Document généré le 3 juin 2025 14:14

Anthropologie et Sociétés

Interactions dans la construction d'une identité musicale locale
La dimension sociopolitique du succès du festival Notte della Taranta

Interactions in the Development of a Local Musical Identity
The Sociopolitical Dimension of the Notte della Taranta Festival's Success

Interacciones en la construcción de una identidad musical local
La dimensión socio-política del éxito del festival Notte della Taranta

Flavia Gervasi

Volume 38, numéro 1, 2014

Ethnomusicologie et anthropologie de la musique : une question de perspective
Ethnomusicology and Anthropology of Music: A Matter of Perspective
Etnomusicología y antropología de la música: Cuestión de perspectiva

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1025810ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1025810ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)
1703-7921 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gervasi, F. (2014). Interactions dans la construction d'une identité musicale locale : la dimension sociopolitique du succès du festival Notte della Taranta. *Anthropologie et Sociétés*, *38*(1), 85–103. https://doi.org/10.7202/1025810ar

Résumé de l'article

Le festival italien Notte della Taranta est un exemple très intéressant qui permet de comprendre le rôle et l'incidence des politiques culturelles locales et régionales mises en oeuvre afin d'attirer l'attention médiatique et touristique sur le territoire salentin. Pour ce faire, les opérateurs culturels, qui organisent le festival, ont recours à la force attractive d'une certaine image de l'identité musicale locale. C'est pourquoi nous avons réinterrogé la notion d'identité locale afin d'analyser comment cette notion devient opérationnelle dans le cadre du festival en contribuant à sa réussite et à son succès. Nous avons ainsi circonscrit les divers acteurs qui participent à cet événement, puis défini leur rôle et leurs stratégies respectives afin de dégager des outils d'analyse, voire peut-être un modèle de fonctionnement qu'il serait intéressant de mettre à l'épreuve d'autres contextes festivaliers similaires.

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

INTERACTIONS DANS LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ MUSICALE LOCALE

La dimension sociopolitique du succès du festival Notte della Taranta

Flavia Gervasi

Introduction

L'étude du festival italien Notte della Taranta, consacré aux musiques de tradition orale de la région des Pouilles, nous semble concerner ce que l'anthropologue Arjun Appadurai définit comme la modalité de produire et de reproduire de façon convaincante l'identité locale (Appadurai 1996). Comprendre comment ce phénomène opère nous donnera des indices explicatifs sur le succès local, mais aussi international de ce festival. À ce propos, nous avançons l'hypothèse que le succès de la Notte della Taranta est assuré par une « production », voire une « construction » constante de l'identité locale qui se nourrit de l'interaction entre le monde musical local et des acteurs musicaux externes.

Au cours de ses seize éditions (1998-2013), le festival n'a non seulement pas connu de déclin, mais il a aussi vu son pouvoir d'attraction s'accroître au fil du temps grâce au savoir-faire des organisateurs[1]. On peut ainsi se demander : à l'aide de quelles stratégies musicales et extramusicales les administrateurs locaux et les organisateurs du festival renouvellent-ils constamment l'intérêt pour cet événement et par conséquent, pour le Salento ? Afin de répondre à cette question, nous réinterrogerons la notion d'identité locale afin de voir comment elle devient opérationnelle dans le cadre du festival en contribuant à sa réussite et à son succès.

1. De 1998 à 2010, l'organisation du festival est confiée à l'Institut Diego Carpitella et à l'Association des mairies de la *Grecìa Salentina*. À partir de 2011, l'organisation et la production du festival sont gérées par la Fondation Notte della Taranta. Pour approfondir l'histoire de ce festival, nous renvoyons à la reconstruction critique tracée par son directeur artistique, Sergio Torsello (2007). Pour avoir une idée du mouvement sur lequel le festival s'est greffé, voir Santoro et Torsello (2002) ; Caroli (2008) ; Santoro (2009) ; Gervasi (2010, 2012).

Le festival sera pour sa part considéré comme un réseau ou un « monde » en soi, selon la définition du sociologue Howard S. Becker (2006). Dans un tel monde, les acteurs sociaux interagissent entre eux et coopèrent afin de donner vie à une œuvre musicale : le spectacle de la Notte della Taranta. Ainsi, nous opérons une distinction entre acteurs internes et externes à ce monde pour démontrer que l'image qui est rendue de l'identité musicale salentine, loin d'être une entité statique et immuable, se nourrit des relations dynamiques et périodiquement renouvelées entre acteurs internes et externes à la culture locale[2]. C'est ce qui confirme et renforce la vigueur de ce festival, édition après édition. De plus, l'observation et l'analyse d'un festival comme la Notte della Taranta nous permettent d'approfondir la question délicate et controversée, mais très actuelle, de la valeur symbolique et sociopolitique de musiques paysannes à forte connotation fonctionnelle, et ce, dans un cadre culturel inédit.

Cette étude ethnographique sur un festival de musiques de tradition orale – musiques longtemps étudiées par la seule ethnomusicologie – est aussi l'occasion de montrer indirectement la nécessité de dépasser les barrières disciplinaires qui délimitent les différents champs des sciences humaines.

Le festival Notte della Taranta et son ancrage dans la société et la culture paysannes

Créé en 1998 dans le village de Melpignano, au Salento[3], la Notte della Taranta est un festival consacré à la mise en valeur des musiques de tradition orale de la paysannerie de la région, en particulier des musiques reliées à une danse appelée *pizzica* et à la thérapie du *tarentisme*. Cette thérapie, pratiquée dans la région jusqu'aux années 1960, a fait l'objet d'une étude ethnologique capitale sur le rapport entre musique, danse et transe rituelles : *La terre du remords*, d'Ernesto de Martino (1966)[4]. Ce dernier écrit de la région des Pouilles qu'elle est « la terre d'élection du tarentisme, c'est-à-dire d'un phénomène historico-religieux dont l'origine remonte au Moyen Âge, qui s'est perpétué jusqu'au XVIII^{e} siècle et laisse, aujourd'hui encore, des reliquats utilement observables dans la péninsule salentine » (De Martino 1966 : 9). Dans l'ancienne représentation endogène des paysans du Salento, la morsure d'une tarentule – d'où la dénomination de *tarentisme* – est considérée comme la cause d'une altération physiologique qui oblige à danser afin d'expulser le poison qui a causé l'état de malaise. Dans son étude, De Martino a pourtant démontré que l'araignée – la tarentule – n'est qu'un

2. Nous entendons comme acteurs internes et externes les personnes impliquées dans la production du spectacle de la Notte della Taranta. Dans le cadre de cet article, nous traiterons donc du pôle poïétique, le public ne faisant pas l'objet d'une analyse directe, bien qu'il soit le principal destinataire des stratégies de production. La question du rôle du public dans la construction de l'identité locale pourrait faire l'objet d'un autre article.
3. Le Salento constitue l'extrémité sud-est de la région des Pouilles, au sud de l'Italie.
4. Première édition italienne : 1961.

symbole utilisé par les Salentins pour justifier l'altération psychosomatique qui n'est pas en relation causale avec la morsure[5]. La pratique rituelle du tarentisme relève, selon De Martino, d'un caractère symbolique et d'un conditionnement historico-culturel. Le répertoire musical qui accompagne la danse ne représente qu'une composante du rituel, concourant à déclencher puis à maintenir l'état de transe tout au long de la thérapie. La tarentule est ainsi au cœur à la fois d'une croyance, d'une pratique musicale, d'une danse et d'un rituel thérapeutique ancrés dans l'histoire de la paysannerie salentine. C'est pourquoi elle est élue comme symbole du festival, capable d'accueillir les différentes formes expressives d'une nouvelle génération en quête d'identité.

