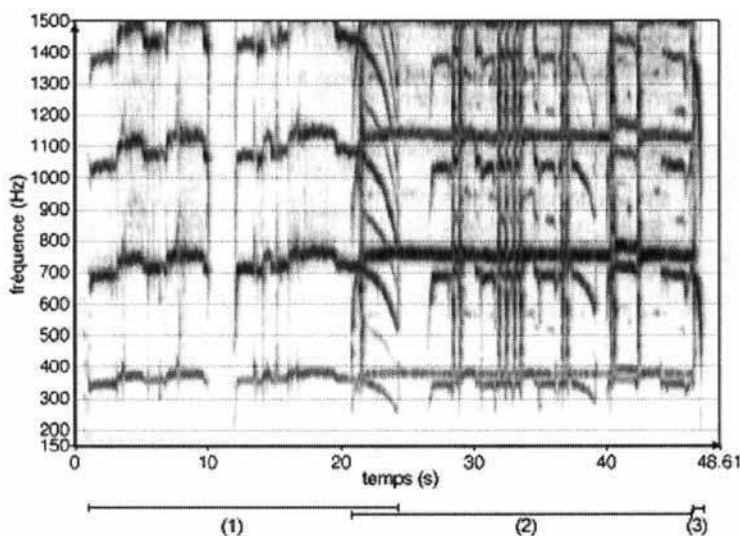


Fig. 1. Sonagramme d'une *ganga* standard, chantée ici par des femmes. Les trois sections sont numérotées. Dans cet exemple, on distingue bien l'ornementation des attaques avec les grands traits verticaux (section 2) et la conclusion orientée vers l'aigu (section 3).

- une première section chantée par un chanteur seul (il prend le nom de *pjevač*, littéralement : « chanteur », il est de fait le seul à prononcer les paroles) ;
- une deuxième section où deux, trois ou quatre partenaires chantant à l'unisson et nommés *gangaši* (singulier : *gangaš*. « Ceux qui font la *ganga* » ou,

³ Les détracteurs de la *ganga* qualifient volontiers cette dernière de « cri sauvage » ou « primitif ».

⁴ Il s'agit d'intervalles de l'ordre du $\frac{3}{4}$ de ton, plus précisément : entre 120 et 180 cents selon les groupes de chanteurs.

⁵ La descente en glissando est généralement caractéristique des *gange* masculines alors que le cri aigu est plus courant chez les femmes, mais il ne s'agit pas d'une règle absolue.

⁶ Tout distique organisé en 4 + 6 syllabes peut être chanté sur n'importe quelle *ganga*.

néologisme qui sera adopté dans la suite du texte, «gangeurs») viennent greffer leur voix au-dessus de celle du «chanteur» pour former une texture composée majoritairement de «secondes» de diverses natures⁴. Les notes font généralement l'objet d'une attaque ornementée par l'un des «gangeurs» (voir Petrović 1977 ou 1991);

- une section conclusive à l'unisson : une grande descente en glissando ou bien, au contraire, une sorte de cri bref mais appuyé, poussé vers l'aigu⁵.

(2) chacun des différents chants appartenant au grand groupe *ganga* décrit en (1). Ils sont alors identifiables par un patron mélodico-harmonique propre et portent parfois un nom qui peut correspondre au village d'origine, à un chanteur, à un incipit, etc.;

(3) les deux vers de décasyllabes qui sont chantés sur ces chants et qui sont interchangeables⁶. Dans cette acception, seule la composante textuelle est prise en compte ; l'aspect musical est totalement évacué.

