

LA POSITION DU CHANT CORSE DANS L'ESPACE MÉDITERRANÉEN ÉLARGI

La musique traditionnelle corse présente plusieurs stratifications intéressantes, qui sont, en partie, dues aux circonstances historiques et, en partie, aux différenciations sociales. Elle semble constituer un reflet exemplaire de l'histoire de la musique méditerranéenne avec ses multiples interrelations ethniques et stratifications historiques. Par rapport à l'importance de ce domaine de recherche, la littérature existante sur ces questions est peu abondante.

Les origines du chant corse sont obscures, du moins dans la mesure où il s'agit d'un vieux chant corse et non d'une musique manifestement importée d'Italie à une époque plus récente. Ce qui caractérise les types de chants décrits ici comme « vieux corses »¹ présente des parallèles méditerranéens. Leur étude est toujours en cours. Nous évoquerons ici tout d'abord ce qu'énonce la littérature, ce qu'en pensent les informateurs corses eux-mêmes, et enfin ce que nous pouvons déterminer directement en écoutant la musique corse et d'autres musiques méditerranéennes.

Austin de Croze s'est penché sur cette question² (57). Il commence par évoquer deux mélodies, dont l'une est « essentiellement italienne », et ajoute :

« [...] mais si la Corse en vient aujourd'hui à ces "roucouades" italiennes, prétentieuses au point de vue mélodique et banalement fades quant à la poésie, elle sut garder jusqu'en ces dernières années [...] »

Voici comment l'a décrit de Croze en 1911 ; cependant les premières influences italiennes remontent à bien plus loin. La question sera encore abordée à plusieurs reprises. Une chose semble sûre : une influence italienne plus ancienne a sans doute apporté en Corse des sérénades, des barcaroles et des chansons à danser en cadence 6/8³. Les morceaux existants remontent probablement aux XVIII^e et XIX^e siècles. Évidente est aussi l'influence néo-italienne dans de nombreuses chansons des Félibres et des musiciens professionnels d'Ajaccio et de Bastia depuis la fin du XIX^e siècle.

Après avoir ainsi évoqué les italianismes plus récents en Corse, de Croze se tourne vers le vieux style corse des montagnards, citant en exemple une mélodie de *paghjella*. À titre de comparaison sont citées une chanson persane (d'après Jean-Jacques Rousseau), une chanson de Sigurd de Norvège (XIV^e siècle), une ballade italienne du XIII^e ou XIV^e siècle, une chanson russe ancienne, une ballade anglaise du XV^e siècle et une *malaqueña* des îles Baléares. De Croze fait le commentaire suivant (50) :

« [...] et ces vieux chants ... présenteront souvent quelques analogies – souvent frappantes – avec nombre d'airs populaires très anciens pris chez d'autres peuples [...] »

¹ p. notre chapitre « Les chants traditionnels : aperçu des genres les plus importants ».

² Chap. VIII : 47 ff., « Thèmes comparatifs de vieilles mélodies populaires de Corse et d'ailleurs ».

³ Il existe sans doute des relations encore plus anciennes avec la chanson populaire italienne, mais préciser celles-ci n'est pas encore possible.

Bien sûr, il n'est pas possible de répondre à la question de cette manière, d'autant plus que les exemples comparatifs cités par de Croze ne présentent vraiment aucune ressemblance spécifique avec la mélodie corse ancienne. Ces comparaisons n'offrent aucun indice quant à leur origine possible.

La principale caractéristique de la mélodie corse est, selon la plupart des auteurs, le style de chant récitatif, caractérisé par des termes tels que « chanté » ou « récit », « récitatif improvisé » ou similaire. Jean-Baptiste Marcaggi (50) (1926, 23 s.) le décrit ainsi :

« La musique, réduite à sa plus simple expression, sert d'accompagnement aux mots, leur donne, en quelque sorte, l'intonation. C'est une lente mélodie, coupée de points d'orgue, dont le rythme doit remonter à la plus haute antiquité, puisqu'il subsiste dans des cantinées populaires de Chinois, d'Égyptiens et d'Arabes ».

