

## 7 La « voix arabo-andalouse » dans la construction stylistique de la *cueca* chilienne

*Laura Jordán González*

Cet article examine comment le déploiement d'une théorie sur l'origine d'un genre de musique en particulier, la *cueca* chilienne, a eu une influence sur la manière de concevoir la voix chantée. Plus précisément, je vais interroger la façon dont l'imaginaire de la musique arabo-andalouse, comme origine prétendue de la *cueca*, a été négocié à travers la recherche d'un corrélat sonore aux descripteurs de la voix présents dans la bibliographie arabisante espagnole. Dans un premier temps, je présenterai un ouvrage servant d'objet principal d'analyse. La deuxième partie proposera une analyse du discours portant sur le rapport entre la voix arabo-andalouse et la *cueca* chilienne, en se concentrant sur deux éléments de la caractérisation vocale : la nasalité et le mélisme.

### **La *cueca* chilienne et le livre *Chilena o cueca tradicional***

D'expression culturelle complexe, composée d'une forme poétique, d'une chorégraphie, d'une forme et d'une performance musicale spécifiques, la *cueca* chilienne est pratiquée de nos jours à travers tout le Chili, bien que la région centrale constitue sa zone privilégiée. Dès les années 1820, le genre précurseur, la *zamacueca*, s'est diffusé en prenant rapidement la connotation de « danse nationale » chilienne. La *cueca* actuelle continue de profiter de cette connotation, laquelle constitue l'objet central de la plupart des réflexions des intellectuels intéressés par cette pratique.

Plusieurs variantes de *cueca* ont été développées au cours du temps et partout sur le territoire chilien. À présent, *grosso modo*, la *cueca* est chantée au nord par des femmes solistes s'accompagnant à la guitare ; tandis qu'au sud, sur l'île de Chiloé, il s'agit surtout de solistes masculins, s'accompagnant à l'accordéon. Aux deux extrémités du pays, elle est habituellement pratiquée à l'aide d'un instrument sans texte chanté. Au centre du pays, il est possible de distinguer la tradition rurale, où le chant est de préférence féminin (bien que l'on trouve des duos mixtes et masculins,) et la tradition urbaine, où la *cueca brava* ou *chilenera* est surtout chantée par des groupes d'hommes (chant « *a la rueda* »), accompagnés de guitares, d'accordéons ou de pianos et de percussions (Claro et Dannemann 1999 ; Loyola et Cadiz 2010).

cueca brava

Souvent centrées sur la poésie, la danse et l'histoire culturelle de la *cueca*, les recherches ont très peu porté sur ses aspects musicaux et particulièrement le chant, sauf en de très rares occasions. Le livre *Chilena o cueca tradicional*, rédigé par un groupe de musicologues sous la direction de Samuel Claro (Claro Valdés *et coll.* 1994), est une de ces exceptions. En plus d'observer la transformation que la structure des vers poétiques subit à travers le chant, cet ouvrage aborde la qualité des chanteurs, en soulignant la technique vocale comme l'un des critères recherchés pour arriver à une performance adéquate de la *cueca*.

En 2011, à Santiago, la deuxième édition de l'ouvrage *Chilena o cueca tradicional* a vu le jour. Sa première parution, qui date de 1994, avait rendu publique une longue collaboration intellectuelle entre Claro et le chanteur/chercheur autodidacte Fernando González Marabolí. Selon le musicologue en question, González l'avait approché vers 1976 pour lui proposer qu'ils réalisent ensemble une recherche plus exhaustive sur la *cueca* chilienne, compte tenu de la maîtrise de la tradition orale chez González et de l'expertise scientifique de Claro. Ce livre, dont le sous-titre « sous les enseignements de Fernando González Marabolí » vient renforcer la paternité littéraire du musicologue Samuel Claro, ne faisait qu'apposer un sceau scientifique sur un ensemble d'arguments issus de la « connaissance populaire ». En effet, mis à part la systématisation de la théorie du chanteur, le musicologue fournit un support bibliographique à l'hypothèse déjà élaborée par González Marabolí, en ajoutant des titres qui réaffirment la recherche du chanteur (voir Jordán González 2013).