Par conséquent, considérer les relations entre *ganga* et émotion telles que les apprécient les habitants n'a de réelle pertinence que si ces différents angles sont explorés. Actuellement, considérer le cas (3) est pratiquement inopérant en termes d'émotion car il renvoie à une écoute et à une perception de la *ganga* désormais révolues : «Maintenant, il n'y a plus d'émotion, plus personne ne t'offense par le chant. Maintenant, la *ganga* ça n'est plus que de la *veselje* de fête de village. Plus personne n'écoute le message de ton chant, tu as appris les textes». Autrement dit, les paroles ne sont plus improvisées en fonction du destinataire de la *ganga*. Les témoins de cette époque (il y a encore trente ou quarante ans) rapportent que les paroles véhiculaient effectivement des émotions et qu'elles opéraient quelle que fût la qualité des chanteurs. Il s'agissait d'exprimer toutes sortes d'affects (tristesse, joie, dégoût, dédain, fierté, mélancolie, rancune...) à travers le chant qui était entonné et entendu quotidiennement durant les activités collectives. Musicaliser ce type de parole était en quelque sorte une façon d'énoncer cette dernière publiquement en lui donnant un poids particulier. Cela était perçu par tous les auditeurs, mais n'affectait que celui qui était la cible des paroles ou qui était directement concerné par leur contenu. Désormais, le texte ne fait plus vraiment l'objet de l'attention de l'auditoire⁷ ; au niveau de l'émotion, il est pratiquement devenu inopérant dans les fêtes et rassemblements où l'on chante. Les paroles de *ganga* sont désormais rarement improvisées, mais puisées dans un fonds commun. Sauf exception, le pur contenu poétique sera donc laissé de côté dans les pages qui suivent.

⁷ Les textes de *ganga* font néanmoins toujours l'objet de publications dans des recueils. Ils ont également leur place sur des sites internet où tout un chacun peut en «poster».

Ganga et veselje : fabriquer et partager sa propre émotion

Chanter la *ganga* en compagnie n'est pas une banale activité de divertissement, ni même une façon de donner à entendre sa voix à un auditoire. Il s'agit d'une façon de se sentir bien, ensemble, entre compagnons.

Lorsque quelques chanteurs se retrouvent au sein d'une bonne compagnie (*ekipa*) au café ou à la maison, la convivialité s'installe rapidement, par le partage joyeux d'alcool mais aussi par l'adoption progressive d'un ton de conversation modéré : les conditions sont alors réunies pour que s'instaure un sentiment que les protagonistes nomment *veselje*. Si le sens courant de *veselje* est celui de « plaisir », « réjouissance » ou « joie », la réalité qu'il désigne dans la situation de compagnie est plus subtile. Pour percevoir cette émotion, les protagonistes doivent se trouver dans une certaine disposition d'esprit, un état de réceptivité et de disponibilité affectives qui permet de créer un environnement particulier, une « atmosphère débarassée des problèmes quotidiens : tu es avec tes amis, tu bois, tu chantes, tu manges, c'est un plaisir, un plaisir populaire... » précisent-ils. La *veselje* ne s'éprouve que si elle est partagée. Le chant finit alors généralement par se manifester : sans crier gare, interrompant même parfois une conversation, un chanteur « lève » (*dignuti*) spontanément une *ganga*.

Les premières *gange* n'émergent que lorsque les conditions sont favorables, c'est-à-dire lorsque la *veselje* est en phase d'installation et en passe de canaliser les membres de la compagnie dans une attitude ouverte aux affects. Ces *gange* initiales peuvent être tentées en guise de test, le résultat sonore traduira immédiatement l'état de réceptivité et de disponibilité des uns et des autres ; elles peuvent aussi être une façon de « réveiller » les partenaires et d'accélérer leur implication et leur totale disponibilité. En effet, la *ganga* est un chant très exigeant qui ne tolère pas le demi-engagement ; les chanteurs doivent s'y investir totalement, avec tout leur corps, notamment pour lui imprimer son caractère très dense et intense. Cela se révèle particulièrement dans la deuxième section du chant, caractérisée par cette texture – dure et dissonante pour un auditeur étranger, mais très appréciée sur place – qui constitue l'essence⁸ de la *ganga*. L'intensité du chant prend source dans les battements continus des « secondes » (3/4 de ton environ, entre 120 et 180 cents selon les groupes) ; mais elle ne serait rien sans son renforcement par un son très soutenu, jamais interrompu⁹, doublé généralement d'un fort volume, le tout servi par un très riche spectre sonore des voix. L'effort physique nécessaire demande une certaine fulgurance pour être

⁸ C'est pourquoi les chanteurs qui entrent dans cette section prennent le nom de *gangaši* : « ceux qui font la *ganga* » (ou « gangueurs »).