Cette caractéristique fait dire à de Croze (47) que « la notation en plain-chant serait la seule correcte ». Il associe donc (42 et suivants) directement les mélodies corses au *chant grégorien* (43), bien qu'il en voie aussi les qualités se répandre dans le monde entier - malheureusement sur la base d'exemples en partie inadaptés :

« En effet, à cause même de ses tenues ou « neumes » bien particuliers, la mélodie corse a un rythme très apparenté au rythme grégorien, lequel ne fut que la continuation du rythme musical des Grecs, adopté par les Latins et à peine altéré par les Arabes, rythme dont on retrouve même quelques traces dans les *malagueñas* de l'Andalousie ou des Baléares, dans les chants des bateliers de la Haute Égypte ou du Gange, comme dans les lentes plaintes des portefaix chinois ».

Pour étayer davantage son point de vue, de Croze poursuit (44) :

« Pour ceux qui voudraient étudier les origines et les affinités de la musique corse avec l'antique mélodie latine ou le plain-chant, nous ne saurions trop recommander les recherches du P.A. Dechevrens, S.J., « du Rythme dans l'hymnographie latine », à qui nous empruntons ce passage qui peut exactement convenir aux chants corses : chez les Grecs et les latins « la poésie classique était le privilège des classes lettrées, du petit nombre par conséquent. Mais le peuple avait aussi sa manière ce qu'ils sentait, ce qu'il aimait. Cette poésie essentiellement rythmique, c'est-à-dire associée à la musique, négligeait complètement la « quantité » ignorée du vulgaire ; elle ne connaissait que deux choses : tant de syllabes pour un vers, d'après les temps du rythme, et les syllabes accentuées à telles et telles places dans les vers, pour cadrer bien avec les temps forts du rythme » ».

De Croze a été le premier à aborder la question des origines possibles du chant corse, et son travail a donc été longuement cité. Bien qu'il ne fournisse toutefois pas de preuve réelle, ses réflexions en tant que telles s'avèrent intéressantes et indicatives pour l'indifférenciation avec laquelle même les Européens érudits interprétaient encore à son époque des formes musicales peu familières. Tout ce qui n'évoluait pas dans les tonalités majeures et mineures, tout ce qui ne possédait pas clairement un rythme pair ou impair simple, tout ce qui n'était pas compatible avec les habitudes d'écoute de la fin du XIX^e siècle, qui par conséquent semblait « étranger », paraissait archaïque et exotique et entraînait donc automatiquement des associations avec le chant grégorien, à partir duquel on pensait pouvoir au moins expliquer le caractère modal des anciennes mélodies populaires et ce que l'on savait de la musique orientale ou « primitive ». L'idée que la mélodie folklorique corse a été façonnée par le chant grégorien est partagée par certains⁴,

mais les preuves convaincantes font défaut. En effet, le chant grégorien est structuré de manière très différente des anciennes mélodies corses. Ces dernières, cependant, montrent une parenté avec des genres de chants correspondants dans la Méditerranée européenne plus large, des genres de chansons qui ne sont certainement pas influencés par le chant grégorien.

