

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Les logiques du fonctionnement du discours esthétique chez les paysans du Salento. Une exégèse inachevée ?

Flavia Gervasi

L'imaginaire du Nord et du froid en musique :
esthétique d'une musique nordique
Volume 14, numéro 1, mai 2013

URI : [id.erudit.org/iderudit/1016200ar](https://doi.org/10.7202/1016200ar)
<https://doi.org/10.7202/1016200ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN 1480-1132 (imprimé)
1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gervasi, F. (2013). Les logiques du fonctionnement du discours
esthétique chez les paysans du Salento. Une exégèse
inachevée ?. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche
en musique*, 14(1), 63–71. <https://doi.org/10.7202/1016200ar>

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche
en musique, 2013

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

érudit

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. www.erudit.org

Gagnante du concours de conférences de la SQRM

Les logiques du fonctionnement du discours esthétique chez les paysans du Salento. Une exégèse inachevée ?

Flavia Gervasi (Université de Montréal)

Le plus grand défi de l'étude de la conduite esthétique dans un contexte de tradition orale est celui de dégager une conception, un système de pensée qui relève de l'esthétique, en absence d'un discours direct qui porte sur cette dimension et de toute sorte de théorisations de la dimension pratique et créatrice. Ceci constitue probablement l'une des raisons pour lesquelles, en ethnomusicologie, la perspective esthétique a trop souvent été négligée, tant dans l'étude des musiques non occidentales que dans celle des musiques non savantes de la tradition occidentale¹. Ainsi, certains ethnomusicologues sont conscients qu'il y a bel et bien une dimension esthétique dans les pratiques musicales non savantes. Pourtant, ce constat se transforme rarement en une étude systématique visant à explorer, par exemple, les critères endogènes, les manifestations de l'expérience esthétique, les mécanismes de fonctionnement de cette expérience, ainsi que les objets, les attitudes appréciatives, etc.

En général, chez un grand nombre d'ethnomusicologues, les questions d'ordre esthétique apparaissent en filigrane, cachées derrière d'autres catégories analytiques ou englobées dans les discours sur l'authenticité, l'identité et la tradition. (Nketia 1974). Si nous considérons la tradition ethnomusicologique italienne, nous observons que le travail de recherche et de documentation de Diego Carpitella et de Roberto Leydi, par exemple, était motivé par la conviction que des strates de la population, dont la paysannerie, méritaient une attention scientifique en raison de la vaste richesse d'expressions et d'élaborations musicales. Les deux ethnomusicologues ont fait émerger des répertoires qui, d'un point de vue musical, étaient complètement autonomes par rapport à la tradition savante ; ils présentaient donc un grand intérêt. Cependant, la valeur esthétique de ces matériaux musicaux n'était jamais explicitée, mais était considérée comme un *a priori* au travail de recherche et de documentation. Le chercheur Roberto De Simone a

consacré une grande attention à la dimension esthétique dans l'analyse et la documentation de la tradition musicale de la région de Naples. À un grand nombre d'occasions, il a mis en évidence le prestige qui caractérise l'action musicale de certains musiciens (chanteurs et instrumentistes), considérés titulaires de compétences spécifiques en ce qui concerne la variation et l'élaboration complexe de textes et de normes partagés (De Simone 2010). En dépit de la grande attention portée sur les aspects esthétiques de la pratique musicale napolitaine, son étude ne fournit pourtant pas une conception esthétique endogène.

Chants de passion, publié par l'ethnomusicologue français Bernard Lortat-Jacob en 1998 est, quant à lui, le premier ouvrage ethnomusicologique qui, comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez, « a le mérite essentiel et rare de parler de la beauté de la musique » (Nattiez 2002, 100). Il est aussi une référence en ce qui a trait à l'étude esthétique du discours, de la vie et du système social d'un groupe ou d'une communauté. À la suite d'une longue fréquentation du terrain et une grande implication dans la communauté de Castelsardo (Sardaigne), Lortat-Jacob montre comment identifier les catégories esthétiques qui règlent le chant de la semaine sainte et en conclue que ces catégories émanent des rapports sociopolitiques, des relations de pouvoir et des mécanismes d'alliance qui traversent la communauté de Castelsardo.

Une fréquentation prolongée et intense entamée depuis 2008 avec un groupe restreint d'anciens chanteurs paysans du village de Martano (au Salento, dans le sud de l'Italie), nous a persuadée qu'ils possèdent une esthétique de leur chant, et que celle-ci reflète un système de pensée en lien avec leur mode de vie agricole. Cependant, ni la dimension esthétique en général ni les critères sur lesquels cette dimension se fonde ne sont explicitement verbalisés à travers un langage direct. Notre contribution porte ainsi

¹ Il suffit de regarder les index d'une sélection d'ouvrages représentatifs pour en avoir une confirmation : dans la deuxième édition de l'œuvre monumentale de Nettl, *The Study of Ethnomusicology* (2005), on retrouve des entrées pour des problématiques ethnomusicologiques capitales telles que « *ethics* », « *etic/emic* » ou « *colonialism* », mais aucune pour « *aesthetics* » ou « *beautiful* », ou « *beauty* ». Il en va de même pour le manuel édité par Helen Myers, *Ethnomusicology* (1993), dans la série *The New Grove Handbooks in Music*. Ensuite, si l'on étend la recherche à d'autres ouvrages de Blacking et de Lomax, ou à la littérature italienne (chez Carpitella ou Leydi, par exemple), on ne peut que constater que la dimension esthétique n'était pas prioritaire pour ces chercheurs.

sur l'observation et l'analyse de toutes sortes d'attitudes linguistiques, notamment la tautologie et le détournement de nos questions directes, attitudes auxquelles les chanteurs paysans ont systématiquement recours lors des séances interactives et des tests d'appréciation musicale que nous leur proposons. Nous démontrerons ici que leurs attitudes linguistiques, si considérées en relation au système de pensée et à l'univers de valeurs agricoles auxquels celles-ci réfèrent, bien qu'apparemment lointaines d'un discours proprement esthétique, révèlent la conception esthétique qui régit la pratique vocale des chanteurs paysans de Martano.