⁹ Une *ganga* se développe sur une unique unité de souffle des « gangueurs » : ils chantent toute leur partie d'une traite pour ne pas interrompre

la continuité sonore à l'intérieur du chant. Certaines *gange* échappent à cette règle mais, alors, l'interruption est brusque et volontaire, et a pour but de produire un effet particulier (voir le chapitre « écouter la *ganga* »).



Fig. 2. Mouvements des partenaires afin de faire converger les voix vers un foyer.
Photo Anne-Florence Borneuf, 2008.

immédiatement efficace et le maintien de l'intensité qui donne corps à la *ganga* réclame un fort soutien. Sans cela, les secondes caractéristiques ne pourraient pas sonner de façon satisfaisante, la *ganga* ne pourrait être réussie.

À partir du moment où la *veselje* est installée, la disponibilité affective entre chanteurs est présente et active : les *gange* trouvent naturellement leur place, elles gagnent en qualité et acquièrent très rapidement une nouvelle dimension. Elles ne sont plus seulement confirmation ou concrétisation de la *veselje*, mais deviennent à leur tour moteur d'affects, de plaisir, notamment entre chanteurs : ce sont elles qui font vibrer leurs corps et ravissent leurs âmes (*duša*). Les partenaires sont le plus souvent disposés debout en cercle ou assis de chaque côté d'une table. S'éloignant et se rapprochant du centre du cercle ou d'un partenaire (Fig. 2), s'adaptant parfois aussi à la stature des plus petits, ils cherchent à former et à sentir un foyer (*fokus*) où convergent les voix afin d'y affiner les battements acoustiques recherchés : lorsque les « gangueurs » forment entre eux un unisson parfait¹⁰ et que la note du « chanteur » bat contre lui de façon satisfaisante, les oreilles des partenaires sont ravies et leurs corps ébranlés par le régime de vibrations qui en résulte. La perception de la « justesse » de la *ganga* passe d'ailleurs autant par l'oreille que par le corps qui mémorise ces vibrations.

¹⁰ De fait, le moindre vibrato est prohibé afin de laisser s'exprimer exclusivement les battements de l'intervalle de « seconde ». Par ailleurs, l'une des difficultés majeures pour les « gangueurs » consiste à modeler leurs voix entre elles de façon à donner

l'impression qu'elles n'en forment qu'une ; ceci n'est pas toujours compatible avec les timbres respectifs, aussi certaines combinaisons sont-elles définitivement insatisfaisantes.

Néanmoins, les chanteurs n'entrent pas en contact physique, ils sculptent un objet sonore, ensemble, et c'est cette *ganga* qui, lorsqu'elle est réussie, unit les corps dans les mêmes vibrations. Quant aux postures et attitudes, elles varient d'un chanteur à l'autre : l'un fermera les yeux, un autre les portera au loin ou bien fixera la table ou un partenaire. Dans tous les cas, il s'agit de s'extraire de tout superflu pour se concentrer totalement dans la construction commune de l'objet sonore. Mais, généralement, la satisfaction ne s'exprime pas directement. Rares sont les sourires, par exemple. Après une *ganga*, les chanteurs baissent pudiquement la tête, détournent le regard vers un point neutre ou, plus souvent, avalent une gorgée de vin, comme si chacun conservait pour soi-même ce plaisir dont il sait pourtant qu'il est partagé. Parfois ils se livrent à un commentaire laconique.

À son tour, cette entrée en résonance des corps se prolonge dans des sentiments relevant du champ social et des relations affectives dans le sens où chaque protagoniste perçoit parfaitement qu'elle est également ressentie par ses partenaires comme s'ils formaient un seul corps. En représentant trois têtes de chanteurs partageant un corps unique, le trophée d'un concours de *ganga*¹¹ ne pouvait être plus explicite à cet égard. On y lit directement la communion émotionnelle qui se joue dans la pratique du chant. D'autres sensations de communion émotionnelle – et aussi intellectuelle – entrent également dans la pratique de la *ganga* mais ne seront pas développées ici. C'est le cas par exemple de la satisfaction qu'il y a à réaliser un débit rythmique qui, bien qu'irrégulier, reste synchrone entre partenaires.