Pour découvrir des mélodies corses en relation avec l'Orient, il faudrait bien sûr penser avant tout au voisinage plus proche, méditerranéen. La littérature fait aujourd'hui état à plusieurs reprises de relations musicales avec l'Orient, mais sans les prouver de manière convaincante. David Ojalvo, Joséphine Poggi, Simon Dary et d'autres informateurs cultivés en étaient convaincus ; mais d'autres personnes, dont de nombreux chanteurs m'ont demandé à multiples reprises si je ne trouvais pas les vieilles mélodies corses « bien arabes ». Ces personnes connaissaient la musique arabe de leur propre expérience, le plus souvent du temps de leur service militaire ou colonial au Maghreb. « Comme les Arabes » était le commentaire répété lors de l'écoute d'enregistrements de *tercines* et de *paghjelle* ; ce commentaire revêtait un sens péjoratif, surtout dans le sud, où ces types de chants semblaient étrangers. Cependant, les chanteurs eux-mêmes remarquaient particulièrement souvent : « [...] C'est exactement la même musique qu'en Afrique du Nord [...] ». Et cela concerne aussi bien l'improvisation *tercine* et les *chants de meneurs de bœufs (tribierre)* que les *paghjelle* polyphoniques (!), les *currente*⁵ accompagnés par le violon et les *chants de mort*⁶. À Bonifacio, où de tels chants n'existent pas et n'ont jamais existé, on m'a sérieusement demandé, quand je leur ai fait écouter des *paghjelle* de Castagniccia, si elles avaient été enregistrées dans la caserne du village, où se trouvaient alors des soldats arabes.

Si l'on prétendait même avoir entendu en Afrique du Nord des chants polyphoniques semblables aux *paghjelle* - car on ne s'attendait pas à les entendre chez les Arabes - on ne pouvait que supposer qu'il s'agissait vraisemblablement de musique berbère-kabyle d'influence pré-islamique. Étrangement, à ce moment-là, une certaine découverte, aussi modeste soit-elle, semblait soutenir une telle pensée.

⁴ Werner Danckert considère le chant grégorien - avec les mélos maures - comme l'une des deux principales sources de la chanson populaire espagnole (Danckert : *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939 2e éd. Bonn 1970 : 277). Mais cela doit être vérifié. Pendant longtemps, les archaïsmes inconnus de la chanson populaire ont été associés au chant grégorien : apparemment uniquement parce qu'il s'offrait si facilement à la comparaison et parce que les autres possibilités de comparaison ont longtemps fait défaut. Pourtant, dans le répertoire des troubadours, ainsi que dans les *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X le Sage, il semble qu'il existe clairement deux types mélodiques : un qui a été indubitablement influencé par le chant grégorien et un autre qui montre tout aussi indubitablement les caractéristiques de la chanson populaire locale respective, comme elles caractérisent encore les chansons traditionnelles des régions respectives. En outre, il existe probablement des influences de la culture mauresque-andalouse. Ce sont des questions très intéressantes pour la recherche.

⁵ Parallèle : chansons arabes *Rebâb* avec ritournelle instrumentale ? Cependant, ceux-ci sont joués de manière hétérophonique* ce qui n'est pas le cas dans le *currente* corse.

*(NdT) : hétérophonique. adj. inv (musique) relatif à un type de polyphonie où les interprètes exécutent le même morceau avec des variations différentes.

⁶ Ces derniers sont censés être chantés « de cette même manière » par les femmes nord-africaines.

À l'époque, j'ai trouvé trois enregistrements sonores de musique berbère qui comportaient au moins des moments sporadiques de polyphonie vocale. Dans un cas, il s'agissait seulement d'un bourdon (Touareg)⁷, dans les deux autres cas (Algérie) d'une formule finale complètement harmonisée qui apparaissait à la fin de chaque strophe⁸. À l'époque, j'ai été tenté d'interpréter cela comme un vestige possible d'une polyphonie vocale pré-arabe d'Afrique du Nord et de me demander si l'invasion arabe n'avait pas éteint la polyphonie vocale chez les Berbères ou n'en avait pas étouffé le développement dans l'œuf, de sorte qu'il n'en restait que des rudiments. La littérature ne dit rien à ce sujet.

Tout d'abord, voici quelques citations sur la relation orientale, à propos de laquelle Marcaggi (1898 : 39) déclare :

« Les insulaires, qui habitent l'Algérie, ont retrouvé parmi les Arabes des provinces d'Alger, Bône, Constantine, Oran, chez les Kabyles surtout, des usages d'une analogie frappante avec ceux de la Corse et les mélées arabes sont chantées sur le même air - la similitude est saisissante - que les "lamenti" corses « ».