Leur principale contribution aura sans doute été de diffuser dans le monde universitaire l'idée d'une origine arabo-andalouse de ladite « danse nationale » chilienne, laquelle avait été avancée par González Marabolí à partir de ses recherches antérieures. En fait, bien avant la parution du premier article de Samuel Claro sur le sujet en 1982 (Claro Valdés 1982), les idées de González Marabolí avaient été publiées en 1971 sur la pochette de l'album *Buenas cuecas centrinás* du groupe musical Los Centrinós, de même que dans un article de la revue *El Musiquero* (Anonyme 1971).

Il ne s'agit pas de discuter de l'hypothèse de l'origine arabo-andalouse de la *cueca* ni de formuler une critique approfondie du livre en question. Mon objectif est d'examiner comment le développement d'une telle hypothèse a pu participer à la construction d'une image de la voix arabo-andalouse, fonctionnant comme point de repère pour la transmission du savoir-faire d'un style particulier de chant : celui de la *cueca chilenera*. En plus des idées émises dans cet ouvrage, je tiendrai compte de trois autres sources associées à ce livre : un article scientifique écrit en 2011 par le chanteur Luis Castro González et neveu de Fernando González Marabolí ; l'article de vulgarisation publié dans *El Musiquero*, mentionné plus haut ; et quelques entretiens passés avec des chanteurs de *cuecas*, effectués au cours des dernières années dans le cadre de ma recherche. Par ailleurs, d'autres références bibliographiques consacrées tant à la *cueca* qu'aux musiques arabo-andalouses sont incluses.

### La voix arabo-andalouse et la *cueca*

La formulation de la théorie de l'origine arabo-andalouse, chez González Marabolí, se fondait sur l'observation de la façon de chanter la *cueca* dans certains quartiers ouvriers à Santiago, particulièrement à partir du récit transmis de génération en génération au sein de sa famille. Son père, appelé « Luchito el porteño », s'était distingué par sa qualité en tant que chanteur de *cueca* et lui avait transmis le savoir-faire. C'est ainsi qu'après avoir consulté un énorme volume de textes sur la culture, l'histoire, les arts et la cosmologie – Samuel Claro témoigne que la bibliothèque de González Marabolí comptait plus de 6 000 titres (Claro Valdés *et coll.* 1994 : VII) –, González Marabolí en vient à établir un lien de parenté entre le chant arabo-andalou et la pratique de la *cueca*, qu'il connaissait d'après son expérience vécue. Son argument soutenait que

la *cueca* proviendrait de la *muwassaha* et du *zajal*, deux genres musicaux andalous.

Le chant « a la rueda » de la *cueca*, c'est-à-dire le chant interprété par quatre chanteurs placés en cercle, a ainsi été comparé à l'ancienne *zambra*, décrite par divers chercheurs orientalistes. La similarité serait, dans ce cas, vérifiable par l'utilisation de la notion du chant à la « *daira* » par les chanteurs de *cueca* (Claro *et coll.* 1994). Le mot *daira* proviendrait prétendument de l'arabe *al-Da'ira*, faisant référence, selon Mahmoud Guettat, au « court prélude vocal de rythme libre qui consiste en une vocalisation des syllabes "yalalan... lan... lalan" par l'ensemble et qui permet de souligner les points du *tab'* et de préparer les voix au chant, d'où peut-être le terme *da'ira*, tour ou cercle » (Guettat 2000 : 286<sup>1</sup>). Toutefois, étant donnée l'absence de références antérieures à la pratique en groupe de la *cueca* dans les textes universitaires, cette interprétation reste isolée par rapport aux autres récits existants, puisque ceux-ci évoquent habituellement la présence d'un duo de chanteurs et non d'un groupe.