Chanter la *ganga* auprès de ses compagnons se trouve ainsi à la source d'une émotion partagée, induite par une perception à la fois physique et sociale, dont les chanteurs aiment à refaire continuellement l'expérience. C'est toute cette richesse qu'ils tentent d'exprimer lorsqu'ils affirment : « notre chant est comme ça, plein de plaisir, de joie (*veselje*) ». Autrement dit, il se passe réellement « quelque chose » lorsqu'une *ganga* est chantée. Tout au long de la séance, la succession de *gange* entretient le sentiment de *veselje* et, supplantant peu à peu les conversations, la *ganga* devient l'activité centrale en nourrissant les affects de toute la compagnie. Et si, pour une raison quelconque, un chanteur indésirable vient prêter sa voix au groupe, provoquant inévitablement un déséquilibre à la fois sonore et affectif, deux attitudes sont possibles : au nom de la *veselje*, on le laissera s'exprimer, bien que sans trop de conviction, ou bien encore, le troubleur sera fermement rejeté... Il est arrivé qu'un chanteur ainsi traité interrompe immédiatement la *ganga* en jetant de colère son verre à terre.

C'est donc une prédisposition affective qui enclenche la *ganga*, mais, par la suite, c'est le chant qui maintient la *veselje* au sein du groupe. Autrement dit, la *ganga* aurait une double faculté : confirmer certains affects en les matérialisant dans un objet sonore et les nourrir tout au long de la séance.

¹¹ Il s'agissait d'un bronze du sculpteur Boris Šitum offert pour l'édition 2005 d'un des concours les plus connus et les plus courus de la région : la *ganga fest* du village de Biorine (Croatie).

Pour toutes les raisons évoquées plus haut, chanteurs (producteurs du son, au cœur de l'objet sonore et en harmonie entre eux) et auditeurs (éloignés du foyer de rencontre des voix et physiquement passifs) perçoivent la *ganga* de façon très différente. Il est vrai que les amateurs de *ganga* chantent d'abord pour eux-mêmes ; ils fabriquent une émotion entre eux et pour eux¹², se souciant peu de potentiels auditeurs. Les émotions induites par la *ganga* diffèrent donc et se manifestent autrement selon que l'on est producteur ou récepteur du son : on va le voir.

Écouter la *ganga*

Certes, les chanteurs ne chantent pas pour un public. Néanmoins, nombreux sont les auditeurs qui, attentifs, prennent plaisir à écouter la *ganga*. C'est le cas notamment à l'occasion du *dernek* – la fête du saint Patron du village ou du bourg – ou encore pour les grandes fêtes comme celle du 15 août. En ces occasions, des équipes de chanteurs¹³ parcourent plusieurs dizaines de kilomètres pour le seul plaisir de se retrouver et de chanter dans les cafés ou les auberges fréquentées par les amateurs de *ganga*. L'accumulation d'équipes de différentes provenances est source d'un véritable plaisir pour le public. Ainsi un amateur, qui ne manque jamais une grande fête, disait à propos de l'une d'entre elles : « c'était magnifique ! Cela faisait vingt ans qu'on n'avait plus vu autant d'équipes ensemble ». Dans ces situations, les différents groupes présents alternent leurs *gange* qui s'enchaînent, s'entrelacent parfois, en un tissu dont la densité varie au cours de la soirée. Les chanteurs se retrouvent donc eux aussi, mais par intermittence, en position d'auditeurs en attendant leur tour. Le public est bien plus nombreux ici que dans les rencontres improvisées dans les cafés et il a, par ailleurs, une perception de la *ganga* bien souvent différente de celle des chanteurs. Il ressent d'autres émotions – beaucoup plus fugaces, passagères, et, surtout, beaucoup plus individuelles – qui viennent se greffer sur la *veselje* générale.