Plus loin Dans l'ouvrage, Marcaggi (1926 : 7) répète :

« Le rituel funéraire des Arabes, des Kabyles, surtout, offre, en effet, une similitude frappante avec celui des Corses, et les mélées Arabes ont un rythme à peu près identique à celui des "lament" corses ».⁹

Austin de Croze (1911 : 41) cite Paul Bourde, qui dit des chansons corses¹⁰ :

« Les airs qui varient peu, en somme il y en a deux ou trois, ressemblent à ces airs arabes qui s'émettent par le nez autant que par la bouche, avec des notes très soutenues suivies de brusques chutes ».

Le son nasal de la voix pressée à une hauteur élevée est caractéristique, uniquement pour les types masculins, des vieux chants corses.

Bien sûr, toutes ces affirmations nous rappellent la parenté des Corses avec l'ethnie « berbère-ibérique », comme l'affirment les anthropologues et les ethnologues, mais aussi l'indication de Max Leopold Wagner selon laquelle la Corse a appartenu pendant plusieurs siècles politiquement et culturellement et historiquement justifiable (du milieu du V^e siècle à celui du VIII^e siècle) à la zone nord-africaine qu'à l'Europe. Ce qui, soit dit en passant, relève aussi de l'époque pré-islamique, c'est-à-dire pré-arabe.

Tout ce que j'ai entendu et trouvé écrit à cette époque m'a incité à approfondir directement la question, c'est pourquoi je me suis rendu en Tunisie en 1960 (l'Algérie était alors en guerre). Au cours de trois mois de travail de documentation dans toutes les régions du pays, j'ai également réussi à enregistrer du matériel berbère. Sans surprise,

⁷ Record Columbia SL 205, « French Africa » (Columbia World Library of Folk and Primitive Music) side I, track 1.

⁸ Record His Master's Voice HLP 2 (History of Music in Sound) Vol. I, Side 4, Volume 11, et enregistrer *La Zala Dahroka* (feuilles sonore ; n° 172 dans la collection ethnomusicologique du *Völkerkundemuseum* de Berlin).

⁹ Au vu de ces comparaisons sans cesse répétées, Hörstel affirme (1908 : 134) : « [...] mais les lamentations des morts sont les mêmes partout dans le monde... Quel'on entende une mère kabyle, grecque ou corse se lamenter sur son enfant, c'est la même chanson triste [...] ». Certes, cela semble plutôt indifférencié.

¹⁰ Paul Bourde : *La Corse ; l'esprit de clan, les mœurs politiques, les vendettas, le banditisme*, 4e éd., Paris 1897.

j'ai pu constater une similitude dans la manière de chanter (appuyé avec la voix haute, main sur l'oreille) entre le chant oriental et le vieux chant corse¹¹. En revanche, on ne trouve aucune forme de polyphonie vocale, et même les enregistrements de la musique berbère algérienne et marocaine¹² publiés plus récemment n'en contiennent aucune trace. La manière de chanter des hommes, dans les vieux chants corses, caractérise toute la région méditerranéenne. Cependant, les chants des femmes corses, dans la mesure où ils ont été transmis et documentés, sont chantés d'une manière complètement différente, avec une voix normale, et le son vocal ne correspond donc pas du tout au style de chant communément considéré comme « méditerranéen », si on le compare à certains chants de femmes d'Afrique du Nord ou d'Italie du Sud¹³. Nous verrons cependant que ce type de chanson féminine n'est pas du tout récent.

Revenons au problème de la *paghjelle* polyphonique. Dans toute la littérature sur le chant corse (de Croze, Marcaggi, Tomasi, Canteloube), se trouve l'affirmation – malheureusement sans preuve concrète ni même précise – que la *paghjelle* est originaire des Baléares. Michel Giacometti m'a informé en 1959 qu'il avait trouvé des morceaux de caractère *paghjelle* sur Ibiza.

¹¹ Cette façon de chanter était connue dans l'Égypte ancienne, comme le montrent les représentations picturales de puis 2500 avant J.-C. (V. Dynastie, période Sakkâra) (par exemple, Curt Sachs : *Musik des Altertums*. Breslau 1924, page 10 et Planche 1 ; ders : *Musik der Antike*. Dans Bücken : *Handbuch der Musikwissenschaft*, Wildpark-Potsdam 1928, p. 6, fig. 11 ; Hans Hickmann : *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern*, vol. 2, envoi 1, Leipzig 1961 : Illustrations 48-49 et 116 (sur la dernière photo un chanteur professionnel !)). Si peu que la question de l'origine de cette manière de chanter est réglée, qu'Alan Lomax met en relation avec des cultures à répression sexuelle (Alan Lomax : *Folk Song Style. American Anthropologist* 61, 1969 : 927 ff.; voir également aussi : *Folk Song Style and Culture*. Washington 1968 : 194 f.; voir également : *The Evolutionary Taxonomy of Culture. Science* 177, 21 juillet 1972 : 232), il est toutefois frappant qu'il soit représenté à une date aussi précoce en Égypte, mais qu'il n'apparaisse pas sur les représentations picturales de la Mésopotamie ancienne (si l'on en croit les illustrations de F. W. Galpin : *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors, the Babylonians and Assyrians*. Cambridge Univ. Press 1936, réimprimé dans *Sammlung musikwissenschaftl. Abhandlungen*, vol. 33, Baden-Baden 1955, et celles de Henrike Hartmann : *Die Musik der sumerischen Künste*, Frankfurt 1960, moyennement représentatifs pour des représentations picturales de la Mésopotamie ancienne). Cette constatation s'oppose à l'idée d'une diffusion à partir du Proche-Orient, que j'ai moi-même parfois envisagée (Laade 1969 : 85 s.). Sur cette dernière question, voir également Hans Hickmann : *Die Rolle des Vorderen Orients in der abendländischen Musikgeschichte*, Cahiers d'Histoire Égyptienne 9 (1-2), Le Caire 1957, et de même : *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern* 2,1, Leipzig 1961 : 15 ff. Les seuls exemples de telles illustrations de l'antiquité européenne que je connaisse sont dans Max Wegner : *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949 : fig. 30 a et b ; voir l'explication de la posture de la main ibid. p. 70. Wegner mentionne une autre illustration de ce type dans A. Furtwängler et K. Reichhold : *Griechische Vasenmalerei*, planche 105. Dans les trois cas, il s'agit de chanter lors des jeux d'aulos pendant une beuverie. D'autres types de chants et de chants publics étaient apparemment présentés différemment (Wegner, l.c. : 70 f.). Tout cela nécessiterait des recherches plus approfondies.

¹² Il existe aujourd'hui sur le marché un nombre réjouissant de disques de musique traditionnelle marocaine, mais très peu de disques d'Algérie.

¹³ Par exemple, Folkways FE 4520, III, 4 ; Folkways FE 4265, 10 et 18 (Italie du Sud) ; Folkways FW 8863, 7 et 19 (Tunisie).

Ses enregistrements me sont restés inconnus, mais il n'existe rien de comparable sur les disques des Baléares et d'Ibiza qui ont été publiés entre-temps, ce qui ne signifie vraisemblablement rien de définitif, étant donné le caractère incomplet de la documentation existante. Dans ce contexte, il est toutefois intéressant de noter la découverte de chants polyphoniques à trois voix parmi un petit groupe de personnes d'origine espagnole dans le centre du Venezuela par Luis Felipe Ramon y Rivera et son épouse Isabel Aretz¹⁴. Ces chants présentent en effet une ressemblance structurelle avec la *paghjella*. Malheureusement, les musicologues vénézuéliens n'ont pu déterminer l'origine des personnes chez qui ils ont trouvé ce style vocal. Bien sûr, nous aurions été très intéressés de savoir depuis quelle région d'Espagne leurs ancêtres ont introduit cette polyphonie. Dans le disque *Hispavox* HH 10-356/9, seuls quelques *chants d'église polyphoniques* d'Espagne apparaissent, mais qui ne sont pas directement comparables.

