

## TRADITION, DIFFUSION, PATERNITÉ

Marcaggi écrit (1926 : 7-10) :

En français dans l'original : « Quoi qu'il en soit, aucun fragment des vieilles poésies populaires corses n'est parvenu jusqu'à nous. Ni Giovanni délla Grossa, chroniqueur du XV<sup>e</sup> siècle, ni Filippini du XVI<sup>e</sup>, ni le Père Rossi du XVIII<sup>e</sup>, n'en font mention »

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, donc, aucun chroniqueur ne mentionne la poésie populaire corse.

En français dans l'original : « Or, pendant des siècles, les femmes n'ont cessé d'improviser des 'Voceri', et les hommes des 'chansons satiriques'. Peut-on imputer leur disparition à l'absence d'imprimerie en Corse? Il est exact que la première imprimerie n'a été établie à Bastia que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et à Ajaccio qu'au début du XIX<sup>e</sup>, mais la transmission des 'lamenti' et des 'canzoni' devait et pouvait se faire parfaitement par la mémoire. Avant l'invention de l'imprimerie, avant même celle de l'écriture, on se transmettait oralement de longs poèmes, d'interminables récits ou contes. Le fait a été scientifiquement constaté chez divers peuples anciens et modernes.

En Corse, la transmission des chants populaires pouvait et devait se faire à l'aide de copies manuscrites. Lorsque, autour d'un cadavre, parmi les vocératrices groupées autour de la 'tola'<sup>1</sup>, qui ressassaient des lieux communs, une d'entre elles, douée du génie poétique, tirait de son cœur des images neuves, ou des accents émouvants, ses stances étaient aussitôt retenues.

<sup>1</sup> Une table longue sur laquelle est exposé le corps du défunt

gravées dans la mémoire de ses auditrices, puis répétées, fixées, au besoin, par l'écriture<sup>2</sup>. Il en était de même pour les chansons satiriques qui traduisaient un sentiment populaire. Leur diffusion devait se faire avec une extrême rapidité, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par un exemple récent. La chanson du '*Trenu*' par Maria Felice composée en 1885, au moment de la mise en exploitation du chemin de fer de Bastia à Ajaccio, et celle de la '*Pipa*', d'auteur inconnu, créée vers la même époque, ont obtenu une vogue extraordinaire, propagées dans l'île, avant qu'elles eussent été imprimées, par des chanteurs ambulants, tels J. -B. Ambrosini d'Occhiatana<sup>3</sup>, dit Giambatti, qui pendant une vingtaine d'années, a parcouru la Corse à pied, de commune en commune, à la grande joie des enfants et de amateurs de chansons savoureuses en dialecte corse...

...Plusieurs recueils manuscrits de '*voceri*' et de '*chansons populaires*' existaient, autrefois, dans les familles corses. En 1897, au moment où je préparai l'édition des '*Chants de la Mort et de la Vendetta*', on pouvait encore en dénicher quelques uns: je pus en recevoir trois en communication assez aisément. Les recherches infructueuses auxquelles je viens de me livrer me font craindre qu'il n'en soit plus de même aujourd'hui. Il se peut qu'on s'en soit débarrassé comme de vieux papiers encombrants! »

À un autre endroit, Marcaggi reprend le problème de la tradition (1926 : 25 f.), lorsqu'il parle de la puissance poétique inépuisable des bergers, des montagnards et des femmes ignorant l'écriture :

En français dans l'original : « Leur cerveau vierge, s'il est permis de s'exprimer ainsi, conserve une extrême fraîcheur d'impression; il enregistre, sans effort, un nombre considérable d'idées ou d'images. Ils ont d'ailleurs subi, sans s'en rendre compte, une longue initiation: jeune fille, la vocératrice a assisté souvent à des veillées funèbres, frémi à des '*lamenti*', sans qu'elle eût le droit de prendre la parole; enfant, adolescent, jeune homme, le futur poète à fréquemment entendu, le soir, sur la place du village, des paghielle, et assisté, pendant des heures, à des chants alternés entre des improvisateurs. Puis, un beau jour, sous l'empire d'une forte douleur, ou d'une vive passion, la jeune femme ou le jeune homme ont donné libre cours à leurs sentiments, et la strophe traditionnelle de six vers octosyllabiques a jailli spontanément de leurs lèvres.

De là, sans doute, les nombreuses similitudes qu'offrent entre eux les chants funèbres ».

Mais cela est également vrai pour la poésie d'autres genres.

C'est ce qui ressort clairement des données de Marcaggi. Selon lui, les versions imprimées de la poésie populaire corse n'existent que depuis l'avènement des imprimeries corses, de fait bien plus tard. Peut-être que les enregistrements manuscrits ont pu exister avant. Ils étaient le moyen essentiel de mémoriser les textes à l'époque de Marcaggi, et le sont encore parfois. J'ai trouvé des personnes qui écrivaient leur propre poésie, lisant souvent leurs textes sur de petits bouts de papier qu'ils portaient sur eux en permanence. Et lors de mon dernier voyage, en 1973, j'ai entendu certains regretter que l'on ait négligé de noter par écrit certains chants plus anciens, dont les textes sont tombés dans l'oubli chez les personnes concernées.

<sup>2</sup> A ce propos Ortoli, S. XXXV: « La rime n'est pas riche et le style en est vieux,... mais des pièces plus savamment versifiées souffriraient de certaines difficultés est ne produiraient peut-être pas une impression si prompte et si subite sur l'imagination des assistants. Cette facilité de compréhension est ici de la plus haute importance et c'est une des raisons principales qui font que des Voceri chantés une fois se répètent bientôt de bouche en bouche et font le tout de la piève et même, quelquefois, pour les plus belles improvisations, celui du pays tout entier. »

<sup>3</sup> Près de Belgodere dans la Balagne. Ambrosini décéda 1921.

En raison de l'absence de rafraîchissement de la mémoire, de nombreux chants n'étaient connus que par fragments. Dès lors, dans quelques cas, les paroles reconstruites conjointement ont été notées avant d'être enregistrées. Cependant, pour beaucoup de chants seuls des fragments ont été enregistrés.

Dans le passé, la simple récitation de textes entiers, ou même de phrases et d'images poétiques particulières, devant les villageois contribuait à la diffusion de la poésie, ainsi que les visites chez les parents et amis, ou encore les rencontres des bergers lors de leurs promenades et sur les alpages. Surtout, certaines fêtes populaires annuelles, notamment la fête de la Mère de Dieu (*feri*) le 8 septembre à Casamaccioli (Niolo), attiraient des personnes de toute l'île qui aimaient chanter et écrire des poèmes. Le récital de nouveaux poèmes et les concours de poésie (*chiam' è rispondi*) ont toujours été des moments forts pour les participants. Une autre circonstance qui a exigé la diffusion de chants et de poèmes était, selon le poète Jean-André Culioli, le rassemblement dans l'armée de Corses venus des régions les plus diverses de l'île. Le service militaire éloigne souvent les gens de chez eux pendant une décennie ou deux, et avec l'amour proverbial pour leur île, il n'y avait rien de mieux au loin que de se souvenir de chez soi en chantant des chants corses.

Cependant, il n'est pas vrai qu'un chant se déploie toujours comme un ensemble fixe avec des paroles et une mélodie. Il n'existe qu'un nombre limité de chants traditionnels qui se sont répandus et dont le texte et la mélodie ont survécu en tant qu'unité non rimée. Normalement, le texte constitue « le chant », c'est la chose vraiment importante, les mélodies sont des accessoires ornementaux.

Selon M. Culioli, il est facile de faire des rimes en corse car la langue est riche en voyelles et les terminaisons des mots les rendent encore plus aisées. Il est donc également facile de deviner la rime d'un vers à partir du précédent<sup>4</sup>. Si les rimes ne sont pas difficiles pour les raisons évoquées ci-dessus, elles facilitent également la mémorisation des textes en rapport avec le modèle standard simple de la poésie : le six vers octosyllabique.

Il m'est arrivé à plusieurs reprises, en 1956 et 1958, alors que j'étais encore essentiellement orienté vers la musicologie et donc à la recherche de mélodies intéressantes, de demander à des chanteurs lorsqu'ils avaient chanté deux fois la même mélodie - bien que sur des paroles différentes : « Mais c'était le même chant ! » Ce n'est que lorsque j'ai expliqué qu'il s'agissait de la même mélodie qu'ils ont compris ce que je voulais dire, et ont insisté sur le fait que c'était toujours un chant différent !

Il est également arrivé que plusieurs poètes chantent tous leurs textes sur une même mélodie (avec seulement de légères variations). Antoine Campana à Bastia, Michel Frederici à Rusio ainsi que Don Mathieu Giacometti à Sermano ont récité tous leurs *currente* sur la même mélodie. Les chanteurs de chants de morts traditionnels,

<sup>4</sup> Certes, c'est aussi là que se situent les différences entre le banal et l'original.

des lamentations d'amour et d'autres lamentations qu'ils connaissaient tous en faisaient parfois de même. J'aurais pu réaliser d'autres enregistrements avec nombre de ces informateurs, mais seuls les textes auraient été nouveaux. Un homme, qui avait composé plusieurs poèmes pour les élections à venir, a informé ses compagnons de chorale : « Je chante à ma façon », ce qui signifiait apparemment qu'il allait chanter ses mélodies pour lesquelles il était connu.

Cela ne signifie pas que la mélodie en question a été inventée par lui. Ni Culioli, ni Campana, ni Frederici, ni les autres poètes n'ont chanté leurs poèmes sur leurs propres mélodies. Lorsque j'ai fait remarquer à Culioli que je connaissais déjà une de ses mélodies grâce à d'autres chansons, il m'a répondu : « Je suis un poète, pas un compositeur ! » En fait, certaines mélodies connues sont utilisées à volonté, ou par préférence particulière, ou parce qu'elles viennent à l'esprit de la personne qui veut réciter quelque chose. De même qu'un homme peut chanter une poésie, une femme peut chanter une série de lamenti sur la mélodie qui lui est venue à l'esprit au premier morceau ou qui lui est la plus familière. La mélodie n'est en fait qu'un moyen de rendre la poésie plus sonore ; la poésie corse a toujours été chantée<sup>5</sup>. Une fois, cependant, l'inverse s'est produit : un homme a chanté trois mélodies différentes sur son propre texte. Se rendant compte de son erreur, il a recherché la mélodie sur laquelle il avait initialement chanté et qu'il avait préférée. Puisque l'offre de mélodies est relativement limitée, à partir d'un certain point, lorsque leurs variantes sont également épuisées, la collection de chants pourrait se limiter à la collection de paroles.

Même en tant qu'auditeur, on écoute exclusivement le texte. C'est le texte dont on se souvient et qui est parfois reproduit, peut-être sur une mélodie complètement différente de celle à laquelle il appartenait à l'origine.

Les mélodies sont donc très interchangeable, ce qui explique certainement pourquoi certains textes traversent la littérature avec des mélodies différentes<sup>6</sup>. Le caractère contraignant des mélodies qui y sont citées doit rester douteux dans la plupart des cas<sup>7</sup>. Cependant, certaines combinaisons texte-mélodie utilisées sans changement par les chanteurs ne peuvent remonter qu'à la fixation du chant en question dans cette littérature.

<sup>5</sup> À l'exception de la poésie écrite des lettrés et Félibres corses. Ces poètes utilisent aussi souvent des mélodies traditionnelles lorsqu'ils récitent leurs poèmes oralement (par exemple, Antoine Campana), ou bien ils demandent à un ami musicien (par exemple, Lacuire) d'inventer une mélodie pour leur poème. D. Versini, le célèbre Maistrale, était l'un des rares hommes de lettres à composer de temps en temps des mélodies originales pour ses poèmes.

<sup>6</sup> Voir. n° 6-26-27, 23-24, 42-43, 46-47-48-49-50-51, et d'autres.

<sup>7</sup> À l'exception des quelques chants aux mélodies originales (par exemple : Le n° 226 et 227, mais aussi, bien sûr, toutes les sérénades, barcaroles, chansons à danser, etc. importées).

Ainsi, il est aujourd'hui presque impossible de déterminer quelle mélodie a été chantée à l'origine sur quel texte, sachant qu'il faut également tenir compte de la possibilité que l'auteur du texte lui-même ait utilisé différentes mélodies à différentes occasions.

Seul le type mélodique du genre est préservé au mieux, le plus strictement dans les lamentations. Mais une mélodie de plainte peut tout aussi bien être utilisée pour chanter un chant funèbre qu'une plainte d'amour, une sérénade tristement « lamentée », un chant d'adieu nostalgique d'un soldat. Par ailleurs, on ne peut pas dire, comme je l'ai trouvé confirmé à un endroit, que n'importe quelle mélodie pourrait être chantée sur n'importe quel texte, simplement en changeant le tempo et le ton de la voix pour passer d'une plainte à une chanson à plaisanterie. Une plainte reste toujours une plainte, chantée sur une mélodie de plainte, peu importe ce qu'elle déplore spécifiquement. Les mélodies des deux genres de lamentations animales<sup>8</sup> ne sont pas non plus interchangeables. La musique importée (sérénades italiennes, barcaroles, chansons de danse, chants de soldats plus récents), qui est composée de matériel de chant inchangé, se positionne en dehors de toutes les règles mentionnées plus-haut.

Ainsi, l'origine des mélodies reste en général indétectable, et toutes les informations de la littérature sur la paternité des mélodies ne peuvent se référer qu'à la poésie. Seul ce travail poétique est synonyme de créativité pour le Corse. D'où le trésor mélodique relativement restreint et le grand nombre de variantes musicales.

Mais, cela rappelle les paroles de Béla Bartók *Das ungarische Volkslied*, Berlin/Leipzig, 1925 ; 10, note de bas de page 1) :

« Avec une telle masse de mélodies de même caractère, il est parfois assez difficile de décider si une mélodie est une variante d'une autre ou peut être considérée comme une mélodie indépendante. On est tenté soit (à un extrême) de considérer toutes ces mélodies comme un seul groupe de variantes, soit (à l'autre extrême) de considérer comme indépendantes toutes les mélodies qui ne diffèrent les unes des autres que par quelques tournures différentes dans une ligne ».

Dans le cas de ces variantes, une question se pose : s'agit-il de variantes d'une certaine mélodie originale - bien qu'elle ne soit peut-être plus identifiable - ou s'agit-il de la réalisation d'un modèle mélodique fictif qui est à l'origine d'un genre musical et qui est réutilisé pour ce genre-là (comme dans les *tribbriere*, les *paghjelle*, l'improvisation de tercets ou les *stomelli*<sup>9</sup>) ?

Enfin, il faut aussi penser au style musical qui ne se définit<sup>10</sup> comme un style que par la présence de certains *patterns* musicaux des éléments stylistiques modèles. Il existe généralement un style musical général d'une culture, qui se différencie en lui-même de nombreuses façons (lien temporel, social, liens par le genre et par la fonction) tout en se démarquant du style d'autres cultures.

<sup>8</sup> Note du traducteur : W. Laade fait illusion aux enregistrements des presque légendaires lamenti d'animaux dont le plus connu et encore chanté aujourd'hui « *U cane Leone* », voir tome 2 - pages 22 à 25

<sup>9</sup> Les *stomelli* pouvaient encore être enregistrés par Southwell-Colucci dans les années 1920, mais déjà en 1956/58 on ne les entendait plus en Corse et ils étaient décrits comme italiens, c'est-à-dire comme étrangers.

<sup>10</sup> Dans la poésie (et dans les productions d'art visuel), il existe également de tels *modèles* ou éléments stylistiques semblables à des modèles qui constituent le style dans son ensemble. C'est également là qu'interviennent les questions de tradition et d'originalité créative.

En simplifiant grossièrement on pourrait dire : l'observateur qui, partant du style général d'une culture, spécifie de plus en plus le style d'une époque particulière, puis d'un groupe social particulier, et enfin de genres musicaux très spécifiques, constatera souvent une standardisation croissante du style dans tous ses moments partiels, parallèlement à une spécification croissante. Dans certaines circonstances, un point est atteint où l'uniformité de style au sein d'une catégorie musicale devient si grande qu'il n'est plus possible de déterminer s'il s'agit d'un style musical ou d'un modèle mélodique sur lequel le genre musical en question est basé. Lorsque nous parlons de variantes, ce terme est donc ambigu et inclut diverses possibilités.

La tradition de la chanson populaire corse est essentiellement orale. Dès l'enfance, les filles et les garçons écoutent la poésie des adultes et apprennent à rimer eux-mêmes. Les textes sont parfois couchés sur des petits bouts de papier qui passent dans les mains de nombreuses personnes. Cette coutume a sans doute contribué à la préservation de nombreux morceaux anciens. Mais, comme la fixation écrite est précédée d'une compréhension par l'ouïe — il s'agit d'une action postérieure, qui peut également intervenir à des stades très différents de la diffusion de la chanson —, les textes se répandent également dans l'île sous de nombreuses variantes, qui incluent toutes sortes de déformations et de fragmentations. Mon collaborateur Mathieu Ceccaldi aurait jugé bon de ne publier que les produits idéaux les plus complets comme exemples du chant corse. Il n'aimait pas la mauvaise poésie, les distorsions et la nature fragmentaire de nombreux morceaux<sup>11</sup>. Il a donc sélectionné quelques chants de la collection qui semblaient répondre à ses exigences. Marcaggi a recueilli les chants dans ses deux livres à partir des variantes et des fragments les plus divers qu'il avait précédemment trouvés, afin de reconstruire une forme « complète » et idéale ; tout en sachant que la forme originale resterait introuvable. Ce n'est que lorsque l'auteur d'une chanson la transmet lui-même qu'il existe une certaine garantie d'exhaustivité et d'exactitude, bien que, même dans ce cas, il faille tenir compte d'éventuelles modifications, notamment lorsque les morceaux sont reproduits de mémoire.

La présente collection offre le matériel sous une forme non éditée, avec toutes les déficiences que présente le matériel transmis oralement selon nos termes, y compris des morceaux sans créativité artistique parmi les plus mûrs que le peuple puisse produire. Elle représente ainsi les différences de qualité, de situations et de procédés du chant traditionnel dans toutes ses nuances. Une étude plus approfondie du matériel musical et textuel pourrait bien permettre de mieux comprendre les caractéristiques et les mécanismes de la « tradition orale » et les conditions des différences de qualité

11 Une autre partie de sa critique était dirigée contre le contenu provocateur de certains morceaux (chants de la dernière guerre contre les Italiens et les Allemands ; chants de propagande électorale), qui, de plus, se combinaient souvent avec un langage grossier.

et, au-delà de l'aspect historique, c'est précisément dans cette direction que semble se situer une possibilité intéressante<sup>12</sup>.

Depuis Tommaséo et Viale, la poésie corse a été publiée à plusieurs reprises, mais souvent avec des changements sensibles, c'est-à-dire que la diffusion écrite comprenait aussi des interventions éditoriales, des déformations, des modifications de diverses sortes.

Marcaggi parle de tels changements que la publication de la poésie corse pourrait apporter (1926 : 28) :

En français dans l'original : « Les quatre strophes d'invocation à la Muse du poème « Ottave Giocose » publié dans les *Poesie scelte* de l'Abbé Guglielm<sup>13</sup> n'ont pas été reproduites dans le texte du même poème des *Canti popolari*<sup>14</sup>. Elles ont été considérées, avec raison, comme un hors-d'œuvre inutile ».

Marcaggi donne ensuite un autre exemple de ces changements, qui visaient apparemment à rendre « littéraire » la poésie populaire originale<sup>15</sup>, tout comme l'orthographe italienne de la langue corse. En ce qui concerne cette dernière, en l'absence d'une orthographe propre, il n'y avait guère d'autre possibilité, et surtout aucune aussi évidente que l'orientation vers l'écriture italienne<sup>16</sup>. Bien sûr, l'orthographe ne pouvait pas influencer la poésie populaire, ce sont plutôt les influences de la poésie italienne — évidemment encore très fortes au siècle dernier — qui se sont fait sentir dans la poésie populaire de l'île<sup>17</sup>.

Les Corses sont conscients de ces italianismes. Ils étaient attribués au célèbre poète populaire D. Andriotti (U Minicale), et certains des vieux chants que je

<sup>12</sup> Il faudrait inclure les textes et les bandes supplémentaires non publiés ici.

<sup>13</sup> Editées et annotées par P. F. Emmanuelle (Bastia 184S).

<sup>14</sup> Dans la collection de Tommaséo.

<sup>15</sup> Marcaggi 1926 : 10 : « La poésie populaire corse a été dédaignée, de tout temps, par les esprits cultivés: poésie rustique, devait-on se dire, d'humbles femmes, de bergers, de paysans illettrés! Salvatore Viale, dans sa préface au recueil de '*Canti popolari*' publié en 1843, prend la précaution de dire qu'il les offre au public non comme des modèles de fines poésies, mais comme l'expression des sentiments et des coutumes des Corses. Les poètes insulaires écrivaient en italien et imitaient un peu trop servilement les poètes italiens. Ils ne savaient rien tirer de la riche sève populaire. Si, une fois par un hasard, un Salvatore Viale, un Ugo Peretti, un Pertrignani, composaient une pièce en dialecte corse c'était plutôt par passe-temps de lettré! »

Et 1926; 29 f., « Le recueil des '*Canti popolari*' a été formé par des lettrés et des hommes de goût. Je suis convaincu qu'ils ont scrupuleusement respecté le texte primitif. Ils se sont bornés, semble-t-il, à élaguer des longueurs. J'ai procédé de la même façon pour les pièces satiriques, humoristiques de ce recueil, mais j'ai eu soin d'indiquer, autant que possible, le nombre de strophes du poème original. » Avant Marcaggi a cité un exemple.

<sup>16</sup> Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les efforts des Félibres pour créer une orthographe corse commencent. Ils n'ont pas encore abouti à une orthographe uniforme.

<sup>17</sup> Southwell-Colucci cite Ariost, Tasso, Metastasio et Fulvio Testi (1933 : xvii) comme les poètes italiens les plus influents, soulignant parfois des parallèles dans leurs interprétations des textes des chants corses.

enregistré et qui provenaient manifestement du siècle précédent<sup>18</sup>, étaient carrément qualifiés « d'italiens », c'est-à-dire qu'ils étaient également perçus comme quelque chose d'étranger.

En outre, il ne faut pas surestimer<sup>19</sup> l'influence que les recueils de chants imprimés peuvent avoir sur les poètes populaires et les chants populaires vivants. Je n'ai pu trouver aucune des collections imprimées dans aucune maison corse, sauf chez mes collaborateurs scientifiques. De nombreux morceaux écrits en langage populaire et parus dans des éditions imprimées avaient déjà disparu en 1956/58. À cette époque, sur une centaine de chants d'un recueil imprimé — et les mêmes morceaux sont largement repris de Tommaséo, Viale et Canteloube — on estime qu'un tiers existaient encore sur l'île. En revanche, de nombreux morceaux ne se trouvent pas dans la littérature alors qu'ils constituent, à en juger par leur apparition fréquente, une partie essentielle des chants traditionnels de l'époque. J'ai déjà mentionné que ce trésor de chants s'était considérablement réduit en 1973.

En 1958, j'écrivais : « Jusqu'à aujourd'hui, la vieille pratique du chant traditionnel, en gros, est toujours intacte. La description de la situation musicale dans la section suivante éclairera ce point en détail. Il convient seulement de noter ici que tous les genres de chants sont encore présents<sup>20</sup> et sont interprétés comme des chants traditionnels vivants. Cependant, comme beaucoup d'entre eux ne sont aujourd'hui connus que des personnes âgées de plus de quarante-cinq ans, on peut déjà prévoir la disparition de certains types de chants, un processus qui a déjà touché diverses provinces et divers genres de chants (voir chapitre suivant). Ainsi, le cérémonial des morts, dans lequel les chants de mort étaient à l'origine composés et récités, est aujourd'hui absent ; de même les chants décrivant la vengeance sanglante et le banditisme, sources de nombreux types de chants corses caractéristiques, n'existent plus. Les personnes âgées ont encore connu tout cela, beaucoup d'entre elles ont été fortement émues par certains chants des morts et lamenté de bandits, car pendant leur propre vie elles avaient vécu ce type d'événements et, dans certains cas, elles connaissaient personnellement les femmes ou hommes chantés. »

Avec l'augmentation rapide de l'émigration et le penchant de la jeunesse pour le continent, le bouleversement décisif a peut-être commencé après la Première Guerre mondiale. La perte de ses propres traditions va de pair avec l'envie de civilisation continentale. Au cours des vingt années qui séparent les deux guerres mondiales, on a chanté pour la dernière fois des bandits actuels et des vendettas, on a écrit des voceri pour la dernière fois, on a mené des bœufs à la *tribbià*<sup>21</sup> pour la dernière fois, les bals de village ont été accompagnés de musique de violon pour la dernière fois. Un jeune homme, pour qui la vendetta et le banditisme sont des phénomènes historiques et pour qui

<sup>18</sup> Par exemple, les numéros 171-173.

<sup>19</sup> Tant qu'une telle influence, par exemple dans les écoles, les chorales structurées, etc. n'était pas organisée.

<sup>20</sup> Ce n'est que plus tard que l'on a constaté l'absence de *stomelli* (italiens), dont certains avaient encore été enregistrés par Southwell-Colucci. Les chansons à boire (*brindisi*) de type italien, telles qu'on les trouve également dans sa collection, ne sont plus du tout mentionnées. Au lieu de cela, en 1973, des madrigali ont été découverts et nouvellement enregistrés dans un seul village et dans une seule famille.

<sup>21</sup> Note du traducteur : *tribbià* : action qui consiste à dépiquer, battre le blé, écraser le blé, voir *U Muntese, Dizziunariu corsu-francese*, Edit. Albiana, 2014.



même le berger et le violon sont devenus des anachronismes, ne sait plus apprécier un vocero ou un lamento de bandit et, s'il veut faire de la musique, il préfère la guitare électrique.

Pour remplacer les chants traditionnels, une sorte de « tube » a comblé le vide : des chansons corses écrites par des musiciens professionnels à Bastia, Ajaccio, Marseille et Paris qui ont été diffusées par la radio et le disque.

Celles-ci, à leur tour, étaient basées sur des chants « populaires » de Félîtres, qui ont fleuri entre les deux guerres mondiales et dont les arrangements étaient déjà pour la plupart entre les mains de musiciens professionnels (et pas toujours corses). Les « chants populaires littéraires » plus anciens avaient déjà été diffusés par le biais de partitions, de la radio et de disques, et nombre d'entre eux sont encore populaires aujourd'hui. Toutes ces chants ont été publiés et diffusés sous une forme faisant autorité : il n'existe pas de variantes, ils sont toujours chantés de la même manière. Et, à l'instar des chansons radiophoniques et discographiques encore plus récentes, ils sont sur le point de prendre la place du chant traditionnel, qui n'a plus la chance de vivre en raison de ses liens socioculturels et de thèmes abordés d'un passé révolu.

En 1955/58 — au moment de la guerre d'Algérie ! — les chants et les lamenti d'adieu des soldats abondent tandis que la source de poésie et de chansons propagandistes lors des élections locales coule à flots. Les sérénades ont été remplacées par des chansons d'amour modernes. Les chants de danse avaient disparu avec les anciennes danses, tout comme les *tribbiera* (chants de battage) avec la disparition de l'ancienne méthode de battage. Et — écrivais-je en 1958 — rapidement, ce qui avait le plus durablement façonné le chant corse allait aussi disparaître : la mélodie du lamento. Plus de détails sur l'exposition de 1958 sont présentés dans le chapitre suivant.

En 1973, on ne pouvait que constater l'extinction presque totale des chants traditionnels et des forces créatrices dans les campagnes. La chanson corse moderne « populaire », souvent avec des paroles françaises ou influencées par le français et des mélodies francisées, écrite par des musiciens professionnels, interprétée par des chanteurs professionnels à la radio et à la télévision et sur disque, a dominé la vie musicale des villes insulaires. Les villages se sont de toute façon dépeuplés et ont perdu presque toute activité musicale<sup>22</sup>.

Après mon expérience du détroit de Torres en Océanie<sup>23</sup> (1963-65), je pensais avoir négligé la question de la *paternité des chants* lors de mon séjour en Corse en 1956-58. En 1973, il s'agissait de rattraper le retard. Il s'est avéré qu'à de très rares exceptions près, il n'y a généralement rien à apprendre sur la paternité des chants. Les informations fournies dans les premiers recueils de textes montrent, qu'au moins à cette époque, la plupart des auteurs étaient encore connus. Il s'agissait évidemment de chants dont le souvenir des événements sous-jacents était encore vivace, et c'est aussi pour cette raison que l'on se rappelait facilement des noms de ses créateurs.

<sup>22</sup> À l'exception de Sermano et, dans une moindre mesure, de Rusio.

<sup>23</sup> Travail de terrain de l'auteur lors duquel presque pour chaque chant, également pour les plus anciens, les circonstances d'auteur et d'origine ont pu être déterminées.

Même à cette époque, cela ne s'appliquait plus aux chants d'origine plus anciens. Entre-temps, les chants de la fin du siècle dernier et les événements sur lesquels ils sont basés se sont tellement éloignés temporellement de la génération vivante que même les informations que l'on a pu connaître encore à cette époque ne peuvent plus être obtenues aujourd'hui. Les auteurs de poèmes et de chants non publiés de la première moitié de ce siècle ne peuvent être identifiés que de manière fragmentaire. Là encore, il faut tenir compte du fait qu'il ne s'agit généralement que de la paternité du texte.

Avec les éditions de chants des Félibres, tout change brusquement. Les noms des auteurs ont été publiés avec les morceaux. Certains d'entre eux, suivant l'usage général, ont ajouté à leurs textes des mélodies ou des types de mélodies conventionnels et connus. Quelques-uns (comme D. Versini, Maistrale) ont créé leurs propres mélodies originales. D'autres ont vu leurs poèmes mis en musique par des amis musiciens dont les noms sont également mentionnés dans les parutions. Tous ces chants, généralement publiés dans les journaux des Félibres, ont toujours été chantés uniquement avec les mélodies d'accompagnement.

Mais depuis que les chants corses sont édités, se pose aussi la question du *droit d'auteur*. Déjà Xavier Tomasi et Henri Tomasi étaient cités comme auteurs dans des éditions imprimées de chants, où seule une mélodie, ou un type de mélodie traditionnelle, était ajoutée à un texte donné<sup>24</sup>, et je distingue cela d'une adaptation, d'un arrangement pour chœur ou de l'ajout d'une partie de guitare ou de piano, qui sont généralement considérés comme des créations d'un arrangeur.

Cependant, depuis que le chant corse est devenu commercialement rentable, des sommes considérables ont été acquises, non seulement par des arrangements, mais aussi par l'appropriation de la paternité (informations sur les disques et dans la musique imprimée). Je ne peux citer que quelques exemples. Bruno Bacara (du duo de chanteurs *Régina et Bruno*) revendique une part indue des droits d'auteur musicaux dans les publications commerciales de chants du type mentionné. Le même Bacara reconnaît à l'abbé Filippi la paternité des paroles du chant immensément populaire « *Baretta Misga* », mais sur les disques il se dit créateur de la mélodie, bien que celle-ci aussi — et elle est absolument originale — vienne de l'abbé. Pour la populaire « *Casa Paterna* » (voir disque 1973, 52, 9) un arrangement sur la paternité s'est fait entre Tintin Pasqualini, auteur du texte, et Vincent Orsini, auteur de la mélodie. À la même époque, cependant, l'abbé Filippi a chanté sur cette mélodie son « *Lamentu* » pour un *petti rossu* (rouge-gorge) tué par un tireur récréatif, affirmant qu'il avait « trouvé » avec le texte aussi la mélodie. Je n'ai pas tenté de découvrir l'origine de ce parallélisme. De nombreuses éditions des chants corses chez Ed. Eschig, Paris

24

Par exemple, le n° 61.

portent une double indication d'auteur pour la musique<sup>25</sup>, où le co-compositeur porte le nom mystérieux, ni corse, ni français, d'Al Kiwi. Enfin, le rédacteur en chef de l'édition Max Eschig, un Corse du nom de Ph. Marietti, m'a été décrit comme Al Kiwi, qui avait l'habitude d'arrondir ses fins de mois de cette façon — les vrais auteurs étant laissés pour compte, mais en raison de sa position puissante dans la maison d'édition et dans l'association des auteurs français, ils n'ont pas essayé de lui demander des comptes ou l'ont tenté sans succès. La confusion est considérable, et les indications des auteurs sur les disques et dans les pressages de notes sont donc à prendre avec une certaine prudence.

<sup>25</sup> L'édition imprimée (de 1956) de la complainte du bandit Maistrale « *Or mai a mezza macchia so banditu* », à laquelle le poète a ajouté une mélodie de Bellini, crédite Bruno Bacara et Al Kiwi comme auteurs de la musique. De même, la feuille de musique (1956) avec le « *Bonghjomu madamicella* » de Pampasgiolu est une simple mélodie de tercets de type traditionnel, sur laquelle Pampasgiolu a chanté son morceau. Dans la partition de Peppu Flori (1964) pour le lamento du bandit « *So for'di strada per tutta la me vita* », le poète est crédité comme auteur du texte et Peppu Flori et Ph. Marietti comme auteurs de la musique.