Il ne s'agit pas de dresser ici un inventaire complet des affects qui peuvent surgir au cours d'une telle soirée, mais plutôt de mettre en évidence, d'une part, les facteurs qui favorisent leur émergence et, d'autre part, les façons dont ils se manifestent.

¹² Toutefois, les chanteurs frappés du deuil d'un proche résistent à cette émotion en renonçant tout simplement à chanter pour une durée plus ou moins longue, voire définitivement. Après un certain délai, ils recommencent néanmoins à fréquenter leurs habituels compagnons et à boire avec eux, mais ne participent pas au chant des *gange*. En situation de deuil, ce n'est pas à l'écoute

de la *ganga* que l'on renonce, mais à la fabrication de sa propre émotion en chantant.

¹³ Les groupes de chanteurs sont très stables : l'on chante généralement avec les mêmes partenaires, ceux qui connaissent les mêmes *gange* que vous, avec qui le timbre et la tessiture de votre voix s'accordent, mais aussi avec lesquels vous avez plaisir à passer et à partager une soirée.

Lorsque de nombreuses compagnies de chanteurs ont convergé vers une fête (*dernek*), les chants alternent entre les différentes équipes, chacune attendant que la précédente ait fini sa *ganga* avant d'entonner la sienne. Dans certains cas, les groupes doivent attendre plusieurs minutes avant de pouvoir insérer leur *ganga* dans la trame sonore dense et serrée qui se tisse ainsi. « *To je dernek!* » (« ça c'est un *dernek!* ») s'exclamait un chanteur qui, entre enchantement et résignation, attendait (im)patiemment « son tour » pour chanter. Lorsque l'attente devient trop longue, il arrive qu'un groupe empiète sur la *ganga* de l'équipe précédente ou y superpose la sienne. À ce rythme, l'espace du café (ou de sa terrasse) et le temps sont rapidement saturés par les dissonances multiples et la forte énergie sonore caractéristiques du chant. Combinée à la consommation d'alcool, cette accumulation très sonore pourrait bien favoriser une réceptivité émotionnelle particulière des auditeurs et des chanteurs immergés dans le son¹⁴.

Mais dans cette succession de *gange* qui, du fait de leur brièveté, donnent l'impression de fuser continuellement des quatre coins de l'espace, le public est également sensible à la relation qu'elles tissent entre elles, à la façon dont les enchaînements sont opérés par les chanteurs, alternant enchaînements « lisses » – attendus – et ruptures – surprises – dans l'audition. Autrement dit, le public perçoit la façon dont se construit une forme sonore étendue sur la totalité de la soirée. Cette « grande forme » est insufflée par les chanteurs qui, lorsqu'ils maîtrisent un corpus de *gange* suffisamment vaste, manient aussi l'art de les combiner entre elles tout en veillant à ménager les corps et les gorges pour tenir plusieurs heures. C'est ainsi qu'au cours d'une soirée, chaque groupe alterne deux ou trois *gange* différentes assez faciles qui ne demandent pas d'efforts trop importants; mais, de temps à autre, le « chanteur » sort de ce corpus étroit et se lance (parfois à la demande de ses collègues) dans une *ganga* inattendue qui vient surprendre et affecter partenaires et auditeurs tout en impulsant une dynamique à la succession des chants et donc à la soirée. Le caractère inattendu est dû au choix de la *ganga* (une *ganga* rarement chantée, un chant proche de la *ganga* sans en être un à proprement parler¹⁵, par exemple), ou encore à sa structure surprenante (avec une première section où se répondent deux « chanteurs »; sans l'habituelle section 1, mais avec une attaque brusque par tous les chanteurs directement sur la deuxième; avec l'irruption brutale d'un silence au beau milieu de la *ganga* ou une durée démesurée de la deuxième section, ou encore des ornements inhabituels, etc.). Entonner de telles *gange* constitue pour le « chanteur » une façon de prendre des risques (assez mesurés) où il entraîne ses partenaires mais permet aussi de renouveler leur implication tout en leur procurant un plaisir encore inédit qui, par ricochet, affecte à son tour les auditeurs. Plus que les autres, ces *gange* suscitent les commentaires du public, et certaines sont d'ailleurs

¹⁴ Pour un public non averti ou peu habitué à ces chants, c'est plutôt une fatigue, voire un dégoût qui s'installe, mais jamais l'indifférence.