Mais c'est surtout la qualité des voix des chanteurs, c'est-à-dire les attributs sonores de leurs voix, qui constitue le domaine où la théorie arabo-andalouse a su trouver un terrain de validation. Plus précisément, il semble s'agir de la construction d'un corrélat sonore aux descriptions de l'école de chant du mythique maître andalou Ziryab<sup>2</sup>. Afin de démontrer la similarité entre la *cueca* et le chant andalou, Samuel Claro s'est référé au texte *La música de las Cantigas* que l'arabisant espagnol Julián Ribera a publié en 1922 et qui avait cristallisé, d'après le musicologue Fethi Salah, la renaissance de la polémique autour de la théorie arabisante en Espagne (Salah 2003). Dans un article antérieur à *Chilena o cueca tradicional*, Samuel Claro met en évidence son observation sur la similarité entre le chant de la *cueca* et les enseignements de Ziryab :

1. Quant au mot « *tab'* », il désigne les modes musicaux andalous, d'après la définition du musicologue Amin Chaachoo (2011 : 115-117). Selon Arcadio de Larrea Palacín (1956 : 19), le mot « *tab'* » dans la musique arabo-espagnole peut aussi renvoyer à l'idée de genre musical. Voir aussi Viguera González 2012 : 3.

2. Ziryab est un musicien iraquien arrivé en Andalousie vers 822. L'une de ses contributions les plus importantes à la musique arabo-andalouse fut l'instauration d'un système d'enseignement du chant. On lui attribue également l'ajout d'une cinquième corde au luth, bien que ce sujet ne fasse pas l'unanimité parmi les universitaires. Voir Chaachoo 2011 : 49-56.

Aussi la *cueca* chilienne, chant « a la rueda » ou « daira », est chantée par quatre voix capables de produire le chant crié et mélismatique exigé par la tradition, une voix placée en accord avec les canons introduits en Occident grâce à la pratique du grand chanteur Ziriyab au IX<sup>e</sup> siècle. Les techniques de placement de la voix que González Marabolí a appliquées depuis son enfance, apprises de son père, et lui-même de ses grands-parents, coïncident tout à fait avec celles exigées par Ziriyab et consignées dans des textes facilement accessibles pour nous. (Claro, 1986 : 257<sup>3</sup>)

Plus tard, dans *Chilena o cueca tradicional*, un extrait qui caractérise la voix cherchée par Ziriyab a alors été confronté à une brève explication de la technique du chant crié cultivé par González Marabolí. Cette confrontation mettait en lumière des aspects communs entre le chant arabo-andalou et le chant de la *cueca*, notamment les qualités « très forte » et « aiguë » de la voix, mais sans fournir aucune clarification sur les raisons de cette ressemblance. Impossible de déterminer si c'est González Marabolí qui a proposé la comparaison avec Ziriyab ou s'il s'agit d'un apport du musicologue Samuel Claro.

## Nasalité

À vrai dire, avant la diffusion de la pensée de González Marabolí, aucune recherche n'avait abordé de manière systématique le chant de la *cueca*. Pourtant, plusieurs descriptions de voyageurs depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que des observations de musicologues au cours du XX<sup>e</sup> siècle, offrent des informations partielles sur sa vocalité. Ses éléments récurrents seraient la tessiture aiguë et la nasalité, comme nous en informent par exemple les chroniques de voyage du prince Louis d'Orléans-Bragance (1912) et de Jules Dumont D'Urville, qui témoignait déjà en 1842 de la danse de la *sambanica* [sic] « au son de quatre ou cinq guitares

sambanica

3. Ma traduction de : « También la cueca chilena, canto a la rueda o a la daira, se canta por intermedio de cuatro voces capaces de emitir el canto gritado y melismático que exige la tradición, impostada según cánones introducidos en Occidente desde la práctica del gran cantor Ziriyab en el siglo IX. Las prácticas de impostación que González Marabolí ha hecho desde de niño, que le fueron enseñadas por su padre y a su padre por sus abuelos, coinciden enteramente con aquellas (sic) que exigía Ziriyab y que han quedado dado consignadas en textos de fácil acceso para nosotros. » Voir aussi Ribera 1922 : 54-57. Toutes les citations subséquentes en français d'ouvrage espagnols sont miennes.

desde

desde

quedado

accompagnées par autant de chanteurs nazillards [sic] » (Dumont D'Urville 1842 : 332, n. 49<sup>4</sup>).