Les chanteurs paysans de Martano et le contexte social

Les chanteurs paysans ont chanté leurs répertoires vocaux jusqu'à la survivance de la société rurale autour des années 1960, c'est-à-dire avant le développement économique de l'après-guerre qui a modifié l'organisation socioculturelle du territoire. En raison de cette modification, les pratiques paysannes ont été abandonnées au fur et à mesure et il en va de même pour les traditions orales et vocales. Toutefois, de nos jours, certains « anciens » gardent encore la mémoire des chants et pratiquent le répertoire dans la sphère privée et surtout de façon solitaire malgré le fait qu'à l'époque, ils chantaient essentiellement en groupe. De plus, depuis les années 1990, le répertoire a connu une revitalisation dans le cadre du revivalisme musical de la région, qui est proche des circuits de la *world music*, et par l'action d'une génération de chanteurs professionnels².

Le groupe d'informateurs de l'ancienne génération avec qui nous avons mené notre recherche est constitué d'une dizaine de paysans âgés de 70 à 86 ans. Ils viennent du village de Martano, situé à 22 kilomètres au sud de la ville de Lecce, dans une enclave hellénophone appelée *Grecia Salentine*. Cela est dû au fait qu'outre l'italien et le dialecte salentin, dans lequel ils s'expriment couramment, les anciens habitants de Martano maîtrisent une langue nommée *grico* et apparentée au grec³. Dans le cadre de l'enquête, ils nous ont précisé que cette langue est utilisée dans le contexte domestique et dans les communications avec les personnes de leur génération. Une très bonne compréhension du *salentino*, ainsi qu'un apprentissage rudimentaire du fonctionnement du *grico*, nous a aidée pour l'analyse de leurs discours lorsqu'ils ne s'exprimaient pas dans la langue italienne.

Nous avons travaillé avec huit femmes et quatre hommes, dont trois ont représenté nos principales références (Cosimino, Antonio et Paolo). Ces trois hommes sont des chanteurs encore actifs, alors que la pratique du chant a été presque complètement abandonnée par les femmes. Le niveau d'instruction du groupe est plutôt homogène : aucun informateur n'a fréquenté l'école au-delà du primaire ; ils n'ont pas l'habitude de se servir de l'écriture ; et aucun d'entre eux n'a étudié la musique occidentale. Mises à part les influences plutôt récentes de la radio et de la télévision à partir des années 1970, leur rapport avec la tradition musicale occidentale se limite aux fanfares populaires qui jouaient les *arie* de l'opéra italien aux cours des fêtes religieuses ou populaires dans les villages. Ils appartiennent tous au monde paysan parce qu'ils ont travaillé la terre ou parce qu'ils sont nés à la campagne, dans une famille de paysans. Malgré leur âge, les hommes continuent solitairement à effectuer des travaux agricoles. Ils se rencontrent parfois à l'occasion de fêtes privées, sur invitation de chercheurs ou de médias pour se produire dans leur répertoire polyvocal, mais hors des contextes de spectacle. Pour former le groupe d'informateurs, nous avons agi à partir du système interne de relations qui règle jusqu'aujourd'hui la formation des micro-communautés au sein du tissu social de Martano.

Notre objectif n'est pas de nous étendre à un contexte social plus ample, mais d'avoir comme référent un nombre d'informateurs qui soient rattachés à un même vécu rural et qui fondent leur système de pensée sur un substrat commun que nous avons nommé « micro-communautés ». Ce substrat commun doit régir, par postulat, un système culturel suffisamment généralisé et intégré par les membres de la micro-communauté examinée. Par conséquent, tous nos informateurs devaient partager un ordre normatif, des formes symboliques et des codes comportementaux, bien qu'il faille tenir compte de l'individualité dont tout membre est porteur. Les informateurs pourront donc se présenter comme un groupe plutôt homogène lorsque notre analyse se positionnera à une certaine distance de l'objet observé, mais cette analyse fera émerger la richesse des apports individuels quand le focus sera plus restreint. Les relations personnelles et le fort lien que nous avons entretenu avec les informateurs nous ont permis de percevoir les traits de leurs discours qui relèvent du subjectif et ceux qui découlent de l'ensemble des valeurs sociales intersubjectives et d'un code comportemental commun.

² Pour approfondir le mouvement revivaliste relié aux pratiques musicales de la paysannerie, nous renvoyons à notre article « La projection d'enjeu sur le patrimoine musical paysan : analyse historique des phénomènes revivalistes au Salento (Italie du Sud) », in *Musicultures*, vol. 37, p. 1-13.

³ L'origine de cette langue, comme nous l'avons précédemment évoqué, n'a pas encore été déterminée par les archéologues et linguistes qui s'y sont intéressés. Il s'agit peut-être d'une forme résiduelle d'une ancienne langue hellénophone parlée dans une région plus vaste, la Grande Grèce. Ce terme, issu de la géographie grecque antique, regroupe aujourd'hui les régions méridionales de l'Italie (Sicile, Calabre, Campanie, Pouilles et Basilicate).