¹⁵ En Herzégovine, on entendra par exemple une *džotavica*; du côté dalmate, les chanteurs s'adonneront plutôt à une *ojkavica* ou une *treskavica*.

parfois qualifiées «de compétition» ou «d'émulation» (*za takmičenje*). Tout en cassant le rythme de la soirée, elles ont donc aussi pour but à peine voilé d'inciter les autres équipes à s'engager dans une joute. Plus rarement, le texte du chant peut aussi concourir à l'élaboration de la «grande forme», par exemple : enchaînement sur la même thématique ou, au contraire, rupture franche avec la *ganga* précédente ; choix d'un même texte ou d'une variante de celui-ci, mais sur un autre motif mélodique de *ganga*, agencement du texte en commençant par le second hémistiche.

Le dernier aspect qui sera abordé ici concerne l'appréciation et la réponse émotionnelle au style des chanteurs. Cette sensibilité à l'interprétation des *gange* est beaucoup plus individuelle et individualisée que dans les situations précédentes, et c'est celle-ci qui est exprimée, et parfois partagée, de la façon la plus ostensible par le public. Les canaux de ces réactions et expressions émotionnelles sont diversifiés et se combinent parfois entre eux en sollicitant :

- la parole, qui dit spontanément les émotions perçues avec des commentaires tels que : «je pleure quand je les entends» ou encore, prononcé à propos d'une «chanteuse» tout en se frottant le bras pour atténuer la chair de poule : «elle chante suavement» («*Ona milo piva*»);
- des mouvements ou postures : ceux de la tête ou de la main, parfois incontrôlés, emportés par les balancements imprimés par le chant ; ou encore des flexions des jambes qui se transmettent directement, comme en miroir, du corps du chanteur à celui de certains auditeurs. Mais c'est aussi l'immobilité qui peut simplement saisir l'auditeur jusqu'à la fin de la *ganga*, lui interdisant momentanément toute activité normale pendant une de ces soirées, comme parler, boire ou fumer.
- des réactions physiques ou physiologiques : la chair de poule a déjà été évoquée et l'on rencontre aussi les frissons, plus rarement les larmes, mais cela peut aussi être le sourire, notamment en réaction au texte¹⁶. Très souvent aussi, le tronc de certains auditeurs se tend entièrement pour ne se relâcher que dans la section finale de la *ganga*, reproduisant ainsi précisément la succession tension-détente du corps des chanteurs. La respiration est également sujette à modifications : apnée (qui peut aussi se traduire, pour les fumeurs, par l'aspiration de très longues bouffées) ou, au contraire, respiration écourtée et haletante ; dans les deux cas, cette modification a lieu exclusivement dans la deuxième section de la *ganga*, celle où interviennent les «gangeurs».

Il est évident que les réponses émotionnelles ne se limitent pas à celles qui viennent d'être décrites ; mais ces dernières révèlent toutes un monde de sensibilité des auditeurs à l'égard de l'interprétation des *gange* plus qu'à la *ganga* en général. Que ce soit le grain, les subtiles inflexions ou bien la robustesse d'une

¹⁶ Pour des vers inédits, un texte coquin ou un jugement politique finement abordé, ou encore pour une tournure bien trouvée par exemple.

voix de «chanteur», une technique de «gangueur», la souplesse ou au contraire la rudesse imprimée à une *ganga*, l'excellence d'un unisson entre «gangueurs» ou une ornementation d'attaque particulièrement virtuose, de nombreux éléments du chant touchent en effet l'auditoire. Ceci est d'ailleurs parfois confirmé par des appréciations prononcées à la fin du chant: «*ne valja!*» («ça ne vaut rien!»), «*jedan!*» («un¹⁷!») ou, au contraire, «*prva liga!*» («ligue 1!»), «*pet!*» («cinq!»), «*svaka čast!*» («félicitations!»); les applaudissements sont rares et marquent en outre le respect à l'égard d'un ou plusieurs chanteurs. Si ces manifestations sont une réponse à la musique, ou plus précisément à ce qu'en font les chanteurs, et révèlent l'appréciation que l'on en a, il semble que certaines sont également une manière d'entrer sans chanter dans le cercle de la *veselje*, dans le partage social des émotions. C'est une piste qui reste à explorer.