Chez Ziriyab, la nasalité n'est pas clairement soulignée comme un élément désirable. En effet, si l'on considère la description de ses critères pour la sélection des élèves – citée dans *Chilena o cueca tradicional* à partir de l'ouvrage de Julián Ribera (1922) qui faisait référence, à son tour, à un livre de l'historien arabe Ahmed Mohammed Al-Maqqari (1988) – on trouve diverses interprétations quant à la place que la nasalité y occupe. Par exemple, quand le musicologue Mahmoud Guettat inclut dans son livre (Guettat 2000) sur la musique arabo-andalouse une référence à ladite sélection des élèves selon Al-Maqqari, il fait mention d'exercices servant à « juger les possibilités vocales et de voir si le postulant parle *sans timbre nasal*, sans gêne de langue ou de respiration » (Guettat 2000 : 121, c'est moi qui souligne). Cette citation est d'un grand intérêt, notamment lorsqu'on la compare avec un extrait d'un article sur les voix arabes écrit par Amnon Shiloah. Ce dernier, musicologue spécialiste en musiques arabes, fait lui aussi allusion à Al-Maqqari, mais en exhibant une différence substantielle en ce qui concerne la nasalité. Shiloah décrit, en paraphrasant ledit théoricien arabe, la voix souhaitable pour étudier avec Ziriyab : « claire, retentissante, puissante et porteuse, *sans être dépourvue de nasalité* et sans souffrir d'étouffement ou de manque de souffle » (Shiloah 1991 : 99, c'est moi qui souligne). Les deux citations suggèrent une différence dans l'appréciation du timbre nasal dans l'école de Ziriyab, du moins chez les auteurs consultés.

En ce qui concerne l'extrait de Julián Ribera cité dans *Chilena o cueca tradicional*, il coïncide avec celui de Guettat, car il soutient que Ziriyab cherchait un élève dont la voix était « sans mélanges de sons nasaux » (Claro Valdés *et coll.* 1994 : 43). Pourtant, la traduction vers l'espagnol que Ribera avait faite de cet extrait du livre d'Al-Maqqari a été contestée en 1968 par l'arabisant Mahmud Alí Makki, qui soutient qu'elle « n'est pas exacte » (Alí Makki 1963-1964 : 20). Malheureusement, il ne donne pas de détails sur cette inexactitude. Néanmoins, on peut bien se demander si elle est associée à la mention des sons nasaux. Curieusement, dans un livre musicologique très récent sur la musique

4. Comme il n'existait à l'époque aucune norme orthographique ni une désignation unique pour la *zamacueca* (celle-ci était aussi appelée *samacueca*, *sambacueca*, etc.), les chercheurs ont convenu que Dumont d'Urville fait référence à la *zamacueca* quand il dit « sambanica ». Voir par exemple Garrido 1979 : 175.

andalouse d'Amin Chaachoo, le même extrait de Al-Maqqari est repris, cette fois sans aucune mention au sujet de la nasalité (Chaachoo 2011). La consultation de la source originale en arabe montre, quant à elle, l'absence d'allusion quelconque à la nasalité dans les passages cités par les auteurs discutés<sup>5</sup>. Cette remarquable discordance concernant la nasalité chez Ziriyab s'ouvre, certes, comme un terrain qui mériterait une enquête plus achevée, et ce, dans le but de mettre en lumière l'influence des traductions sur la connaissance que les musicologues ont avancée au sujet du chant arabo-andalou.

Malgré le fait que dans la référence à Ziriyab, incluse chez Samuel Claro et González Marabolí, la nasalité ne soit pas perçue comme un élément désirable, je crois que les allusions au chant des gitans et au *cante jondo* (Claro Valdés *et coll.* 1994), habituellement décrits comme des chants typiquement nasaux (Leblon 1995) servent à établir un rapport de similarité entre les récits anciens sur la voix nasale dans la *cueca* et le chant populaire andalou et, simultanément, à relier la théorie arabo-andalouse aux écrits historiques de la *cueca*.

Pourtant, le lien entre la nasalité et le caractère andalou<sup>6</sup> n'a pas été andalou toujours évident. Dans l'un de ses textes historiques sur la *cueca*, le musicologue Pablo Garrido – lui-même adepte de l'idée d'une origine africaine, à la différence de Samuel Claro – relevait en 1943 la qualité « nasillarde » du chant. Il associait une telle qualité à « l'Orient », signalant que ce type de chant « à ce que l'on sache, ne se pratique pas en Espagne » (Garrido 1943 : 82<sup>6</sup>). Cette opinion paraît indiquer que l'identification de la présence de la nasalité dans la *cueca* apparaît d'abord indépendante d'un discours quelconque sur l'Andalousie, suggérant des liens avec « l'Orient » qui seraient distincts de ceux maintenus avec la tradition espagnole.