Pour une conception endogène du chant paysan : ouvertures sur la dimension esthétique

Pour obtenir des discours esthétiques, nous avons mis au point une recherche d'ordre qualitative en organisant des rencontres individuelles ou en groupes avec les acteurs, afin de les mettre en situation de verbalisation. Ils étaient invités à porter un jugement appréciatif sur des voix et des performances vocales enregistrées ou sur des exécutions *in vivo*. Grâce à cette démarche, nous avons pu obtenir une grande quantité de discours riches en indices qu'il a toutefois fallu démêler dans une étape ultérieure de la recherche.

Les discours produits tout au long des deux années de recherche de terrain auprès des anciens chanteurs paysans de Martano et recueillis sous la forme d'entretiens dirigés, mais aussi de déclarations spontanées et de conversations plus libres, sont parsemés d'indices d'ordre esthétique, quoique invisibles au premier regard, car les paysans n'utilisent pas un langage direct et un vocabulaire musical partagé pour s'exprimer. La dimension esthétique demeure ainsi cachée derrière des commentaires apparemment distants et détachés du but de notre enquête, au point que la possibilité de leur «refuser» cette dimension nous a effleurée. Par ailleurs, au cours de l'une des phases initiales de la recherche de terrain, les anciens chanteurs ne nous ont pas paru intéressés par nos arguments et questions, et semblaient parfois même contrariés. Pour ce qui est de notre position vis-à-vis du déroulement de l'enquête, nous avons souvent éprouvé un sentiment de frustration lorsque nos questions ponctuelles portant sur les qualités d'une voix, capables de déclencher une expérience que l'on pourrait définir d'esthétique, recevaient comme réponse un chant ou bien un long récit sur leur vécu. Bref, une trace évidente d'une sensibilité esthétique au chant ressortait souvent de la confrontation avec les anciens paysans, manifestée à travers des actions non verbales telles qu'un sourire, une implication personnelle dans le chant écouté, ou autres, mais aucune conscience de cette sensibilité était clairement explicitée via la production verbale.

De surcroît, leurs réponses directes à nos questions ponctuelles étaient constellées de tautologies telles qu'une voix est jugée «belle» simplement parce qu'elle est «belle», ou bien elles renvoyaient à des épisodes de leur passé dont les liens logiques avec nos questions nous apparaissaient inexistantes. En fait, leur unique intérêt pour notre recherche était dans la possibilité que nous leur offrions, à travers nos séances de travail, de se retrouver en groupe pour chanter⁴. En somme, les chanteurs paysans ne semblent pas en mesure de développer l'argumentaire qui fonde leurs affirmations. Ainsi de «trois choses» l'une : ou bien les chanteurs

paysans n'ont aucune attitude esthétique concernant les formes symboliques qu'ils réalisent, notamment la pratique vocale ; ou bien leurs attitudes vis-à-vis d'une dimension abstraite telle que l'esthétique se fondent sur des processus illogiques, comme le démontrent des réponses «etic-ment» incohérentes à nos interrogations ; ou encore la dimension esthétique est bien présente dans leurs réponses, malgré le fait qu'elles nous apparaissent comme des non-réponses ou des fausses réponses. À cette étape de l'enquête, nous percevons clairement que les chanteurs paysans possèdent une sensibilité esthétique, mais nous n'en comprenons pas le fonctionnement.

La vie quotidienne des anciens chanteurs est le lieu de multiples réseaux qui maintiennent le contact entre leur vie actuelle et leur condition d'autrefois, de façon différenciée selon les histoires personnelles. Par le biais d'une «observation silencieuse», qui consiste à observer les acteurs mener leur vie sans susciter d'interaction entre eux et le chercheur, nous avons récolté des données qui puissent valider ou remettre en cause ce qui est sous-entendu dans les discours obtenus durant les entretiens et les tests d'appréciation. Il s'agit d'une méthode d'observation précieuse sachant que, dans la vie quotidienne, les chanteurs peuvent se livrer à des appréciations non conditionnées par nos questions, s'exprimer dans un langage qui leur est propre et se servir d'images à travers lesquelles il nous est possible de construire leur système de valeurs et d'avoir accès à leurs constructions symboliques. Les études du quotidien ajoutées à la méthode précédemment détaillée répondent à un besoin de connaître les modes et les manières de la vie dans ses gestes les plus simples, de révéler une partie des enjeux esthétiques rattachés à la sphère privée et, enfin, d'approfondir le regard posé sur le système de pensée du groupe sociale. Par exemple, par le biais de cette méthode, nous avons pu confirmer que l'attachement au modèle relié à la vie paysanne continue de fonder leur existence, et constitue le paramètre leur permettant d'évaluer la réalité tangible et le système de valeurs qui les entoure. Dans notre analyse, nous ne pouvons donc pas nous soustraire à l'aller-retour permanent entre les discours issus du contexte de l'observation silencieuse et ceux qui sont produits en interaction avec le chercheur. Dans un cas comme dans l'autre, leurs paroles sont cryptiques et insaisissables pour un sujet extérieur à leur culture, mais il y a un élément qui ressort systématiquement des deux contextes : le monde agricole. Il est ainsi nécessaire de porter une attention particulière sur la portée exégétique que le recours au contexte agricole acquiert pour la compréhension de l'univers de pensée de chanteurs paysans et, ensuite, pour accéder à leur univers esthétique. En effet, les discours contiennent entre autres une

⁴ Nous tenons à préciser que nos informateurs n'étaient pas intéressés à être rémunérés.

forte indexicalité qui fait que chaque parole, notion, attitude ou processus de communication des chanteurs paysans est potentiellement révélateur du contexte auquel ils se réfèrent.