Qu'elle concerne le style du chant ou la perception de la «grande forme», l'émotion est déclenchée par un objet sonore – *maîtrisé* ou *modélé* par les chanteurs – mais aussi par l'appréciation que l'on a de cet objet. Autrement dit, pour les auditeurs, ce ne sont plus les aspects physiques ou sociaux (plus spécifiquement éprouvés par les chanteurs) qui induisent l'émotion, mais bien ce que les chanteurs font de cette matière sonore et la façon dont elle est perçue. Il s'agit cette fois d'émotions fugaces, éphémères, qui durent le temps d'une *ganga*, et surtout ce sont des émotions individuelles qui se distinguent des affects plus installés, durables et partagés que les chanteurs développent de leur côté lorsqu'ils chantent.

«La *ganga* c'est nous!»

Dans plusieurs publications, Ankica Petrović précise que la *ganga* «éveille de forts sentiments d'identité régionale» (1977 : 331) ou encore qu'elle «suscite un profond sentiment émotionnel chez les chanteurs et leurs auditeurs, si ces derniers sont du même territoire et du même environnement social» (1983 : 52). À travers la spécificité sonore que tous lui reconnaissent, la *ganga* est intimement liée à leur territoire, celui où ils sont nés; les paroles renforcent parfois ce sentiment, comme celles qui suivent, bien connues et très volontiers entonnées au cours d'une séance :

*Gango moja volijo te ne bi
Da se nisan rodijo u tebi*

Ma *ganga*! je ne t'apprécierais pas
Si je n'étais né en toi [sur ton territoire]

La région est ainsi caractérisée et délimitée par un objet sonore que l'on n'hésite pas à personnifier. Cela va jusqu'à pouvoir dire : «la *ganga* c'est nous!» («*ganga*,

¹⁷ Note la plus basse dans le système de notation scolaire (le 5 est la plus élevée).

to smo mi!»). Parler de *ganga* ou la chanter, c'est parler de soi, d'un soi collectif et régional, se célébrer. C'est le sentiment régional qui résonne dans la *ganga* et c'est aussi parce qu'elle s'identifie à elle que la population y est sensible¹⁸.

Dans le cadre de la perception émotionnelle se dévoile ainsi une nouvelle facette de la *ganga* : elle induit un sentiment qui n'a pas besoin du contexte de la fête pour se manifester, mais qui est néanmoins partagé par tous – chanteurs ou auditeurs – indifféremment. Il s'agit d'un sentiment de fond ou « d'arrière plan » durable, en veille constante, qui, même s'il ne se manifeste pas de façon particulièrement spectaculaire, habite néanmoins une grande partie de la population de la région et qui, de plus, ne nécessite pas obligatoirement de matérialisation sonore : la simple évocation de la *ganga*, au cours d'une conversation par exemple, suffit à animer cette émotion latente. Lors de mes premiers voyages dans la région, j'avais d'ailleurs été marquée par la réaction des personnes à qui je m'adressais au hasard : il me suffisait de prononcer le mot « *ganga* » pour voir immédiatement leur visage ou leurs yeux s'animer d'une lumière particulière, résultat d'une émotion évidente qui n'était pas de la surprise.

Que ce soit par le biais de la pensée, au cours d'une conversation ou sous sa forme sonore, la *ganga* aurait ainsi la faculté de déclencher des émotions diverses. Serait-ce parce que ces émotions sont associées en mémoire avec les situations où intervient la *ganga* ? Cela permettrait d'expliquer pourquoi une *ganga* – même mauvaise – peut induire une émotion auprès de certains.