De nos jours, la nasalité continue d'être soulignée par les universitaires qui étudient la *cueca* comme un de ses traits caractéristiques, dont Christian Spencer Espinosa, qui fait même allusion au son nasillard de certains chanteurs (Spencer Espinosa 2011). Bien que chez González Marabolí la nasalité ne soit directement signalée que succinctement, ses adeptes ont par la suite contribué à renforcer sa théorie en adaptant le

5. Je remercie sincèrement Oula Hajjar qui a consulté le livre en arabe, compte tenu de mon incapacité de lire cette langue.

6. « En España, que sepamos, no se practica ».

vocabulaire déjà existant sur la *cueca*. L'exemple paradigmatique serait l'établissement d'un rapport généalogique entre les descriptions des voyageurs et la configuration stylistique du chant de la *cueca chilenera*. Il en résulte que la nasalité semble s'installer au centre de l'argumentation pro-arabo-andalouse, aux côtés d'un autre marqueur d'origine : le mélisme. C'est ainsi que l'exprime le chanteur Luis Castro González – le neveu de González Marabolí – quand il mentionne que : « Les bons chanteurs [...] exécutent un chant mélismatique, *nasal*, mais avec une voix mélodieuse » (Castro González 2010 : 46<sup>7</sup>).

## Mélisme

Plusieurs sources permettent de constater l'importance de la notion de mélisme dans la *cueca chilenera*, dont l'article de vulgarisation « Los centrinós », qui décrivait en 1971 la façon incorrecte de la chanter : « Dans toutes les *cuecas* où il n'y a qu'une seule voix qui prédomine, en notes graves et sans qu'il n'y ait de mélismes, l'essence même du patrimoine national n'est pas représentée » (Anonyme 1971 : 12<sup>8</sup>). Toutefois, bien que les chercheurs de *Chilena o cueca tradicional*, tout comme de nombreux chanteurs, utilisent le mot « mélisme » pour caractériser la façon particulière de chanter la *cueca*, je voudrais soulever le problème terminologique qu'une telle utilisation comporte. Dans la pratique, la *cueca* a été amplement reconnue pour le caractère *syllabique* de son chant, un caractère qui relève de la structure poétique rigide définissant le genre poétique et musical (Vega 1947). Par exemple, Garrido rappelle que « Du point de vue de la prosodie musicale, la *cueca* est un chant syllabique : chaque syllabe (voyelle) correspond, sur le plan de la métrique, à un seul son » (Garrido 1943 : 111<sup>9</sup>).

7. « [L]os buenos cantores, los cuales ejecutan un canto melismático, nasal pero con voz melodiosa ». [C'est moi qui souligne].

8. « [E]n todos aquellos arranques de cueca donde predomina una sola voz, y ésta sea en tonos bajos y sin melismas, no se representará la esencia misma del patrimonio nacional. »

9. « Desde el punto de vista de la prosodia musical, la cueca es canto silábico : cada sílaba (vocal) corresponde métricamente a un sonido ». Il est intéressant de constater que le genre de musique andalouse qui se trouverait supposément à l'origine de la *cueca* est aussi syllabique : le « *muwassaha* est un chant essentiellement syllabique, tout comme les *fundangos* et les *séguedilles* de la tradition populaire andalouse » (Leblon 1990 : 115).



Suivant la définition plus large qu'offre Richard L. Crocker dans le dictionnaire *Grove Music Online*, le terme « *melismatic* » renvoie à l'extrême opposé de « *syllabic* », tandis que la définition de « mélisme » est comprise dans *The Oxford Companion to Music* comme « A group of notes sung to one syllable of the text ». Reconnaisant ce paradoxe, il paraît pertinent de se demander si González Marabolí et ses successeurs n'auraient pas confondu la notion de mélisme avec un autre trait du chant.