Les anciens chanteurs paysans possèdent leurs propres codes de pensée et d'action, leurs principes, leurs valeurs et leurs croyances, qui constituent une sorte de dimension sous-jacente au sein de laquelle cette communauté continue d'habiter. C'est pourquoi ils donnent l'impression de parler la même «langue», qui n'est pas simplement le système linguistique en usage. Il s'agit plutôt d'un code super-linguistique qui leur fait employer des mécanismes linguistiques, voir cognitifs, ainsi que des expressions récurrentes et des formules standardisées, comme s'ils s'étaient concertés pour que leurs réponses et leurs discours coïncident. Comme l'écrit Ghasarian, «un ensemble de codes internes mis ainsi en pratique expriment une spécificité culturelle» (Ghasarian 1990, 20). En paraphrasant les passages où il réfère à sa recherche chez les Malabars, nous pouvons écrire qu'au-delà des variations individuelles, nous avons trouvé dans ce milieu traditionnel une unicité des principales catégories de pensée reliées sans ambiguïté aux normes et aux valeurs de la société traditionnelle à laquelle les protagonistes sont liés (*ibid.*).

Jusqu'à maintenant nous avons montré que la distance entre deux systèmes de pensée qui sont celui de l'ethnologue et celui des acteurs nous oblige à opérer un changement de perspective à l'enquête esthétique. Tout notre enjeu consiste maintenant à reprendre en considération le contenu des discours, bien qu'il ne réponde pas directement aux attentes du chercheur. Les paroles des paysans méritent d'être mises en relation avec le mode de vie et l'univers de valeurs propre à la paysannerie à laquelle, comme nous l'avons observé, ils sont fortement attachés. S'il est vrai, comme nous le supposons, que le contenu de ces discours acquiert du sens en relation avec le mode de vie et les systèmes de valeurs, la compréhension de ces derniers devrait nous amener à la dimension esthétique des paysans de Martano, en passant par la détection des mécanismes linguistiques qu'ils mettent en œuvre en réponse à nos questionnements directs. Les mécanismes linguistiques employés par les chanteurs paysans tout au long de l'enquête, ainsi que le contenu de leurs discours et l'univers de sens auquel ces discours renvoient, attirent toute notre attention et deviennent l'objet privilégié de notre analyse.

«C'était dur, mais c'était beau!» : récits de vie à la campagne

Nous n'avons récolté aucun témoignage dans lequel, tout en remarquant les conditions de vie très difficiles, les paysans ne manquent de souligner leur attachement et leur nostalgie à un monde qu'ils qualifient systématiquement et sans

aucune hésitation de *beau*. «C'était dur, mais c'était beau», affirment-ils. Dans leurs récits, les activités agricoles, organisées sur la base des cycles de la nature, constituent le fondement de la subsistance, mais en même temps la cause de la fatigue et de l'épuisement physique des paysans. Dans le contexte incertain de la société rurale, le chant semble avoir constitué un moyen de partager la souffrance reliée à une condition existentielle précaire et à une économie strictement dépendante des produits de la terre, mais surtout un loisir. Ceci n'exclut donc pas que, outre son aspect fonctionnel, lui soit attribuée en même temps une composante d'ordre du plaisant. Dans les discours des chanteurs paysans, l'image d'un chanteur ou d'un groupe qui chante lors de moments de repos, pour l'unique plaisir de chanter et de s'amuser, est, d'ailleurs, plutôt fréquente.

La vie qu'ils nous ont racontée est également organisée sur la base des cycles naturels (jour/nuit, lumière/obscurité, saisons) qui règlent les activités agraires. Leur temps s'écoule, en d'autres termes, en harmonie avec les rythmes imposés par la nature. Les discours spontanés des chanteurs, quant à eux, se développent autour de trois éléments clés : la campagne, le travail et le chant. Les images de la campagne sont évoquées par opposition à celles du centre urbain, et en relation au calendrier agricole. La campagne est donc un espace-temps. En effet, elle est l'espace habité, rempli et vécu pendant les heures et les périodes de préparation et de travail de la terre, de récolte et de transformation des produits. Mais elle est aussi perçue comme une entité temporelle : elle «vit» pendant les heures d'ensoleillement, lorsque les paysans travaillent, et pendant les périodes de chaleur qui déterminent les saisons au cours desquelles ils s'y installent de façon stable. Antonio Costantini nous informe que «pendant une partie du printemps, et tout l'été, plus de la moitié de la population de Martano habitait à la campagne, et dans le village ne restaient que les artisans, les curés et les sœurs». Les paysans partent au cours du mois de mai pour revenir à Martano au début du mois d'octobre. «Toutes les activités de la vie, raconte Lucia De Pascalis, se déroulaient à la campagne : on y préparait la nourriture, on y travaillait, on y chantait et on y mangeait». Cette dernière affirmation, confirmée d'ailleurs par d'autres témoignages, met en avant deux aspects. Le premier est que les occupations des paysans n'étaient pas variées outre mesure, ou que, si elles l'étaient, ils n'ont retenu que les quatre mentionnées. Deuxièmement, la pratique du chant est citée aux côtés de trois activités fondamentales pour la subsistance : le travail de la terre, la préparation et la consommation de la nourriture.