Le festival, quant à lui, est conçu comme un laboratoire où l'on expérimente la fusion entre les musiques traditionnelles du Salento, notamment les répertoires du tarentisme et de la *pizzica*, et d'autres langages musicaux : *popular music*, *world music*, *rock*, *folk* italien, jazz et musique symphonique. Pour paraphraser Sergio Torsello, directeur artistique du festival depuis 2001, mais aussi journaliste et chercheur qui s'intéresse aux traditions locales, il est possible d'affirmer que la Notte della Taranta, jouant sur la notion d'identité, a constitué le défi d'un groupe de jeunes administrateurs locaux afin de stimuler la renaissance économique et socioculturelle d'une région, historiquement considérée comme étant pauvre et arriérée. Étudier ce festival implique donc en même temps un questionnement sur les processus identitaires reliés à la musique et les politiques culturelles qui visent la mise en valeur du territoire par ses pratiques culturelles et musicales de tradition orale[6].

La Notte della Taranta est désormais un festival reconnu sur le plan international, bien qu'il a eu, à ses débuts, un impact presque exclusivement local. Dans les premières éditions, la manifestation est principalement centrée sur un concert de clôture, conçu comme une « production originale ». Pour cette occasion, qui est appelée *concertone finale* (grand concert final), on désigne un musicien et arrangeur renommé, externe au territoire salentin, et choisi parmi de grandes références de la scène musicale *jazz*, *rock*, ou *world*. Le musicien et arrangeur, dit *maestro concertatore* de la Notte della Taranta, produit un arrangement des musiques salentines de tradition orale selon sa propre expérience, son style et ses goûts musicaux[7]. Il devient le chef de l'orchestre de la

5. Dans un article récent publié par la revue *Medicina & Storia*, l'anthropologue italien Giovanni Pizza (2013) propose une intéressante réflexion sur certaines perspectives méthodologiques, au croisement entre médecine, histoire et anthropologie, adoptées par Ernesto de Martino au cours de la mission ethnographique qui a donné lieu à *La terre du remords* (1966 [1961]).
6. Voir à ce propos Pizza (2004).
7. Voici la liste des *maestri concertatori* de 1998 à 2013 : Daniele Sepe (1998), Piero Milesi (1999 et 2001), Joe Zawinul (2000), Vittorio Cosma (2002), Stewart Coopeland (2003), Ambrogio Sparagna (2004 à 2006), Mauro Pagani (2007 à 2009), Ludovico Einaudi (2010 et 2011), Goran Bregovic (2012), Giovanni Sollima (2013).

Notte della Taranta, orchestre constitué par des musiciens et des chanteurs venant de la région. La plupart d'entre eux sont actifs dans les groupes musicaux du Salento consacrés à la revitalisation des répertoires de tradition orale.

Au cours des premières éditions, le *concertone* de Melpignano est précédé par des concerts dits *a ragnatela* (à toile d'araignée) qui se déroulent quelques heures avant le grand concert de clôture, véritable « événement » du festival. Au fil du temps, cette formule des concerts *a ragnatela* a conquis un espace important au sein de la structure du festival, occupant les deux semaines précédant le grand concert. Les protagonistes de ces concerts sont les groupes revivalistes du Salento ainsi que des ensembles qui, tout en s'inspirant des répertoires de tradition orale de la région, se lancent dans des métissages de sons, de genres et de styles, selon la tendance des festivals internationaux de *world music*.

En dépit du grand nombre de touristes et de Salentins qui assistent aux concerts de la *ragnatela*, le *concertone* demeure, en vérité, la vraie attraction médiatique ; le *maestro concertatore*, qui est la tête d'affiche d'un spectacle toujours renouvelé, et les vedettes internationales invitées à se produire avec l'orchestre attirent un public dépassant celui qui assiste aux concerts des groupes salentins[8]. C'est pourquoi le choix du *maestro concertatore* s'avère capital pour attirer le public et l'attention médiatique sur le festival, et ce n'est pas par hasard si la reconnaissance extrarégionale de la Notte della Taranta coïncide, lors de la sixième édition, avec la présence de Steward Copeland dans le rôle de *maestro concertatore* du *concertone*[9]. À ce moment, en 2003, des politiques culturelles ciblées ont orienté et influencé le choix des organisateurs vers une *pop star* internationale afin de donner non seulement au festival, mais à l'ensemble du projet de mise en valeur du territoire salentin, une notoriété suprarégionale. Il s'agit, comme l'écrit Torsello, d'« une décision qui a le mérite d'attirer sur le territoire l'attention des presses nationale et étrangère, mais qui marque aussi le début de la phase à partir de laquelle la Notte della Taranta constitue un des outils par excellence pour véhiculer "un nouveau modèle Salento" » (Torsello 2007 : 27, notre traduction). À propos de la participation de Copeland et de son impact sur la conception des arrangements musicaux et du concert, il ajoute, quelques lignes plus loin : « on passe d'une conception (même sophistiquée) de "spectacle et recherche musicale" à la création d'un véritable événement, en cherchant à concilier les exigences de la recherche dans le cadre musical et celles plus larges de la promotion du territoire » (Torsello 2007 : 28, notre traduction)[10].

8. Voir à ce sujet les statistiques produites dans l'étude dirigée par Attanasi et Giordano (2011).
9. Steward Copeland a été batteur du groupe rock anglais *The Police*.
10. Il est important de souligner que le spectacle et la recherche musicale constituent l'objectif principal des créateurs et premiers directeurs artistiques du festival, l'ethnomusicologue Maurizio Agamennone et le musicologue Gianfranco Salvatore, qui ont dirigé les éditions de la Notte della Taranta de 1998 à 2000. Les deux chercheurs conçoivent celle-ci comme un projet auquel participent des musiciens salentins et des musiciens provenant de l'extérieur de

Le succès de ce choix artistique est démontré par le fait que le festival, et tout particulièrement le *concertone*, fait depuis cette édition l'objet d'attention des principaux journaux et téléjournaux nationaux qui, lors de son déroulement, y consacrent d'importantes émissions avec des reportages approfondis. Afin de mieux comprendre la progressive médiatisation de la Notte della Taranta, il est intéressant de remarquer que depuis 2007, il est possible de regarder le *concertone* en direct sur les chaînes régionales de télévision, sur une chaîne satellitaire et, depuis 2012, également sur YouTube[11].