D'un côté, l'examen des références à la technique du « gorgoreo » semble nous fournir une piste de réponse. Fernando Gonzalez Marabolí définit ce *vibrato* typique de la *cueca chilenera* de la façon suivante :

Le mélisme signifie l'égrenage ou la fuite des voyelles, à l'intérieur d'un cercle ou d'un espace de temps. Par conséquent, cela n'implique pas une augmentation du nombre de notes ni des syllabes, car [le mélisme] est issu de la répétition, de la résonance et de l'accentuation d'une voyelle, tout comme dans le chant arabe, andalou et américain ; c'est ce qu'on appelle communément chanter en faisant des roulades. (Claro *et coll.* 1994 : 154<sup>10</sup>).

Cette citation révèle la façon dont la qualité prétendument mélismatique de la *cueca* ferait référence, en fait, au *vibrato*. Par conséquent, il semble fort pertinent de souligner que le vocabulaire spécifique utilisé par les chanteurs renvoie à une idée du chant arabo-andalou, sans qu'il existe nécessairement de concordance sonore entre la voix de la *cueca* et celle du chant arabo-andalou, même si les deux sont parfois décrites en se servant des notions identiques. Il est intéressant de souligner que, selon le chanteur René Alfaro Parra<sup>11</sup>, la production du « gorgoreo », à la différence d'autres genres de *vibrato*, s'obtient en poussant l'air vers le haut et en relaxant les fosses nasales. Le palais s'incline aussi vers le haut et la résonance va se placer dans la tête. Cette technique chercherait un type de vibration « non produite par la gorge », d'où son lien avec le son nasal de la *cueca*.

D'un autre côté, à part le *vibrato*, le mot mélisme peut parfois faire référence à un type particulier d'ornementation d'une mélodie. C'est par ailleurs l'avis du jeune chanteur Ignacio Andrade de la Jara, qui

10. « Melisma se llama el desgranamiento o fuga de vocales, dentro de un círculo o espacio de tiempo y que por lo tanto no trae aumento de sonidos ni sílabas, la cual nace de la repetición, resonancia o acentuación de una vocal, como en el canto árabe, andaluz y americano, y es también lo que la gente llama cantar gorgoreado. »

11. Entretien avec René Alfaro Parra. Santiago, 17 juillet 2013.

explique que la notion de chant mélismatique de la *cueca* renvoie au geste de broder autour d'une note. Il se montre conscient du problème terminologique que pose le choix de González Marabolí: «Si ce monsieur voulait représenter une autre chose avec le mot “mélisme”, comme l'ornement d'une note, alors je comprends. Mais à vrai dire, un mélisme, ce n'est pas ça»<sup>12</sup>. Pourtant, ce chanteur reconnaît qu'au lieu de rectifier l'usage du mot mélisme, il serait souhaitable que le sens ici octroyé par González Marabolí soit reconnu comme une acception légitime du terme.

L'explication du mélisme chez le chanteur Luis Castro González laisse voir l'émergence de deux autres termes associés: «Ce type de chant est aigu et soutenu, avec des inflexions chantonnées, étant aussi caractérisé par son style mélismatique, plein de *modulations* et d'*ondulations* qui disparaissent aussitôt qu'elles sont transcrites sur papier» (Castro González 2010: 40<sup>13</sup>). Ces *modulations* sont ensuite associées à un autre terme, le *requiebro*: «chant avec *requiebro*, avec *modulations*, qui naît lorsque la voix se courbe du ventre vers le haut, la voix va en zigzaguant et l'air frappe le palais pour vibrer» (Castro González 2010: 46<sup>14</sup>).

Ceci dit, il serait également approprié d'ajouter au vocabulaire du chant de la *cueca* des notions plus obscures et difficiles à mettre en relation avec le son, tel le vocable *requiebro*, qui veut dire littéralement en espagnol «compliment», mais qui paraît agir comme un néologisme pour désigner un effet vocal crucial pour le style. Le célèbre chanteur de *cueca chilenera* Hernán Nano Núñez a remarqué, par exemple, que les chanteurs actuels ne sont pas aussi bons que les anciens, parce qu'ils «suppriment les *requiebro*s de la *cueca* quand ils la chantent» (Loyola et Cadiz 2010: 62).