Par ailleurs, de nombreuses formes vocales typiques, à orientation polyphonique, apparaissant dans la région méditerranéenne et jusqu'en Géorgie dans le Caucase, présentent, malgré des manifestations locales très différentes, une analogie frappante du principe structurel : le début d'un soliste (voix moyenne et en même temps principale), l'insertion ultérieure d'une deuxième voix (haute) et la voix de basse encore plus tardive (également chantée par un groupe). Le degré d'indépendance des deux voix supérieures et le degré de leur mélisme sont différents. La voix de basse n'entonne parfois qu'un bourdon, occasionnellement un bourdon « fluctuant » ou l'intonation du son fondamental – quarte basse – son fondamental (également dans une octave basse). De manière significative, celle-ci se retrouve dans la région italienne et également dans les *paghjelle* corses comme base de la séquence harmonique I-V-I¹⁵. Certes, le chant à trois voix

¹⁴ voir à ce sujet : L.F. Ramon y Rivera : *La Polifonia Popular de Venezuela*, Buenos Aires 1949; Isabel Aretz : *Musica polifonica en los campos venezolanos*. *El Farol* 19 (175), 1958 : 12 ff; Isabel Aretz : *The Polyphonic Chant in South America*. *Journal de l'Internat. Folk Music Council* 19, 1967 : 49 ff. Le tout avec des exemples musicaux.

¹⁵ L'accent mis sur le bourdon - quelle que soit sa forme prononcée ou atténuée - peut indiquer un lien jusqu'ici peu exploré, à savoir celui avec le chant choral polyphonique de la liturgie byzantine contenant le bourdon. On retrouve encore aujourd'hui le bourdon pur dans la polyphonie vocale populaire du sud de l'Albanie, du nord de l'Épire, du sud-ouest de la Bulgarie et du nord de la Sardaigne (qui, comme la Corse, a longtemps été sous influence byzantine). Bien qu'il semble audacieux de partir d'un seul exemple, une pièce vocale polyphonique d'un groupe grec des Pouilles, dont il est dit qu'elle remonte aux colonisations byzantines et qu'elle a conservé ses propres éléments stylistiques de cette période, pourrait être considérée comme un lien entre le style balkanique aux accents bourdons et le style italien soutenu par de longues basses grinçantes : cette pièce est celle qui ressemble le plus aux *paghjelle* corses parmi tous les exemples de musique vocale polyphonique sur le sol italien que je connaisse, quelle que soit l'interprétation que l'on puisse en faire (Columbia KL 5174, ultérieurement no. 91A 02025, voie 12). Si la thèse d'un lien entre ces formes chorales et le chant choral byzantin était acceptée - et elle est soutenue par un contexte historique de poids - la question de savoir de quelle manière les influences mutuelles entre les formes polyphoniques populaires et le chant ecclésiastique ont pu se produire resterait ouverte.

ne dénote pas seul le vaste domaine de la polyphonie populaire, qui s'étend de la Méditerranée occidentale au Caucase occidental et qui comprend également la diaphonie de l'île de Krk et d'autres parties de la Croatie. Y sont inclus aussi les styles vocaux à plus de trois voix, orientés vers la polyphonie, et ceux inclinant en partie vers des phénomènes organiques, de la Grusie (actuel Géorgie), de la Bulgarie, de l'Italie, du nord de la Sardaigne et du Portugal (Minho). Ainsi, une image relativement complexe se dessine dans le domaine de la polyphonie vocale, dans laquelle, en outre, on peut supposer toutes sortes d'interactions entre la musique populaire et la musique d'église.