Les touristes et le public local qui, selon les données émises annuellement par la police de la préfecture et transmises aux médias, comptent depuis 2008 jusqu'à cent vingt mille participants au *concertone*, déclarent souvent être attirés par la force de cette musique ancestrale[12]. Celle-ci, grâce à la vocalité archaïque et aux rythmes obstinés des tambours, les incite à danser pendant toute la nuit et les projette dans une expérience sensorielle libératrice et vivifiante. Pour ce qui est notamment de la musique, le musicien Piero Milesi, *maestro concertatore* de la Notte della Taranta en 1999 et en 2001, explique que celle-ci possède des racines profondes qui lui permettent à la fois de s'adapter à d'autres styles musicaux et de garder sa connotation primordiale[13]. Les organisateurs du festival, quant à eux, ont, selon notre hypothèse, su percevoir le potentiel d'attraction des rythmes obstinés et de la contramétricité des lignes mélodiques, à la base des plus archaïques des pratiques humaines de socialisation et de guérison, comme le tarentisme.

Si ce grand spectacle de la *salentinité* se calque sur ces principes musicaux, on peut pousser l'analogie à un niveau socioanthropologique en y voyant la réponse à une forme contemporaine du conflit existentiel que De Martino a qualifié de « crise de la présence » (De Martino 1971)[14]. La présence, au sens du *dasein* heideggérien, est selon l'ethnologue italien mise en danger lorsque les individus risquent de perdre leurs références quotidiennes. Pour De Martino, la crise de la présence se manifeste donc quand un individu, face à des conditions particulières comme la maladie, la mort, les conflits, etc., devient incapable

---

la région afin de mettre en place un événement unique qui se renouvelle chaque année grâce à une réécriture des répertoires locaux de grandes qualité et originalité musicales (Agamennone et Salvatore 2009).

11. Pour l'édition de 2013 : https://www.youtube.com/watch?v=e-Ij7iESMT8 (première partie) ; https://www.youtube.com/watch?v=osO4Jneyu70 (deuxième partie) ; https://www.youtube.com/watch?v=f59eBZgMyms (troisième partie) ; https://www.youtube.com/watch?v=XvZOK-V7TqM (quatrième partie) ; https://www.youtube.com/watch?v=LRv8sDtSAyI (cinquième partie) ; disponibles sur Internet le 4 mars 2014.
12. Nous avons pu récolter un grand nombre de commentaires du public grâce aux médias sociaux régulièrement consultés.
13. Ces considérations sur la musique salentine de Piero Milesi (1953-2011), dont nous avons librement traduit le sens, sont exprimées lors d'un entretien pour le tournage du film *La notte della taranta e dintorni* de Piero Cannizzaro (2001).
14. Première édition italienne : 1948.

d'agir et vit par conséquent une crise radicale de son être historique. Le rite est ainsi l'antidote contre cette crise : les comportements stéréotypés des rituels offrent alors aux individus des modèles rassurants pour y échapper. Dans le Salento paysan de l'après-guerre, la crise de la présence était résolue au travers du rituel thérapeutique du tarentisme (De Martino 1966).

À la fin des années 1990, quand le festival a été créé, l'intention explicite des administrateurs qui ont soutenu et financé le projet était de contrecarrer la crise identitaire, économique et sociale du territoire salentin[15]. À ce moment, la crise concerne plutôt les rapports entre les centres de la vie économique et culturelle italienne et la périphérie méridionale[16]. Le territoire salentin a toujours vécu dans une condition d'isolement par rapport à d'autres régions italiennes plus riches et culturellement plus avancées. Le succès international de la Notte della Taranta a effectivement permis au Salento de sortir de son isolement géographique et historique en étant porté à l'attention des touristes, des médias et de l'industrie musicale. Ce festival permet en définitive aux habitants de ce territoire d'être présents dans l'histoire contemporaine et de conquérir une attention extrarégionale, selon les objectifs de ses principaux promoteurs. À travers la Notte della Taranta, ils ont transformé les signaux de la pauvreté et de l'isolement géographique et culturel de la paysannerie salentine en une opportunité de développement durable du territoire.

Comment étudier un phénomène socioculturel comme la Notte della Taranta

Une fois cernées la structure du festival, sa portée socioanthropologique ainsi que sa vocation à remplir le rôle d'attraction médiatique et touristique vers la région, nous concentrerons l'analyse sur l'événement de la Notte della Taranta qui nous semble le plus important, en raison du grand investissement artistique et financier dont il fait l'objet et de son pouvoir d'attraction : le *concertone*.

15. Le politicien Sergio Blasi, considéré l'un des inventeurs de la Notte della Taranta, affirme dans un entretien en 2001 : « Mon intérêt n'est pas vraiment vers la *pizzica*, mais vers la compréhension de comment une administration municipale peut développer une intervention organique au sujet de la tradition. […] le raisonnement sur la tradition fait partie d'un objectif général : utiliser les ressources culturelles pour faire connaître le territoire à l'extérieur. Ceci a été le passage qui nous a conduits à penser une initiative qui donne voix à tous les groupes de *pizzica*. Une initiative qui est, d'un côté, de grande visibilité spectaculaire et médiatique, et de l'autre côté, capable de prendre en compte le principe de l'agrégation et de la fête » (cité dans Santoro et Torsello 2002 : 181-182, notre traduction).

16. À propos de cette dualité historique et socioculturelle vécue au Salento entre « le centre » et « les périphéries », nous renvoyons à l'analyse de la renaissance du local grâce à la Notte della Taranta, proposée par Agamennone, « Eventi e patrimonio immateriale : alla ricerca della tradizione ». Voir Attanasi et Giordano (2011 : 15-36).

Une musicologie qui s'intéresse à l'analyse de la tradition musicale et culturelle paysanne serait défavorable à l'étude de cette dernière dans le cadre du *concertone*, considérant cet objet de recherche avec un certain mépris intellectuel dans la mesure où il relève alors de pratiques plus commerciales qu'artistiques, et non authentiques vis-à-vis de la tradition.

Or, il est intéressant pour un chercheur de se pencher particulièrement sur les aspects considérés comme étant plus matériels au sein de la machine socioculturelle complexe que constitue un festival : les politiques culturelles, le *marketing* régional et le marché musical par exemple. Ces derniers peuvent en effet être examinés à l'intérieur d'un processus de relations – qui ne sont pas toujours explicitées – et de stratégies difficilement perceptibles au premier regard. L'analyse de ces stratégies aiderait sans doute à comprendre plus en profondeur un phénomène dont l'étude peut être très controversée, et qui pour cette raison n'a jamais fait l'objet d'analyses systématiques dans les travaux ethnomusicologiques sur la musique salentine contemporaine[17]. Le premier pas à faire pour mieux saisir la complexité des processus internes régissant l'organisation et conditionnant la réussite de ce festival est de se libérer de deux postures trompeuses, ou du moins à caractère réductionniste, à travers lesquelles des phénomènes comme la Notte della Taranta se verraient stigmatisés. La première, d'ordre musicologique, prendrait en compte les aspects proprement musicaux et concerne l'idée selon laquelle les initiatives telles que ce genre de festival correspondent à des actions de revitalisation d'un ensemble de pratiques et de croyances appartenant à un univers socioculturel qui n'existe plus et par rapport auquel on cherche des indices pour légitimer une filiation historique de nature musicale. La principale limite de cette première posture analytique est de perdre l'occasion de cerner la complexité des facteurs d'ordre extramusical – en d'autres termes, lesdits aspects matériels – qui constituent le véritable moteur du mouvement revivaliste. En somme, en adoptant cette perspective, les dynamiques à travers lesquelles on s'approprie les pratiques musicales en déclin – tout comme les finalités et les modalités de cette action de réappropriation – restent inexplorées, bien qu'elles soient capitales, ainsi que les discours et décisions politiques le confirment.

L'approche qui privilégierait plutôt l'étude des aspects extramusicaux d'un mouvement revivaliste ferait valoir prioritairement l'interprétation identitaire du phénomène. Cette position, quoique pertinente, est foncièrement essentialiste, lorsqu'elle ne passe pas d'abord par une déconstruction du concept d'identité pour ensuite proposer une analyse du processus de construction identitaire. Nous croyons effectivement qu'il ne faut pas renoncer à rendre compte du réseau de relations qui se constituent au nom de l'identité, à analyser la qualité de cette

17. Il faut toutefois mentionner l'étude récente dirigée par Giuseppe Attanasi et Filippo Giordano (2011) qui analyse l'impact socioéconomique du festival Notte della Taranta sur le territoire salentin. Dans la préface, Carlo Secchi observe notamment que le festival constitue un modèle de développement cohérent et compatible avec les caractéristiques du territoire et de la communauté salentine ; il est, par conséquent, durable (Attanasi et Giordano 2011 : XV).

relation, et à interpréter les dynamiques implicites et explicites sous-jacentes à l'action de construction de l'identité locale à travers la musique. Il nous semble donc important de réinterroger comment cette notion d'identité locale devient opérationnelle dans le cadre du festival en contribuant à sa réussite et à son succès.

En définitive, c'est seulement dans un cadre interprétatif qui combine les deux postures analytiques énoncées plus haut – philologico-musicale et identitaire – qu'il devient intéressant de réhabiliter l'étude des pratiques musicales, intégrées à une stratégie politique et économico-culturelle par rapport à laquelle la question identitaire est traitée comme un processus dynamique et non comme un fait en soi. En d'autres termes, l'objet d'étude devient lui-même le processus de construction de l'identité vis-à-vis duquel la pratique musicale – dans l'ensemble de ses formes constitutives, de ses normes stylistiques et des techniques performatives – joue un rôle central[18]. Étant donné qu'il s'agit d'une réappropriation de répertoires de tradition orale de la paysannerie locale (chants de travail, musiques rituelles et thérapeutiques, berceuses, etc.), l'apport ethnomusicologique permet la compréhension du fait musical dans son champ d'action, mais aussi de l'évolution des pratiques dans le temps. La contribution épistémologique de l'ethnomusicologie propose, en d'autres termes, une étude des significations musicales – dans toute leur portée symbolique – selon une perspective à la fois synchronique (donc contextuelle) et diachronique (c'est-à-dire historique)[19]. La Notte della Taranta, dont le fait musical est au cœur d'un phénomène qui est pourtant plus complexe et multiforme, nécessite une ouverture analytique qui explique mieux la valeur symbolique du musical dans le Salento contemporain. Cette ouverture nous permet d'appréhender le fait que ce festival se manifeste comme un champ vectoriel au sein duquel les différents acteurs sociaux (musicaux et non musicaux ; internes et externes au territoire) concourent à la production de cette identité locale par la musique, contribuant à sa construction et à sa conservation dans le temps par des politiques culturelles ciblées.

Le rôle du « relationnel » dans la construction identitaire : La dimension du spectacle comme lieu de la relation entre acteurs internes et externes

Maintenant que nous avons montré que la Notte della Taranta est un objet d'étude complexe et multiforme, passons à la détection de tous les éléments qui contribuent à sa constitution et ensuite à son succès. Pour ce faire, nous

18. Pour approfondir les relations entre identités et pratiques musicales, voir Sorce Keller (2007).
19. En s'appuyant entre autres sur les travaux de Jocelyne Guilbault (1993) sur le zouk, l'ethnomusicologue italienne Laura Leante, dans un article publié en 2007, a porté l'attention sur la nécessité de remonter à la source d'une tradition musicale pour mieux en comprendre les manifestations contemporaines globalisées et diasporiques. Elle propose ainsi d'envisager la dimension historique d'un objet d'étude partagé entre ethnographie classique et étude de *world* ou *popular music*.

considérons la Notte della Taranta comme un « monde » au sein duquel se construit et se présente une identité locale par la musique. L'observation des acteurs musicaux qui concourent à la fabrication de cette identité musicale nous montre que cette dernière se nourrit d'une relation entre acteurs internes/locaux – enracinés dans le monde de la musique de tradition orale du Salento – et acteurs externes – n'appartenant pas au territoire. Cette rencontre est d'ailleurs préconisée, comme nous l'avons montré plus haut, par les créateurs et les organisateurs du festival. Les acteurs internes (locaux) peuvent être divisés en deux catégories. Dans la première, on peut inclure les acteurs qui font en sorte que la mise en spectacle de l'identité salentine puisse être portée sur la scène de la Notte della Taranta, à savoir les représentants des institutions, les opérateurs culturels, les politiciens qui accordent du financement au festival, les agents musicaux et les techniciens qui gèrent la logistique du spectacle. Dans la deuxième catégorie se trouvent les acteurs qui représentent et portent sur la scène l'identité salentine, c'est-à-dire les musiciens et les chanteurs de l'orchestre Notte della Taranta.

Les acteurs externes – appartenant au monde musical – qui interviennent activement dans la construction et dans la mise en scène du spectacle sont : le *maestro concertatore*, qui est un chef d'orchestre et arrangeur de grande renommée ; les artistes et les vedettes invités pour interpréter le répertoire vocal du Salento. Les deux types d'acteurs viennent des mondes de la musique *pop*, du *rock*, de la *world music*, autant italiens qu'internationaux.

La question qui se pose alors est la suivante : à travers quels mécanismes l'ensemble de ces acteurs contribue-t-il au processus de construction de l'identité locale ? Comment cet ensemble se coordonne-t-il pour parvenir à maintenir cette identité locale active dans le temps, au point d'attirer l'attention d'un nombre extraordinaire de touristes, mais aussi des médias nationaux et internationaux ?

Comme le souligne Appadurai, plusieurs ethnographies classiques montrent que les sociétés restreintes vivent le phénomène de « local » sans en avoir de conceptualisation explicite ; elles le vivent, en d'autres mots, sans se poser la question ni en donner de définition (Appadurai 1996 : 231). L'expérience de recherche dans un contexte revivaliste comme celui du Salento nous a permis par ailleurs de constater que le rapport avec la notion de local diffère sensiblement de celui qui est propre à une société restreinte et se fonde sur d'autres présupposés (Gervasi 2011). En définitive, l'analyse des processus sous-jacents au festival Notte della Taranta nous conduit vers une notion d'identité qui résulte d'une stratégie de fabrication du local, où les acteurs internes et externes à la culture salentine, les pratiques internes et les compétences externes – c'est-à-dire extrarégionales – interagissent et dialoguent selon des équilibres très délicats que nous analyserons de suite.

Stratégie et valeur opérationnelle des indicateurs internes

Étant un bien culturel éphémère, l'identité locale doit être alimentée par des stratégies ciblées qui concourent à conserver sa force opérationnelle au sein du contexte festivalier.

À travers l'observation analytique du travail exercé par les acteurs internes (musicaux et non-musicaux), il est possible de relever des éléments qui, dans certaines analyses propres aux sciences sociales, sont définis comme des « indicateurs »[20] du potentiel opérationnel de la notion d'identité locale. Cette dernière est observable par des indicateurs à la fois musicaux et non musicaux. En ce qui concerne l'action proprement musicale, les acteurs internes ont produit, au fil des éditions, une cristallisation des répertoires, reprenant les musiques qui accompagnaient le rituel du tarentisme, les danses populaires – la *pizzica in primis* –, mais aussi les chants de travail. Ils ont par la même occasion mis en valeur les instruments propres au rituel du tarentisme (violon, accordéon, guitare) et surtout le tambourin, instrument emblématique du territoire. Les chanteurs, quant à eux, ont mis en œuvre des techniques vocales empruntées aux documents ethnographiques.

Dans la perspective de fabriquer une identité locale par la musique, ces procédés d'ordre technique visent à représenter, aux yeux du public externe à la culture musicale salentine, le trait d'union idéal entre le passé musical paysan et les exigences contemporaines de la performance et du spectacle. À travers le recours à certains traits stylistiques propres à la vocalité du monde paysan, on renvoie idéalement à ce monde et à ses racines culturelles, voire identitaires. Le spectacle de la Notte della Taranta fonctionne puisqu'il fait appel à l'usage rhétorique des traits structuraux et stylistiques de la vocalité paysanne, traits qui, s'ils sont utilisés de façon appropriée sur le plan performatif, ont la puissance d'évoquer le monde paysan et ainsi d'attirer le public intéressé à la découverte des traditions locales. Comme le montre d'ailleurs l'enquête d'Attanasi, Casoria, Chironi et Urso, un pourcentage considérable des touristes interrogés (24 %) participent au *concertone* parce qu'ils se disent intéressés par la tradition musicale à laquelle la Notte della Taranta est attachée (Attanasi et Giordano 2011 : 309-314).

Chacun des chanteurs de l'orchestre de la Notte della Taranta travaille sur les aspects de la vocalité paysanne en y repérant les éléments distinctifs. Il paraît ainsi normal d'entendre un chanteur de l'orchestre produire une émission vocale tendue, de même qu'une hyperfonction de l'appareil phonatoire. Les résonateurs au niveau du larynx, du pharynx produisent aussi une sonorité fortement nasale. Les chanteurs s'attachent à reproduire des contours mélodiques à intonation fluctuante et instable autour de certaines notes pivots afin d'échapper à des échelles tempérées propres aux musiques savantes et/ou *pop* et commerciales

20. Pour approfondir la notion d'« indicateurs » dans les méthodes ethnographiques en sciences sociales, voir Van Campenhoudt et Quivy (2011 : 122-127).

Figure 1 : la scénographie de la 14e édition du festival (2011) utilise, en fond de scène, une araignée stylisée dont le corps est constitué d'un tambourin (percussion emblématique de la musique salentine). Photo : Fondation Notte della Taranta, Kash Gabriele Torsello

Figure 2 : logo du festival

(Gervasi 2012 : 199). Ceux, capables plus que d'autres de renvoyer à un idéal vocal paysan par l'utilisation de ces marqueurs identitaires, deviennent ce que nous appelons des « sujets vocaux convaincants », c'est-à-dire des chanteurs de référence dans le contexte du festival. C'est sur ces chanteurs que les organisateurs du festival misent afin de proposer une image efficace et reconnaissable de l'identité musicale locale. Comme nous le rappelle Appadurai, la production d'une identité accessible et définie est directement reliée à la capacité des sujets

internes à la culture de permettre constamment la reproduction et l'affirmation de la localité (Appadurai 1996). La mise en valeur par les organisateurs des chanteurs qui excellent dans l'usage des techniques vocales évoquées s'insère ainsi parmi les indicateurs indirectement musicaux. C'est à ce titre que la décision des organisateurs est essentielle : ils font un choix artistique, mais aussi stratégique, au point qu'en l'absence de ce que nous avons qualifié de « sujets vocaux convaincants », la construction de l'identité locale n'aurait pas d'impact sur les interlocuteurs[21] du festival ni sur le public.

La construction de l'identité locale est également renforcée à travers ce que nous appelons les « indicateurs non musicaux », c'est-à-dire la persistance de symboles reliés au tarentisme (*i.e.* la tarentule) et reproposés comme des suggestions visuelles au cours du festival d'une part, et la rhétorique de la narration, d'autre part.

Les images présentées montrent que la tarentule est souvent évoquée dans la scénographie du *concertone*, que ce soit de façon explicite ou à travers une stylisation de la figure de l'araignée. La tarentule est également le logo du festival (figure 2).

En ce qui concerne la rhétorique de la narration, celle-ci traverse les médias, les publications scientifiques, la presse, Internet, et sert de support à l'action musicale en la rendant *authentiquement salentine*. La narration de l'identité en explicite et en renforce l'existence. Si le public du festival perçoit le produit musical proposé comme étant *authentiquement salentin*, c'est parce que celui-ci passe par une réification du monde sonore paysan. Ce dernier se concrétise grâce à un processus rhétorique s'accomplissant aussi bien sur le plan musical – comme nous l'avons montré plus haut – que narratif. La construction de l'identité demande en fait une action constante et parallèle à la pratique proprement musicale : les musiciens et les chanteurs, mais aussi les acteurs institutionnels locaux, contribuent tous, à leur manière, à cette fabrication de la *salentinité* par le discours. L'objectif est de faire en sorte que les acteurs musicaux soient considérés comme le prolongement naturel, par transmission directe, des chanteurs paysans du passé. Afin de mettre en valeur la région et d'y attirer l'attention touristique et médiatique, il faut, en même temps, que leur musique soit perçue comme profondément enracinée dans son territoire et dans l'ensemble de ses pratiques culturelles, car c'est une tradition authentique que le public réclame.

Stratégies des acteurs internes non musicaux et portée opérationnelle des indicateurs externes

Nous comprenons, à la suite de l'analyse des stratégies mises en œuvre par les indicateurs internes, que la notion de *local* proposée par la Notte della Taranta n'est pas une donnée venant de soi, mais un processus qui doit garantir à cette

21. Il s'agit pour nous des médias et des professionnels de la musique.

notion sa pérennité au fil du temps. Afin de maintenir sa force opérationnelle, l'identité musicale salentine doit être, en d'autres termes, fluide, dynamique et plastique – échapper à un principe de fixité et d'immuabilité. Les stratégies que les acteurs internes non musicaux adoptent pour gérer les relations interne/externe émanent d'un choix qui relève d'une politique culturelle et répondent à l'exigence d'un renouvellement constant. Les éléments et les sujets internes mentionnés plus haut – la cristallisation des répertoires, l'utilisation de contours mélodiques et de textes reconnus, la mise en valeur des instruments musicaux du tarentisme, la reproduction visuelle de la tarentule, la surexposition de certains chanteurs reconnus par le public – se mêlent avec des éléments et des sujets externes toujours différents, dont la rencontre permet la réinvention périodique et perpétuelle du festival et de ses aspects formels. Le rôle fondamental du *maestro concertatore* – le principal sujet musical externe – est, d'ailleurs, d'assurer une régénération de l'identité locale faisant en sorte que le pouvoir d'attraction du *concertone*, voire du festival, demeure puissant.

Mais comment se manifeste l'action du *maestro concertatore* ? Cet invité externe qui va prendre le contrôle musical du *concertone* agit d'abord sur le style musical choisi pour arranger les répertoires de la tradition salentine qui, des points de vue formel, mélodique et harmonique, sont plutôt homogènes et peu variés. Il suffit de comparer un même chant arrangé par différents *maestri concertatori* pour comprendre comment chacun peut y imprimer sa « signature » stylistique et musicale[22]. De plus, le *maestro concertatore* choisit les autres instruments qui dialogueront avec l'orchestre du festival ou s'y intégreront. De même, il peut varier la composition de l'orchestre selon les exigences musicales de ses arrangements et de son style. Tout au long de l'histoire du festival, chaque *maestro concertatore* a privilégié un instrument ou une section d'instruments, en en faisant son marqueur stylistique : la batterie, les cordes, les *brass band*, l'accordéon, le violoncelle, etc. Certains *maestri concertatori* ont parfois introduit la musique électronique et eu recours à des synthétiseurs mêlés aux instruments de la tradition salentine[23].

22. Monique Desroches a développé la notion de « signature singulière » en observant l'activité des chorégraphes martiniquais qui, à travers la mise en tourisme du patrimoine musical de leur île, édifient leur identité de Martiniquais et profitent de cette occasion exceptionnelle de proposition musicale pour se mettre en valeur (Desroches *et al*. 2011 : 71). Nous reprenons ici la notion de « signature » afin de souligner la relecture musicale unique et « singulière » que chaque *maestro concertatore* apporte à l'ensemble des répertoires salentins pour sa mise en spectacle lors du *concertone*.

23. L'orchestre de la Notte della Taranta n'est pas constitué par un ensemble de musiciens et des sections instrumentales stables. Au fil des éditions, la composition de l'orchestre a été modifiée en privilégiant certaines sections ou en introduisant de nouveaux instruments, selon les exigences musicales et les préférences des *maestri concertatori* désignés. L'orchestre du *maestro* Ambrogio Sparagna (chef des éditions de 2004 à 2006), à qui l'on doit par ailleurs le passage de la formule de l'ensemble à celle d'un vrai orchestre populaire, était caractérisé par la présence dominante des accordéons. Mauro Pagani (chef d'orchestre des éditions de 2007 à

Les organisateurs du festival, quant à eux, interprètent constamment les tendances du public, et tentent de capter leurs goûts et leurs attentes par rapport aux différentes propositions musicales des *maestri concertatori* invités. À partir des réactions du public, ils jouent sur le renouvellement des acteurs externes. Par exemple, depuis 2004, deux *maestri concertatori* consécutifs sont restés en poste pendant trois ans (2004-2006 ; 2007-2009) ; le troisième n'est resté que deux ans. Afin d'opérer leurs choix, les organisateurs tentent, en définitive, de repérer les réactions qui se produisent au cours de la semaine qui suit la longue nuit du concert. Ils prennent notamment en compte toutes les critiques qui apparaissent dans les presses locale et nationale, mais écoutent aussi les réactions des acteurs qui participent directement ou indirectement à la mise en scène du spectacle musical. Le contrat du *maestro concertatore* est renouvelé chaque année et, en fait, aucun ne sait, lors de la signature de son premier contrat, combien de temps celui-ci durera. Les critiques détiennent donc un pouvoir majeur sur l'engagement du *maestro concertatore* et orientent le choix des organisateurs.

Par ailleurs, et de façon étonnante, ces derniers demeurent très attentifs à des études quantitatives comme celle mentionnée plus haut, menée par un groupe de chercheurs des universités du Salento, de Milan (La Bocconi) et de Toulouse et dirigée par Attanasi et Giordano (2011). Elle montre, par exemple, que la troisième édition dirigée par le même *maestro concertatore* coïncide avec une diminution de l'affluence du public et des touristes. La conséquence en a été que depuis 2009, aucun des *maestri concertatori* n'est resté en poste plus de deux ans[24]. En outre, si l'on observe la liste des *maestri concertatori*, mais surtout si l'on analyse la séquence temporelle, on s'aperçoit qu'il y a une volonté de rompre la continuité stylistique et conceptuelle entre un *maestro* et l'autre, ainsi que de contrebalancer au fil des éditions des tendances et des choix artistiques et musicaux. Prenons quelques exemples afin de clarifier cette considération. Depuis l'édition de 2003 avec Copeland, marquée par des arrangements clairement *rock* et par une dimension internationale, on invite un *maestro concertatore* italien, Ambrogio Sparagna (2004-2006), qui est connu pour sa formation ethnomusicologique et sa maîtrise des pratiques musicales de tradition orale de l'Italie centre-méridionale : l'empreinte de ses arrangements est ainsi

2009) a diminué la présence de ces derniers et a introduit la section des instruments à archets. Ludovico Einaudi (éditions 2010 et 2011) a réduit le nombre de musiciens, et a préféré utiliser l'électronique à la place de la section rythmique existante, qui avait une connotation indéniablement *pop-rock*. Goran Bregovic (2012) a intégré son *brass band* à l'orchestre Notte della Taranta, alors que Giovanni Sollima (2013) y a inclus vingt violoncelles.

24. En dépit de l'influence que cette étude a pu exercer sur les organisateurs du festival, nous sommes loin d'affirmer qu'il existe un rapport direct de causalité entre les résultats de ces recherches et les choix des *maestri concertatori* depuis 2011. Une piste intéressante, que nous commençons juste à explorer mais qui mérite d'être approfondie selon la perspective d'une sociologie de la musique et de l'art, concerne les rapports entretenus entre la Fondation Notte della Taranta et les différentes maisons de production qui gèrent les engagements des *maestri concertatori*.

plutôt traditionnelle. L'ouverture à la *world music* est garantie par le successeur de Sparagna, Mauro Pagani (*maestro concertatore* de 2007 à 2009), considéré comme l'emblème de la *world music* en Italie pour en avoir arrangé en 1984 l'un des premiers disques de l'histoire, *Crêuza de mä*, de Fabrizio de André[25]. Après la parenthèse « italianiste » et traditionnelle de Sparagna, Pagani rouvre la tradition musicale locale aux autres langages musicaux et aux influences des cultures de la Méditerranée. Ludovico Einaudi (*maestro concertatore* en 2010 et 2011) poursuit comme Pagani dans ce métissage musical, mais privilégie les traits stylistiques qui caractérisent les répertoires salentins. Ses arrangements minimalistes et ses *obstinati* laissent place, lors de l'édition suivante, à une sorte de saturation sonore avec les fanfares de Goran Bregovic. Dans cette édition, on réhabilite l'esprit propre aux fêtes de village et au divertissement qui avait caractérisé les trois années de Sparagna, esprit dont il n'y avait plus trace dans le spectacle raffiné d'Einaudi. L'attention pour l'écriture et la recherche musicales qui avait marqué les deux éditions de Piero Milesi de 1999 et de 2001 – précédant le spectacle *rock* de Copeland – reprend sa place en 2013 avec Giovanni Sollima, violoncelliste et compositeur éclectique de formation classique[26].

Dans la foulée de cette analyse comparée du passage d'un *maestro concertatore* à son successeur, nous pouvons conclure que les organisateurs jouent habilement sur l'effet de surprise. Ceci est également exploité, mais de façon différente, lorsqu'un *maestro concertatore* reste en poste plusieurs années : le renouvellement est garanti par la présence sur la scène du festival de vedettes nationales et internationales qui changent chaque année et alimentent la curiosité du public jusqu'à quelques jours avant le début de l'événement[27].

Conclusion

L'étude des interactions entre les divers acteurs du festival confirme l'idée que le spectacle de la Notte della Taranta résulte d'une gestion extrêmement délicate de l'image du *local*. L'identité salentine véhiculée par ce festival est, en définitive, le résultat de processus d'adaptation à des circonstances éphémères, qui mettent en contact les acteurs locaux avec des acteurs externes dont on attend qu'ils se confrontent aux références identitaires salentines afin de renouveler, pour le maintenir attractif, le « projet Salento ». Si l'identité locale est alors construite

25. Voir Plastino (2003).
26. Au moment de la finalisation de cet article, le *concertone* dirigé par Giovanni Sollima n'a pas encore eu lieu, mais au cours de l'été 2013, nous avons suivi les répétitions avec l'orchestre, eu accès à certaines partitions et interviewé le *maestro concertatore*.
27. Les éditions triennales dirigées par Ambrogio Sparagna et Mauro Pagani sont mentionnées surtout pour la présence, sur la scène du *concertone*, de musiciens italiens réputés, tels que Gianna Nannini, Francesco de Gregori, Giovanna Marini, Piero Pelù, Lucio Dalla, Carmen Consoli, Massimo Ranieri, Morgan, Giuliano Sangiorgi, Vinicio Capossela, Caparezza, Simone Cristicchi, Eugenio Finardi ; et d'importants artistes internationaux comme Angélique Kidjo, Buena Vista Social Club, Richard Galliano, Mira Awad, Noa, Z-Star.

à partir d'un travail interne (par exemple, stratégies musicales, fabrication de symboles reliés à la tradition paysanne), elle se concrétise seulement grâce à une dimension relationnelle entre l'interne et l'externe. Cette relation confère à l'identité une dynamique et assure à l'image du local une pérennité à travers un processus de renouvellement qui est assuré principalement par l'invitation des différents *maestri concertatori*.

La construction de l'identité constitue ainsi une force stratégique produite et alimentée de l'intérieur grâce aux échanges avec des acteurs externes. Ces stratégies de promotion permettent de véhiculer et d'exporter le projet de renaissance socioculturelle et économique du territoire. En somme, ce projet se fonde sur des pratiques musicales, mais il est établi et élaboré par une « coopération des acteurs sociaux » au sens de Becker, et soutenu par une rhétorique narrative qui le rend crédible aux yeux du public. Ce sont les raisons pour lesquelles certains chercheurs ont déclaré leur perte d'intérêt pour la revitalisation des pratiques musicales de la tradition dans une dimension de spectacle et de promotion d'un territoire. Pour eux, ces musiques seraient le produit d'une uniformisation des langages et des systèmes de règles, propres aux musiques dites des *autres*, à un modèle en série pensé pour leur spectacularisation et/ou pour leur commercialisation. Ayant subi une mutation de sens, ces nouvelles formes symboliques se résument plutôt à l'affirmation de l'*identité locale* comme action de résistance à l'anonymat de la globalisation ; ou bien, elles répondent à de nouvelles formes de ritualisation qui expliquent et justifient la mise en spectacle de la *tradition*[28]. Dans une perspective heuristique, nous considérons donc plus efficace et fécond d'envisager l'objet d'étude que constitue un festival de musiques du monde – issues de pratiques musicales traditionnellement étudiées par l'ethnomusicologie – comme un produit des processus contemporains de complexification des actions culturelles, par rapport auxquelles les politiques territoriales jouent un rôle crucial. Loin de réduire l'interprétation de ces phénomènes musicaux à des stéréotypes, nous visons à ne pas considérer leur exégèse identitaire comme étant le but d'une étude. Comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de cet article, l'interprétation identitaire est simplement une clé pour accéder à la compréhension des dynamiques interactionnelles entre des acteurs qui interviennent de façon tantôt directe, tantôt indirecte sur le nouvel usage de ces pratiques et sur la fabrication de leur nouveau sens. Dans le dispositif multiforme et complexe qu'est la Notte della Taranta, la musique est l'élément unificateur de l'événement lui-même, la principale raison qui réunit et fait agir ces acteurs sociaux. Le *concertone* découle de l'interaction des diverses formes de représentation aussi bien individuelles que collectives, interaction qui donne lieu à un événement complexe qui fonctionne parce qu'il fait appel à un rituel appartenant à l'histoire de ce territoire. La façon

28. Sur l'ouverture de l'ethnomusicologie aux terrains contemporains hybrides et globalisés, voir Aubert (2001) et Bohlman (2002).

dont les différents acteurs sociaux internes et externes au festival, voire au *local* (musiciens, opérateurs culturels, politiciens, médias, etc.), interviennent dans la construction de l'identité salentine devient en fait l'occasion de réinterroger les rapports entre musiques de tradition orale et mise en spectacle, et entre esthétique et institutions. La réflexion prend appui sur une ethnographie prête à intégrer des modèles analytiques multiples, issus des différentes disciplines des sciences humaines et sociales[29].

Références

Agamennone M. et G. Salvatore, 2009, « 24 Agosto 1999. Il ritorno della Taranta », *Melissi*, 1 : 28-31.

Appadurai A., 1996, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Attanasi G. et F. Giordano (dir.), 2011, *Eventi, cultura e sviluppo. L'esperienza de la « Notte della Taranta »*. Milano, Egea.

Aubert L., 2001, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie.* Genève, Georg Éditeur.

Becker H.S., 2006, *Les mondes de l'art*. Paris, Éditions Flammarion [Ed. or. 1982, *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press].

Bohlman P.V., 2002, *World Music : A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.

Cannizzaro P., 2001, *La Notte della Taranta e Dintorni* [film]. Italie, Emme Audiovisivi, 52 min.

Caroli E., 2008, « Entre renaissance culturelle et persistance de la question méridionale. Le cas de l'essor touristique du Salento contemporain (Italie) », *Articulo. Journal of Urban Research*, 4, consulté sur Internet (articulo.revues.org/759), le 19 août 2013.

De Martino E., 1966, *La terre du remords*. Paris, Éditions Gallimard [Ed. *it.* 1961 [1994], *La terra del rimorso.* Milano, Il Saggiatore].

—, 1971, *Le monde magique.* Verviers, Marabout [Ed. *it.* 1948, *Il mondo magico*. Torino, Bollati Boringhieri].

Desroches M., M.-H. Pichette, G.E. Smith et C. Dauphin (dir.), 2011, *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

Gervasi F., 2010, « La projection d'enjeux sur le patrimoine musical paysan : analyse historique des phénomènes revivalistes au Salento (Italie du sud) », *Musicultures*, 37 : 1-13.

—, 2011, *Ethnomusicologie et esthétique : de la réflexion épistémologique à la recherche de terrain. Une étude comparative de la vocalité de tradition orale au sud de l'Italie*. Thèse de Doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal.

29. Nous tenons à remercier Caroline Marcoux-Gendron pour son travail attentif et minutieux de relecture de cet article.

—, 2012, « Affirmation artistique et critères d'appréciation des chanteurs revivalistes au Salento », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25 : 187-204.

Guilbault G., 1993, *Zouk : World Music in the West Indies*. Chicago, The University of Chicago Press.

Leante L., 2007, « L'incontro tra popular music e tradizione indiana : processi e modalità di appropriazione », *in* G. Giuriati *et al.*, *Etnomusicologia e studi di popular music : quale possibile convergenza ?*, consulté sur Internet (http://old.cini.it/it/pubblication/page/82), le 18 août 2013.

Pizza G., 2004, « Tarantism and the Politics of Tradition in Contemporary Salento » : 199-223, *in* F. Pine, D. Kaneff et H. Haukanes (dir.), *Memory, Politics and Religion. The Past Meets the Present in Europe*. Münster, Lit Verlag.

—, 2013, « Medicina, antropologia e storia nella *Terra del rimorso*, di Ernesto de Martino », *Medicina & Storia*, 13, 3 : 127-142.

Plastino G., 2003, *Mediterranean Mosaic : Popular Music and Global Sounds*. New York, Routledge.

Santoro V., 2009, *Il ritorno della taranta*. Roma, Squilibri.

Santoro V. et S. Torsello (dir.), 2002, *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*. Lecce, Edizioni Aramirè.

Sorce Keller M., 2007, « Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales » : 1127-1153, *in* J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle.* Vol. 5 : *L'unité de la musique*. Arles, Paris, Actes Sud, Cité de la musique.

Torsello S., 2007, « La Notte della Taranta. Dall'Istituto Diego Carpitella al progetto della Fondazione », *L'Idomeneo : rivista della Sezione di Lecce/Società di storia patria per la Puglia*, 9 : 15-33.

Van Campenhoudt L. et R. Quivy, 2011, *Manuel de recherche en sciences sociales*. Paris, Dunod.

RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

Interactions dans la construction d'une identité musicale locale
La dimension sociopolitique du succès du festival Notte della Taranta

Le festival italien Notte della Taranta est un exemple très intéressant qui permet de comprendre le rôle et l'incidence des politiques culturelles locales et régionales mises en œuvre afin d'attirer l'attention médiatique et touristique sur le territoire salentin. Pour ce faire, les opérateurs culturels, qui organisent le festival, ont recours à la force attractive d'une certaine image de l'identité musicale locale. C'est pourquoi nous avons réinterrogé la notion d'identité locale afin d'analyser comment cette notion devient opérationnelle dans le cadre du festival en contribuant à sa réussite et à son succès. Nous avons ainsi circonscrit les divers

acteurs qui participent à cet événement, puis défini leur rôle et leurs stratégies respectives afin de dégager des outils d'analyse, voire peut-être un modèle de fonctionnement qu'il serait intéressant de mettre à l'épreuve d'autres contextes festivaliers similaires.

Mots clés : Gervasi, Notte della Taranta, festival, politiques culturelles, musiques de tradition orale, *world music*, musiques du monde, tarentisme, Salento

Interactions in the Development of a Local Musical Identity
The Sociopolitical Dimension of the Notte della Taranta Festival's Success

Notte della Taranta, an Italian music festival, is a good example to understand the role and effect of local and regional cultural policies used to catch media and touristic attention on the Salento area. To do so, cultural operators who organize the festival have recourse to the attractive power of an image of the musical and local identity. We therefore reconsider the notion of local identity before analyzing how this notion is operational within the festival, contributing to its success. We first identify the festival's actors, and then define their role and strategies, in order to bring out analytical tools, and even an operating model that we could use in similar musical and festival contexts.

Keywords : Gervasi, Notte della Taranta, Festival, Cultural Policies, Music of Oral Tradition, *World Music*, Salento, Tarantism

Interacciones en la construcción de una identidad musical local
La dimensión socio-política del éxito del festival Notte della Taranta

El festival italiano Notte della Taranta es un ejemplo muy interesante para comprender el rol y la incidencia de las políticas culturales locales y regionales instrumentadas con el propósito de atraer la atención mediática y turística hacia el territorio salentino. Para lograrlo, los operadores culturales que organizan el festival recurren a la fuerza de atracción de una imagen y de la identidad musical local. Por ello, cuestionamos la noción de identidad local, con el propósito de analizar cómo dicha noción deviene operacional en el cuadro del festival contribuyendo a su logro y a su éxito. Hemos así mismo circunscrito los diversos actores que participan a ese evento, definido su rol y sus estrategias respectivas, con el fin de mostrar algunos instrumentos para el análisis y tal vez, un modelo de funcionamiento que sería interesante probar en otros contextos festivaleros que podrían ser similares.

Palabras clave : Gervasi, Notte della Taranta, festival, políticas culturales, músicas de tradición oral, *World music*, músicas del mundo, tarantismo, Salento

Flavia Gervasi
Faculté de Musique
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Canada
flavia.gervasi@umontreal.ca