Au cours des années 1940, et ce, jusqu'aux dernières cultures de tabac dans les années 1970, il est possible d'entendre des travailleurs chanter seuls ou en groupe sur toutes les terres cultivées qui entourent le village

de Martano. Malgré la grande fatigue physique et des conditions d'hygiène insalubres, on créait dans les groupes de travailleurs des atmosphères ludiques de partage des souffrances liées à une situation parfois précaire par le biais de chants, de jeux et de blagues. En d'autres termes, en l'absence d'autres contextes de loisir alternatifs au travail, les paysans associent le divertissement aux activités agricoles. De plus, comme l'atteste Lucia De Pascalis, la lumière de la lune donne pendant l'été l'opportunité aux travailleurs de consacrer quelques heures à la détente après la journée passée dans les champs. C'est à ce moment que les familles du voisinage se rencontrent pour chanter et danser. Certains construisent ainsi des logements rudimentaires en pierre, ou disposent de la paille et des couvertures sous un arbre afin de se reposer quelques heures, avant de reprendre les activités à l'aube.

En opposition à ce lieu vivace et fécond qu'est la campagne, où l'on travaille et chante constamment, Cosimino, Antonio, Lucia, Salvatore et Maria Luce se réfèrent à l'espace du village en mentionnant le silence dû à l'absence de présence humaine lors de l'exil printanier et estival vers les terres agricoles. On pourrait en conclure que la pratique du chant contribue à l'association de la vitalité, de la ferveur et de l'enthousiasme à la campagne des années 1940-70. Celle-ci vivait grâce à l'homme qui, en la travaillant, se nourrissait de ses produits et qui, en chantant, prouve qu'elle était vivante. Or, la campagne de Martano post-1970 est quant à elle qualifiée de déserte et de silencieuse, dans des termes similaires à ceux que l'on utilise pour qualifier les villages de l'époque de la civilisation agricole.

Les spécificités de la pratique vocale paysanne selon le groupe des chanteurs de Martano

L'étude des récits de nos informateurs montre systématiquement que deux éléments concernant la pratique vocale reviennent dans tous leurs discours. Le premier relève de l'importance de cette pratique au sein de la paysannerie ; le deuxième touche au lien qui unit le chant au travail. Cosimino et Paolo tiennent à nous informer que, pendant leurs activités quotidiennes, ils chantaient sans arrêt. De plus, remarque avec fierté Cosimino, « nous chantions en travaillant au soleil, et c'est cet aspect qui nous distingue des chanteurs de la nouvelle génération qui chantent sur des scènes ou dans des théâtres ». Il est possible de chanter dans des situations plus confortables, à savoir en se promenant ou pendant les trajets à pied pour rejoindre les champs de travail, mais, dans la plupart des cas, la pratique du chant est étroitement associée aux différentes opérations agraires. Au cours de son premier entretien, Paolo a regretté de ne pas

pouvoir nous présenter le chant du dépiquage du blé dans son contexte. Selon lui, en enregistrant uniquement le chant, nous n'avons plus qu'une vision partielle de la pratique. D'autre part, remarque-t-il, « il faut un certain corps pour chanter, et des poumons appropriés ». Nous apprenons alors, grâce au témoignage de Paolo, que bien que la pratique du chant soit grandement diffusée et partagée au sein des micro-communautés familiales et de travail, il existe différents degrés de compétence, d'expertise et de virtuosité de telle sorte qu'un chanteur peut être reconnu comme spécialiste à l'intérieur de sa communauté. Paolo nous informe qu'« apprenait vraiment à chanter qui était passionné par le chant, mais en même temps qui possédait une bonne voix. Il s'agit donc d'une question de passion et d'organe », dit-il. Salvatore, par exemple, connaît les répertoires chantés par Cosimino et Paolo, mais il ne possède pas le même statut de chanteur qu'eux, puisqu'il ne partage pas avec les deux autres anciens le même degré de maîtrise de sa propre voix.

De plus, Cosimino demeure le chanteur qui, plus que les autres, est à même de proposer une quantité de considérations techniques et d'astuces qui aident à la réalisation d'une bonne performance vocale, dans la pratique soliste comme dans un ensemble. Cela représente un bon indice pour affirmer qu'il a cherché à développer sa manière ergonomique de chanter.

Le chant de groupe peut être polyphonique ou responsorial, sous la forme de *stornello*⁵. Il se déroule pendant les récoltes (du blé, des olives, du tabac, des figues) dans les champs, mais aussi à l'intérieur, pour le traitement du tabac et durant les trajets à pied ou en charrette pour rejoindre la campagne. Cosimino nous apprend que le groupe influe sur l'implication du chanteur dans la performance, puisque la présence de l'autre garantit à chacun une forme d'aide et de soutien mutuel dans le cas de défaillance vocale ou de perte momentanée de mémoire : « Dans le chant de groupe, il est possible de s'appuyer sur la voix des autres. On ne se perd jamais, car il y a toujours quelqu'un pour servir de guide ». En outre, la présence d'une voix très aigüe qui intervient sur la voyelle de conclusion du distique représente une sorte de *deus ex machina*. Cette voix, que nos chanteurs appellent *paravoce*, rend selon eux homogène la prestation de l'ensemble en couvrant toutes les faiblesses vocales. D'habitude, explique Cosimino, exemple à l'appui, un chanteur amorce une *aria* et, sur les notes tenues, un deuxième chanteur propose un contre-chant alors qu'un troisième chante la voix de basse. Le reste du chœur se positionne dans le registre qui lui convient. Enfin, la voix la plus aigüe se lance avec une certaine présence une octave plus haut sur la *paravoce* qui permet, selon le commentaire des chanteurs, de « réunir toutes les voix du groupe ». À