La prolifération de termes propres au style de la *cueca chilenera* nous paraît révélatrice. Non seulement parce qu'elle permet de mieux

12. «Si el viejo quería representar otra cosa con el melisma, como un adorno de una nota, está en lo cierto. Pero en términos reales, lo que es un melisma no es eso». Entretien avec Ignacio Andrade de la Jara. Santiago, 28 janvier 2013.

13. «Este tipo de canto es alto y sostenido, con inflexiones canturreadas y caracterizado también por ser un estilo melismático, lleno de modulaciones y ondulaciones las que se disuelven tan pronto se transcriben al papel».

14. «[C]antos con requiebro, con modulaciones, que nace cuando se va flexionando la voz desde el vientre hasta arriba, se va “culebreando” y el aire choca con el paladar y ahí vibra. El canto no es sólo grito, sino también es melodía, y en estos escenarios los cantores muestran su virtuosidad.»

saisir ce que le mot mélisme veut dire dans ce contexte, mais parce qu'il devient possible de soutenir que l'adoption du terme « mélisme », qui décrit une façon traditionnelle de chanter la *cueca*, obéit en fait à l'impératif de défendre la prétendue origine arabo-andalouse de la pratique.

Ainsi, je soutiens que Fernando González Marabolí et Samuel Claro adoptent, dans le déploiement de leur théorie, une stratégie discursive consistant à appliquer le terme « mélisme », plausiblement tiré des récits sur le développement du style mélismatique en Al-Andalus, à un style de chant essentiellement syllabique qui inclut des effets vocaux particuliers : le *gorgoreo*, les *requiebros* et les *modulations* de l'air, telles que conçues par les chanteurs.

Bien entendu, mon intention n'est pas de sanctionner la légitimité de l'usage du mot « mélisme » chez les chanteurs. C'est tout le contraire. Je voudrais plutôt souligner la nécessité de comprendre ce qu'ils veulent dire en réalité lorsqu'ils parlent du chant mélismatique, au lieu de se limiter à répéter le terme sans faire référence à une définition appropriée. En définitive, comme le signale Andrade de la Jara, le vocabulaire se transforme au cours du temps, et peut-être qu'un jour la définition officielle de la langue espagnole inclura cette acception de mélisme, particulière à la *cueca chilenera*<sup>15</sup>.

## Corolaire

À l'époque de la recherche de Fernando González Marabolí et Samuel Claro, le projet a été reçu favorablement par certains des professeurs de l'Institut des études arabes de l'Université du Chili (Chahuán 1983), signe de la diversité d'opinions que cette théorie éveille. Chez les auteurs eux-mêmes, on pourrait soutenir que l'accès imaginaire à l'Andalousie visait deux objectifs idéologiques différents. Pour le chanteur et chercheur autodidacte González Marabolí, l'image des Arabes andalous évoquait celle du métis américain, issu de la rencontre de races et de cultures différentes. Au contraire, la revendication de l'Andalousie comme source principale de la culture nationale chilienne autorisait le musicologue Samuel Claro à réaffirmer le statut dominant

15. Il est intéressant de noter que l'usage du mot mélisme chez le musicologue Christian Spencer, pour décrire la vocalité de certaines chanteuses actuelles de *cueca* qui ne sont pas forcément incluses dans la catégorie de *cueca chilenera*, est un usage basé sur le sens conventionnel du terme. Voir Spencer Espinosa 2011 : 27.

de la culture espagnole. De cette façon, l'image de l'Andalousie en venait à représenter une Espagne complète et son héritage dans ce soi-disant « Nouveau continent », dans un geste qui relève d'un profond *andalucismo*, comme la tendance à envisager l'Andalousie en tant qu'essence nationale, une espèce de « pierre angulaire de l'identité culturelle espagnole » (Alonso 2010 : 96).

Il n'est pas surprenant de constater l'importance qu'a prise la notion de mélisme dans le cadre de la théorie arabo-andalouse : tout comme certaines gammes de types « oriental », l'ornementation mélismatique a été reconnue comme un trait typique de l'*andalucismo*. Dans le cas de la *cueca* chilienne, bien que le mélisme ne soit pas très présent en tant que variation des notes sur une voyelle unique, l'usage même du terme a servi à soutenir l'idée de l'origine arabo-andalouse. En outre, il vaudrait la peine de se demander si la notion de mélisme a contribué à légitimer la tradition de la *cueca chilenera* dans le milieu universitaire, étant donné la connotation de culture savante reliée au chant sacré mélismatique. C'est une hypothèse qui pourra faire l'objet de recherches ultérieures.