Un faisceau d'affects

À l'occasion d'une fête de village, une séance de *ganga* mobilise des affects de toutes sortes : sur le sentiment de fond qui vient d'être évoqué, commun à tous mais peu visible, se greffent des émotions ressenties et exprimées diversement selon que l'on est chanteur ou auditeur. Si elles sont le plus souvent partagées entre chanteurs d'une même compagnie, elles ne le sont pas toujours entre auditeurs. Par ailleurs, les affects évoluent au cours d'une séance : induits par un comportement social, ils sont confirmés sous une forme acoustique (en passant de la *veselje* à la *ganga*) qui devient à son tour productrice d'affects de natures diverses selon les individus.

Toutes ces manifestations répondent à diverses sollicitations de la *ganga*. On a ainsi affaire à un faisceau d'affects qui réagissent bien sûr à la musique

¹⁸ En Bosnie-Herzégovine, il semble que ce sentiment régional se soit transformé en sentiment croate (rappelons que la région est peuplée de Croates, Serbes et Musulmans, trois populations

qui, toutes, pratiquent ou ont pratiqué la *ganga*) (Petrović : 1995 : 66-69 et 2007 : 5-6). Mais cet aspect ne sera pas développé ici.

en tant que telle, que ce soit au style des chanteurs, aux caractéristiques acoustiques, à l'élaboration de la « grande forme » ou à sa perception. Mais ces affects sont également stimulés par des aspects non typiquement sonores et pourtant très intimement liés à la *ganga*: le contexte de *veselje*, le sentiment régional qui lui est profondément associé, et probablement la mémoire des situations associées à la *ganga* et que la simple évocation du chant suffit à réveiller.

L'on pressent dès lors que c'est précisément dans cette complexité gouvernée par une dynamique des affects que se joue la réussite d'une séance.

Références

PETROVIĆ Ankica

1977 *Ganga, A Form of traditional Rural Singing in Yugoslavia*, PhD non publié, Belfast: The Queen's University.

1983 « Muzička forma ganga – simbol tradicionalnog kulturnog zajedništva » [la forme musicale *ganga* – symbole d'une coopération culturelle traditionnelle]. *Slovo Gorčina* 11 : 50-53.

1991 « Les techniques du chant villageois dans les Alpes dinariques (Yougoslavie) ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4 : 103-115.

1995 « Perceptions of ganga ». *The world of music* 37(2) : 60-71.

2007 « Islamic Echoes in Bosnia and Hercegovina: Tradition and Modernity », Congrès des Musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 8-13 août 2007. <<http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Petrovic-2007.pdf>>. Consulté le 22/04/2009.

UJEVIĆ Petar

1996 *Lovrečka ganga* [la *ganga* de Lovreč]. Lovreč: Osnovna škola S. S. Kranjčevića; Zagreb : Biakova.

Sitographie

<<http://ganga.hr>>

Ce site, régulièrement alimenté par Tomislav Matković, rassemble de nombreux textes sur la *ganga* et permet d'écouter et de télécharger plusieurs centaines de *gange* que le webmestre (et animateur de radio locale) collecte patiemment. Inconvénient majeur, ce site est intégralement en langue croate. Néanmoins, il est facile d'accéder à la section des enregistrements. Pour cela : cliquer sur la petite carte située sur la gauche de la page d'accueil. Lorsque la carte s'ouvre, choisir une région colorée. Les *gange* sont alors présentées par villages.

RÉSUMÉ. Chantés aujourd'hui essentiellement au café ou en famille, les chants *ganga* sont en rapport direct avec des affects de différentes natures. Par leurs caractéristiques acoustiques, l'organisation de leur succession au cours d'une soirée et les styles propres à chaque groupe de chanteurs, ils permettent tout à la fois l'émergence et le maintien des affects entre participants et induisent en outre des émotions diversifiées, individuelles et fugaces, notamment auprès des auditeurs. Ces émotions se greffent sur un sentiment de fond durable qui plonge ses racines dans le souvenir et l'identité régionale induits par la *ganga*.