⁵ Il s'agit d'une forme de poésie généralement improvisée, répétant des syllabes et des mots du langage populaire. Ce type de composition est constitué d'un nombre imprécis de strophes de structure très simple. Chaque strophe se compose habituellement de deux distiques, et les sujets traités portent sur la satire ou l'amour.

partir des descriptions des anciens chanteurs paysans, il semble possible d'affirmer que la fonction accomplie par la *paravoce* correspond à celle de la clef de voûte en architecture. Tout comme cet élément unique disposé au sommet d'une arche permet de maintenir la cohésion de la structure, la *paravoce* est disposée au sommet de l'ensemble vocal afin de tenir toutes les autres voix ensemble.

Les voix s'accordent mutuellement entre elles afin d'obtenir un son «uni»⁶. Tous nos anciens informateurs nous font observer qu'il n'est pas nécessaire d'avoir des capacités vocales remarquables pour les chants de travail, puisque la présence de trois chanteurs doués et de la *paravoce* laisse à tout le groupe une marge suffisante pour se produire dans une performance d'ensemble pour le seul plaisir de chanter. Par ailleurs, ce qui compte dans la pratique vocale de groupe est le son d'ensemble qui résulte de l'union de toutes les voix. Outre le fait d'être la première formulation d'un idéal esthétique endogène, cette image clarifie l'affirmation partagée par tous nos anciens chanteurs qui veut qu'«à l'époque, tout le monde chantait».

En définitive, ce survol montre que dans le village de Martano, comme dans tout le territoire de la région des Pouilles consacré à l'agriculture, le chant est intégré aux activités de travail de la paysannerie. Tous les discours des chanteurs paysans ayant participé à l'enquête illustrent avec éloquence la présence d'un lien très étroit entre la vie rurale et la pratique du chant.

Tautologies, détournements : des jeux linguistiques et paralinguistiques pour accéder à la dimension esthétique des anciens chanteurs paysans

Les dynamiques linguistiques et cognitives que les paysans mettent en œuvre lorsqu'ils sont invités à expliciter les formes d'appréciation, les critères d'évaluation, et plus généralement toute manifestation de leur expérience vis-à-vis de la pratique vocale sont très diverses. Une fois que les modes de vie et les systèmes de valeurs paysans sont évoqués, voici comment, tout au long de leur discours spontané, les jeux linguistiques et paralinguistiques qui caractérisent l'attitude verbale des chanteurs paysans lors des entretiens dirigés dégagent toute leur portée esthétique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le recours aux *tautologies* qui représente un modèle de réponse directe à nos questions est extrêmement fréquent. Les explications qu'ils nous proposent correspondent aux formes les plus élémentaires de tautologies : «une voix est belle car elle est belle» – comme nous l'avons rapporté plus haut – ou

bien «un chanteur chante bien car il chante bien», etc. Notre but étant de pénétrer la nature du fonctionnement de l'attitude esthétique des chanteurs paysans anciens, que peut nous apprendre une tautologie par rapport à cette approche spéculative ?

Une tautologie se heurte, par définition, à toutes sortes d'explications, elle est une sorte d'exégèse inachevée. Or, prenons pour acquis qu'il existe une série de comportements esthétiques culturellement acquis, mais dont les raisons restent tacites ou difficiles à expliciter. Nous les avons documentés, sans pouvoir pour le moment dépasser le simple constat. Ce qui est important à retenir, pour commencer, est la présence d'une réaction, bien que son interprétation soit encore enfermée dans une tautologie. Dans leurs récits de vie, les chanteurs paysans formulent spontanément des appréciations et des jugements de goût vis à vis d'une pratique vocale dont le souvenir est extrêmement positif. Ces évaluations concernent d'habitude leur propre voix ou bien celle de la personne de laquelle ils ont appris à chanter et qui souvent correspond à un de leurs parents. Par exemple, Antonio et Paolo relie la beauté de la voix au souvenir de leur mère, alors que Cosimino la relie à la voix de son père. Lucia, quant à elle, lorsqu'elle pense à une belle voix, se réfère à sa grand-mère. Signalons que les seules situations dans lesquelles nous avons pu obtenir des verbalisations spontanées concernant les qualités d'une voix sont les discours reliés au passé et à des souvenirs précis des chanteurs paysans. En revanche, vis-à-vis d'un enregistrement, les anciens chanteurs ne semblaient s'impliquer dans une véritable relation d'appréciation.

Portons pour le moment notre attention sur les verbalisations spontanées. Tout en étant en présence d'une tautologie, donc en l'absence d'explication, nous pouvons considérer le premier terme de la figuration linguistique – «la voix est *belle*» – en ce qu'il manifeste, au sein d'un acte verbal, une appréciation esthétique que les chanteurs sont en mesure de produire de façon autonome lorsqu'ils se lancent dans un récit de vie qui touche à leur expérience paysanne. Nous sommes en présence du déclenchement d'une réaction esthétique, bien que les raisons ne nous soient communiquées que sous la forme d'une exégèse inachevée. Si nous pensons aux processus symboliques, il existe de nombreux exemples dans toutes les cultures – comme nous le rappelle Dan Sperber (1974) – qui attribuent à un ancêtre l'explication d'un mythe, d'une croyance ou d'un comportement rituel. Cet ancêtre semble représenter le seul dépositaire de l'*explication logique* du symbole. Quel est alors le processus qu'accomplit le sujet lorsqu'il s'en