D'autre part, j'ai suggéré que la diffusion des idées de *Chilena o cueca tradicional*, chez des chanteurs tels que Luis Castro González, a contribué à établir un rapport généalogique entre les récits historiques sur la voix « nasillarde » de la *cueca* et la caractérisation « nasale » du chant andalou, et ce à partir du descripteur vocal. Il reste à examiner le rapport entre cette nasalité et la production du « mélisme » ou, plutôt, de l'ensemble de traits vocaux associés à la notion de chant mélismatique.

La construction d'une idée de la voix arabo-andalouse chez les chanteurs de *cueca* continue à exercer un impact sur la pratique de la *cueca chilenera*. La production de *cuecas* qui parlent des Arabes, du désert et des Bédouins, des images héritées de l'orientalisme, en est un exemple. Peut-être plus significatif encore, la production de certaines *cuecas* parle de la façon de chanter en soulignant l'origine arabo-andalouse de la pratique. Elles finissent par matérialiser les enseignements contenus dans *Chilena o cueca tradicional*, dévoilant le caractère circulaire entre la pratique et la production de connaissance.

## RÉFÉRENCES

- Al-Maqqari, A.M. (1988), *Nafh al-tib min ghusn al-Andalus al-ratibwa-dhikr waziriha Lisan al-Dinibn al-Khatib*, Beyrouth : Dar Sader.
- Alí Makki, M. (1963-1964), « Ensayo sobre las aportaciones orientales en la España Musulmana », *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, vol. 12-13, p. 7-140.
- Alonso, C. (2010), « En el espejo de “los otros” : andalucismo, exotismo e hispanismo », dans Celsa Alonso et al. (éd.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid : Ediciones del ICCMU, p. 83-102.
- Anonyme (1971), « Los centrinos », *El Musiquero*, vol. 8, n° 148.
- Anonyme, « Melisma », dans Alison Latham (éd.), *The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online*, Oxford University Press.
- Castro González, L. (2010), « El canto a la rueda y las casas de canto », dans Michaela Navarrete et Karen Donoso (éd.), *Y se va la primera... conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*, Santiago de Chile : LOM.
- Chaachoo, A. (2011), *La música andalusí al-Ála. Historia, conceptos y teoría musical*, Cordoue : Almuzara.
- Chahuán, E. (1983), « Presencia árabe en Chile », *Revista Chilena de Humanidades*, n° 4, p. 33-45.
- Claro Valdés, S. (1982). « La cueca chilena, un nuevo enfoque », *Anuario Musical*, n° 37, p. 70-88.
- (1986), « La cueca chilena : un sorprendente caso de supervivencia cultural », *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, vol. 16 : *Musiques et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique latine du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 253-263.
- Claro, S. et Dannemann, M. (1999), « Cueca. III. CHILE », dans Emilio Casares et al. (éd.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid : SGAE, vol. 4, p. 281-283.
- Claro Valdés, S., Peña Fuenzalida, C. et Quevedo, M. I. (1994), *Chilena o cueca tradicional : de acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*, Santiago de Chile : Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Crocker, R. L., « Melisma », *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press.
- Dumont D'Urville, J. (1842), *Voyage au pôle sud et dans l'Océanie sur les corvettes l'Astrolabe et la Zélée : exécuté par ordre du roi pendant les années 1837-1838-1839-1840*, Paris : Gide, vol. 3.
- D'Orléans-Bragance, Prince Louis (1912), *Sous la Croix-du-Sud. Brésil, Argentine, Chili, Bolivie, Paraguay, Uruguay*, Paris : Plon-Nourrit.
- Garrido, Pablo (1943), *Biografía de la cueca*, Santiago de Chile : Ercilla.
- (1979), *Historial de la Cueca*, Valparaíso : Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Guettat, M. (2000), *La musique arabo-andalouse*, Paris : Éditions Fleurs Sociales.