⁶ Il s'agit d'une forme de poésie généralement improvisée, répétant des syllabes et des mots du langage populaire. Ce type de composition est constitué. Nous avons remarqué que l'usage de certains qualificatifs est partagé au sein de la communauté de nos informateurs. C'est le cas de la notion d'«unité» associée au chant de groupe. Tous les informateurs qui se sont exprimés sur cette pratique nous disent que, pour bien chanter, les voix doivent être «bien unies».

remet à un ancêtre pour l'exégèse de tout mythe, croyance ou comportement rituel, sinon celui d'échapper à la verbalisation du processus cognitif qui mettrait en relation le symbole avec le véritable sens auquel il renvoie ? Pourtant, tout anthropologue sait que «le symbole fonctionne très bien sans qu'aucun ancêtre n'en ait jamais eu la clé, et les exemples en sont nombreux dans toutes les cultures» (Sperber 1974, 34). De même, nous savons que le processus esthétique est engendré quoiqu'en l'absence d'explication. Appliquer un renversement d'attitude à l'égard du non-révélatif signifie ainsi «imaginer que le commentaire exégétique est une forme d'interprétation parmi d'autres et que, pour l'indigène comme pour l'anthropologue, à défaut d'exégèse, les autres formes prennent le pas» (Sperber 1974, 35). S'agissant du domaine de l'ethnoesthétique auprès des chanteurs paysans, l'absence d'explication dans une réaction tautologique nous dirige obligatoirement vers d'autres typologies de raisonnements qui peuvent se révéler aussi fructueuses. Autrement dit, si une tautologie prend la forme d'une explication auprès des discours des anciens chanteurs paysans, cela veut dire que cette attitude linguistique cache un comportement caractérisant leurs logiques d'évaluation.

Le parallèle avec l'ancêtre dépositaire de l'explication oubliée est possible en ce qui concerne la communauté de Martano. Dans une culture relativement homogène comme celle que nous avons observée auprès des anciens chanteurs paysans, le sujet paraît vivre les pratiques culturelles issues d'un système de pensée comme faisant partie de la nature humaine. En d'autres mots, il agit comme si tout le monde était censé se comporter de même, pour le seul fait que les choses se sont toujours déroulées de cette façon. Le parallèle entre cette attitude générale et la figure linguistique de la tautologie nous apparaît ainsi en filigrane. Cette correspondance nous fait découvrir par la même occasion qu'un individu absorbe la vie de tous les jours au point de se construire symboliquement un «ancêtre». Il le pense comme préexistant, et n'a jamais pensé en expliciter les normes sous-jacentes. Pour le dire avec les mots de Ghasarian,

Cette réalité objective fait partie du sens commun. Elle n'est généralement pas remise en cause car elle ne s'apprend pas explicitement. En prenant la réalité objective comme une chose qui existe indépendamment de lui, l'homme réifie et tend à oublier qu'il la produit quotidiennement» (Ghasarian, 1990, 36).

De la même façon, un chanteur qui a toujours reproduit une pratique vocale sans s'interroger sur les normes implicites qui la régissent, la considère comme belle, ou bien réussie, pour la simple raison qu'elle se fonde sur un modèle implicite qui préexiste et qui ne s'explique que dans la pratique elle-même. On pourrait ainsi en conclure que la tautologie représente, dans l'univers cognitif des anciens

chanteurs paysans, une conduite générale qui veut que les comportements culturels tirent les normes sous-jacentes de leur reproduction. Cette dernière s'appuie sur le *sens commun*, de même que l'appréciation d'un chant tire son fondement de critères qui ne se manifestent que par la mise en acte de la pratique. Par ailleurs, on pourrait qualifier de tautologique la conduite des paysans qui veut qu'en réponse à la question «quelles caractéristiques doit avoir une voix pour être considérée belle?», ils chantent. Aucun exemple ne serait en mesure de mieux expliquer la centralité de la pratique dans la dimension théorique et métalinguistique des anciens chanteurs paysans que cette habitude de nous répondre avec une «pratique» de chant.

Une autre attitude linguistique mérite d'être prise en compte et analysée afin de pénétrer le système de pensée de nos informateurs et de comprendre le fonctionnement de leur attitude esthétique. Il s'agit de l'habitude de détourner nos interrogations directes portant sur l'esthétique de la pratique vocale en amorçant un récit de vie dont ils gardent un beau souvenir. Si nous parcourons l'ensemble des discours proposés par les chanteurs, il devrait nous apparaître immédiatement clair qu'une esthétique du chant en tant que telle n'a jamais constitué l'objet de l'attention directe et ponctuelle de nos anciens chanteurs paysans. C'est pourquoi cette esthétique n'apparaît pas clairement énoncée dans les tests d'appréciation et dans les réponses à nos questionnements directs. Dans cette perspective, le *détournement* de la question n'est alors qu'un raccourci logique derrière lequel se cache un message défini : à travers un récit qui contient un épisode de plaisir ou de bien-être, le chanteur paysan met en relation la pratique vocale avec le plan de l'expérience positive au sein de laquelle la pratique du chant se déroule, à savoir la campagne. Et puisque le récit de vie nous est rapporté pour sa valeur esthétique, comme dans un syllogisme, on pourrait affirmer que la pratique vocale qui y est contenue acquiert le même potentiel esthétique. L'attention du chercheur doit alors se tourner plutôt vers l'opération que nous qualifions de détournement par rapport à la question, que sur le contenu de la réponse, bien que l'épisode mentionné se charge de valeur sur le plan esthétique en raison du champ d'expérience auquel il nous renvoie. En d'autres termes, ce qui importe pour l'analyse des processus linguistiques de déviation n'est guère l'épisode en soi, mais le fait que le chanteur paysan décide de nous le raconter, ainsi que l'ambiance et le sentiment qui caractérisent l'épisode. En définitive, face à une interrogation directe concernant leur relation esthétique avec la voix, ils nous renvoient systématiquement à une histoire de leur vécu attaché à l'univers agricole parce que c'est en relation à ce vécu que l'expérience du chant acquiert toute sa portée esthétique.

Comme nous l'avons illustré, les discours spontanés, tout comme les réponses des chanteurs paysans de Martano au cours des entretiens dirigés, ont montré l'intense relation qui persiste entre le monde agricole et l'univers des pratiques vocales, que ce soit par l'intermédiaire de récits de savoir-faire ou d'attitudes linguistiques comme la tautologie. Ces attitudes linguistiques, loin d'être la preuve de l'absence d'une dimension esthétique de la pratique vocale paysanne, sont des véritables exégèses du fonctionnement de celle-ci. Il faut donc détecter la logique sous-jacente aux attitudes linguistiques pour comprendre que le monde rural est la carte conceptuelle à laquelle les discours font systématiquement référence puisque l'esthétique de la pratique vocale émane de l'univers de valeurs relié à la vie à la campagne. La description du monde rural, telle qu'elle nous a été fournie par les chanteurs paysans et dont la pratique vocale constitue un élément indissociable, tout en étant apparemment détachée de l'objet de notre enquête, en représente à vrai dire la clé d'accès et l'explication.

Tous les épisodes que les anciens paysans ont tenu à nous raconter contiennent au moins quatre des traits distinctifs d'une conduite esthétique tels que les énonce le philosophe Jean-Marie Schaeffer (2000). Nous pouvons y percevoir notamment : l'implication de la notion de plaisir ; le lien fort entre les émotions esthétiques du sujet et son histoire personnelle ainsi que celle de sa communauté ; la continuité entre la pratique musicale et la « constellation perceptive » de la vie de tous les jours ; enfin, le rappel que la vie quotidienne est une source permanente de moments d'attention esthétique. L'expérience esthétique des chanteurs paysans de Martano n'est communiquée que sous la forme d'un langage figuré qui dissimule les passages logiques et rend difficilement accessible l'exégèse de son fonctionnement. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que cette expérience est une attitude reliée à une dimension poétique et pragmatique de la vie des chanteurs paysans, c'est pourquoi elle est active et non contemplative, et par conséquent ne donne pas lieu à un reflet discursif spontané.

RÉFÉRENCES

- BEARDSLEY, Monroe C. (1981). *Aesthetics*, Indianapolis, Hackett Publishing co.
- BLACKING, John (1974). *How Musical Is Man?* Seattle, University of Washington Press.
- CARPITELLA, Diego (1973). *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
- CARPITELLA, Diego (1975). *L'etnomusicologia in Italia. Atti del "Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia"*, Palermo, Flaccovio.
- DE SIMONE, Roberto (2010). *Son sei sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, Roma, Squilibri.
- FELD, Steven (1982). *Sound and Sentiment: Birds Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- FELD, Steven (1988). «Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove», *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, p. 74-113.
- GHASARIAN, Christian (1990). *Honneur, chance et destin. Éthos traditionnel et modernité dans le milieu Malabar de la Réunion*, thèse de doctorat en lettres et sciences humaines, Université La Réunion.
- GENETTE, Gérard (1997). *L'œuvre de l'art II. La relation esthétique*, Paris, Le Seuil.
- GERVASI, Flavia (2010). «L'etnomusicologia, l'estetica e il pregiudizio funzionalista», *Suono Sonda. Rivista di ricerca musicale*, n° 8, p. 128-133.
- GERVASI, Flavia (2011). «Pour une conception anthropologique de l'esthétique musicale de tradition orale, à partir de la contribution théorique de Jean-Marie Schaeffer», in *Journal of Ethnography and Folklore*, vol. 1-2 nouvelle série, p. 87-102.
- GERVASI, Flavia (2012). «La projection d'enjeux sur le patrimoine musical paysan : analyse historique des phénomènes revivalistes au Salento (Italie du Sud)», in *Musicultures*, vol. 37, p. 1-13.
- LEYDI, Roberto (1973). *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori.
- LEROI-GOURHAN, André (1964). *Le geste et la parole I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel.
- LOMAX, Alan (1976). *Cantometrics: an approach to the anthropology of music*, Berkeley, University of California Extension Media Center.
- LOMAX, Alan (2002). *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia (1954-55)*, Milano, Il Saggiatore.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1998). *Chants de passion : au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Cerf.

- MEYERS, Helen (1993). *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, Macmillan.
- MERRIAM, Alan (1964). *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- MOLINO, Jean (2009). *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles / Paris, Actes Sud.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1993). *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2002). «Musique, esthétique et société», in *L'homme*, n° 161, p. 97-110.
- NETTL, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, Illinois University Press.
- NKETIA, J. H. Kwabena (1974) *The Music of Africa*, New York, W. W. Norton.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2000). *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004). «Objets esthétiques ?», *L'Homme*, n° 170, p. 26-46.
- SPERBER, Dan (1974). *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann.