

Paul DALMAS-ALFONSI

Courriel : pauldalmas@aol.com

Communication au colloque « Les mots, les chants, les gestes pour le dire : les lamentations dans le contexte européen »

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

MUCEM (Musée des civilisations de l'Europe
et de la Méditerranée)

20 septembre 2007

LA DÉPLORATION CORSE : *VÒCERU* ET RÉCIT

1840 : en pleine période romantique, le terme « vocero » (ou « vocéro ») entre dans le patrimoine linguistique français avec la *Colomba* de Prosper Mérimée.

« Vocero » est la forme toscanisée du mot corse *vòceru*, que Mérimée utilise d'ailleurs dans ses *Notes d'un voyage en Corse* (1840 – compte-rendu de son séjour dans l'île de 1839 au titre d'inspecteur des monuments historiques).

Construit sur *vox*, *vocis*, la voix, donc, le mot est utilisé au sens de :

« *Chant funèbre exécuté par une pleureuse pour un défunt.* »¹

Associée à cette définition apparaît également celle de « voceratrice » (ou « vocératrice ») pour :

« *Pleureuse, femme qui improvise un vocero.* »²

Si, dans les études sur la poésie populaire insulaire, *vòceru* est devenu le terme le plus couramment utilisé pour caractériser ce type d'improvisation, on trouve en Corse une certaine diversité des formes, en déclinaison sur la racine « voix ».

Selon les régions, on pourra en effet rencontrer également les termes :

vuciàru, *vuciàle*, *vuceratu* ou *vuciarata*.

Un autre groupe de synonymes renvoie lui plus particulièrement à la gestuelle :

ballata (ou *baddata*).

¹ *Grand Robert de la langue française*, tome IX, Paris, Le Robert, 1985.

² *Ibidem*.

Se rapprochent ici deux caractères fondamentaux des comportements rituels associés à la mort : la voix comme possibilité de « bruit », la danse (cf. *u ballu*) comme symbole du « mouvement », façon de réagir et de contrecarrer le silence et l'immobilité vertigineux qui accompagnent le décès.

Avant d'aborder un aspect souvent négligé des *vòceri*, à savoir certaines de leurs dimensions proprement *narratives*, les pages qui suivent entendent préciser des définitions pour ces créations poétiques et leur mise en situation.

A. VÒCERI ET LAMENTI

Comme souvent, la classification des termes en littérature orale pose ici problème, dans la mesure où se croisent – sans toujours s'accorder – nécessités du catalogue selon une optique savante et usages locaux de terminologie.

Chez les auteurs qui traitent de la tradition orale insulaire se répète souvent l'erreur selon laquelle :

« *Le mot lamentu était utilisé pour la mort naturelle, tandis que celui de vòceru s'employait pour une mort violente, un assassinat.* » Or, une telle affirmation se révèle fautive mais il se trouve encore, aujourd'hui, « *des gens pour répéter cette erreur* ». Et de fait il convient de préciser que *lamentu* (i.e. complainte) est un vocable générique pour des compositions au moyen desquelles « *on se plaint par le chant* ». ³

Lorsque qu'un décès survenait et que les femmes alors concernées effectuaient les déplorations en présence effective du cadavre, leur production était celle d'un *lamentu* funèbre [et plus précisément encore *funéraire*], que la personne décédée le soit ou non de mort naturelle.

Pour des travaux plus ajustés, la répartition s'établira donc entre le genre du *vòceru* pour l'ensemble des lamentations improvisées au cours de cette séquence de ritualité funéraire

³ Ghjermana de Zerbi, *Cantu Nustrale*, Curbara, Scola corsa - Accademia d'i vagabondi - Altone, 1981, p. 318 (Rem. : les formules citées sont traduites du corse).

et le *lamentu di morte* pour la complainte à sujet funèbre composée en décalage avec l'enterrement.

Dans cette complainte de mort, il n'est plus question d'improvisation ni de synchronisme avec la disparition. De telles compositions – qu'on pourrait dire *oraisons funèbres*, ou *tombeaux* – peuvent être perçues comme des chants de l'absence. Dans le style et le ton plaintifs et dolents de ces monodies, on retrouve le *versu pietosu* – le phrasé, l'air émouvant – de nombre de chants religieux.

Après l'effacement de la pratique du *vòceru* et dans les limites des possibilités offertes par la maîtrise de la langue et des règles anciennes de la métrique et de la prosodie la poésie funèbre n'a pas aujourd'hui disparu : le *lamentu di morte* composé à plus ou moins grande distance temporelle existe encore.

Alors que la lamentation funéraire était strictement féminine, ce dernier type de texte peut être composé indifféremment par des femmes ou des hommes.⁴

1 – Le *vòceru* (déploration) : des usages avérés jusqu'à des dates très variables (au cours du XXe s.)

Il convient de constater la faiblesse en nombre des témoignages de première main. Au XIXe siècle, les voyageurs de Corse sont exceptionnellement présents dans la durée à des cérémonies funéraires. Ils ne sont pas clairement admis dans leur intimité.

Ils se contentent volontiers de leurs idées a priori, d'un système de prénotions. Ils ne peuvent saisir codes relationnels, logiques de familles, actes de voisinage. Ces dispositifs restent obscurs. Les gestes sont énigmatiques pour autant qu'on les ait perçus.

Autre difficulté majeure, celle de la compréhension des textes : les dialectes résistent, les allusions sont illisibles, les images peu repérables.

De tels problèmes peuvent être constatés chez les observateurs même lorsqu'ils sont corses. Plus ou moins avisés, les lettrés insulaires parviennent mal à saisir la force et l'étendue des enjeux sociaux qu'ils abordent. Quoique fort intrigués, ils se montrent souvent réticents vis-à-vis de pratiques qu'ils considèrent trop brutales, trop fortement teintées d'archaïsme.

⁴ Voir Paul Dalmas-Alfonsi, « Discours masculin et discours féminin dans les chants de la communauté de San Gavinu di u Castel d'Acqua, en Ampugnani », *Études corses*, n°10, 1978, pp. 3-55.

Diversité des situations

Dans la région de l'Ampugnani située au NE de l'île et pas très éloignée de Bastia⁵, la fin de la pratique des déplorations funéraires coïncide avec le tournant de la Première Guerre mondiale.

Dans le Sud de l'île, l'usage a persisté largement plus longtemps au cours du XXe siècle, jusque dans les années 60 et peut-être au-delà.

Dans la ville même d'Ajaccio, ont été relevés des cas dans les années 40-50.

Des témoins parlent de réactivation lors du retour dans l'île de cercueils de militaires disparus au cours de la guerre d'Algérie (jusqu'au début des années 60, donc).

Depuis sont évoqués des cas sporadiques d'improvisation plus ou moins développées, des circonstances fragmentaires avec interpellation du mort au travers de vers formulaires, d'expressions clichés classiquement utilisés dans les lamentations.

2 – De la complexe perception d'une réalité insulaire

À propos des *vòceri* et de leurs compositions, on constate que les discours des collecteurs sont souvent brouillés par les effets, toujours actifs, d'une prédilection romantique pour des expressions particulièrement violentes.

Il y a eu tendance dès lors à négliger tout ce qui pouvait être de l'ordre du banal et du quotidien, dans lesquels les usages funéraires s'insèrent pourtant.

Les *vòceri* ont intéressé parce qu'ils semblaient faire écho à une conception particulièrement exaltée et ancienne de la mort dans l'île. Et on a volontiers choisi ceux qui renvoyaient aux aspects extrêmes de la société corse traditionnelle. Même si elle était tendue, elle ne s'y réduisait pas.

Fernand Etori a bien noté les traits d'une véritable passion des auteurs du XIXe s. pour les *vòceri* et tout particulièrement ceux qui étaient consécutifs à des actes cruels. Dans le droit fil d'un Mérimée déclarant, dans sa correspondance :

« *Je fouille dans les dossiers de la cour royale et me repais d'assassinats.* »⁶

⁵ Aux conséquences normatives de l'influence urbaine (Bastia est une référence culturelle ancienne et de poids) se sont ajoutées les réserves d'un clergé peu enclin à cautionner des usages tels que celui des lamentations funèbres – même s'il les tolère, par force.

Ou encore, le lendemain, à propos de l'"Homme" en Corse :

« *Ce mammifère est vraiment fort curieux ici et je ne me lasse pas de me faire conter des histoires de vendettes.* »⁷

À l'inverse, quelques décennies plus tard, on signalera le propos de l'intéressant Austin de Croze. De bien moindre stature littéraire que le Mérimée de *Mateo Falcone* (1829) et de *Colomba* (1840), il n'en a pas moins été l'auteur d'un essai de grande qualité sur la chanson populaire de l'île accompagné d'un recueil d'exemples (1911).⁸

Si Austin de Croze se montre parfois maladroit dans son enthousiasme à défendre les insulaires contre la réputation négative qu'on leur fait (« *Tous les Corses ne sont pas des bandits*»), il se révèle précis et très pertinent en nombre d'autres circonstances, davantage à l'écoute de l'effectivité des réalités sociales d'une culture traditionnelle en forte mutation à la fin du XIXe siècle.

Il souligne, par exemple, comment on a pu réduire l'intérêt pour les improvisations et les chansons traditionnelles aux seuls aspects des *vòceri* (*di malamorte*, de préférence, c'est-à-dire de mort violente en contexte de vendetta...) et des chants de bandits.

On y aurait trop mis l'accent sur une « sauvagerie » des affrontements faction contre faction et sur la figure du hors-la-loi (souvent appelé *bandit d'honneur*, et réfugié dans le *maquis*).

Les « observateurs » auraient eu tendance à cristalliser certains traits de définition qui excluent l'essentiel d'une société réelle, dans toutes ses complexités. C'est qu'ils n'y avaient pas accès pour des raisons d'origines tout à la fois culturelles et sociales – les leurs et celles de leurs hôtes.

Austin de Croze a su fait preuve d'un réel intérêt pour une approche socialement plus mêlée. On peut le lire dans sa fierté à évoquer bien des rencontres à son actif. Elles lui ont permis d'entrevoir ce qui se tramait au-delà de son environnement de militaire affecté à la garnison de Bastia.

Dans les années 1930 et à l'inverse des éditeurs de chants corses du siècle précédent, on lit chez Edith Southwell Colucci⁹ nombre de textes d'une grande simplicité, sans

⁶ Lettre à Étienne Conti, Bastia, 29 septembre 1939 (*Correspondance générale*, vol. II (1836-1840), Toulouse, Privat, 1972, p. 287).

⁷ Lettre à Requien, Bastia, 30 septembre 1839 (*ibidem*, p. 288).

⁸ Austin de Croze, *La chanson populaire de l'île de Corse*, Paris, 1911 (rééd. Marseille, Laffitte, 1976).

⁹ Edith Southwell Colucci, *Canti popolari corsi*, Livorno, 1933.

dramatisme outrancier et qui n'excluent pas pour autant les qualités de l'expression et des formules fulgurantes qui expriment aussi les tensions.

À compter des années 40, après la Seconde guerre mondiale, une autre Britannique, l'historienne Dorothy Carrington (1910-2002) s'est montrée attentive à se faire des « amis »¹⁰ insulaires pour comprendre ce qu'il se passait. Ses interlocuteurs s'intéressaient à elle et parvenaient à lui parler connaissant dans ses manières toute l'authenticité d'une vraie passion insulaire. Dorothy Carrington a pu entrer dans la confiance – et les confidences – d'une très talentueuse vocératrice, Barbara de Benedetti.¹¹

3 – Manifestation des usages (une armature rituelle)

Circonstances d'énonciation

Malgré des variantes, les informations se recoupent sur une séquence de cet ordre :

les lamentations étaient effectuées le matin même des funérailles (réalisées très vite après le décès, le plus souvent le lendemain). La scène de lamentation durait – semble-t-il – de 1 heure à 1 heure 30 jusqu'au moment de la mise en bière ou une fois celle-ci effectuée mais le cercueil toujours ouvert.

Ensuite il y avait le départ du cortège pour la cérémonie religieuse à laquelle prenaient une part essentielle les membres de la confrérie du village (*a cumpagnia*).

Jusqu'à cet éloignement de la maison et de son espace de voisinage direct, on avait tendance à considérer que l'âme du défunt était encore chez lui et qu'on pouvait s'y adresser de façon très directe.

(Morte à Rome en 1936, cette folkloriste de qualité, fille d'un négociant par ailleurs vice-consul d'Angleterre à Bastia, était née en Corse en 1888).

¹⁰ Selon ses propres termes.

¹¹ À propos de Barbara de Benedetti (originaire du village d'Ota, sur le versant occidental de l'île), voir p. 248 et suiv. de Dorothy Carrington, *La Corse. Île de granit*, Paris, Arthaud, 1980 (trad. M. Cheyrouze. / Éd. originale : *Granite Island. A Portrait of Corsica*, Londres, Longman, 1971).

P. 249 : « *Femme moderne pour son époque, et bien décidée à se libérer des contraintes de la société insulaire, elle s'était mariée très jeune sur la promesse que son époux l'emmènerait vivre sur le continent. Ainsi avait-elle passé quarante ans à Paris où son mari était employé à la préfecture de la Seine, tandis qu'elle travaillait elle-même au ministère de la Guerre. Maintenant, devenue veuve, elle s'était retirée dans son village natal. [...] Son mari, puis ses deux fils, étaient tous trois décédés à intervalles rapprochés pendant les premières années de la seconde guerre mondiale. [...] « Cela m'est venu je ne sais comment : je me suis surprise en train de chanter pour mon fils. » À partir de ce moment, elle avait reconnu sa vocation. Après la guerre, elle était rentrée dans l'île et depuis, elle « parlait pour les morts » de son village et des environs. « Le curé n'est pas d'accord, ajouta-t-elle, il dit que c'est une coutume barbare et païenne. Mais je n'y prête pas trop d'attention ; c'est un tel réconfort pour les familles. »*

Qui pratiquait les lamentations ?

En priorité, les proches directes du défunt : mère, sœur, épouse, fille. Puis ce pouvait être des parentes plus éloignées, issues du vaste réseau des « cousines », des alliées, les femmes rattachées par des parentés symboliques, des marraines ou des sœurs de lait... Puis des femmes du village – ou du quartier, en ville – avec lesquelles la famille du défunt se trouvait en bons termes.

Le rituel est à accomplir : les proches y ont priorité et, si elles s'en estiment capables, peuvent improviser y compris pour des temps très courts et avec le risque, accepté, d'une certaine maladresse. Mais se montrer brillante est très valorisé, le défunt en sera mieux accompagné et sa famille plus honorée.

Les différences sociales introduisent des distinctions : si l'on rencontre encore assez tard des lamentations pour des notables et parfois même fort élevés dans la hiérarchie sociale, ce ne sont pas alors – du moins dès le XIXe siècle – les parentes les plus proches qui pratiquent l'improvisation.

La forme des poèmes précisément fixée

On utilise la strophe la plus usuelle de l'improvisation traditionnelle corse : le sizain d'octosyllabe rimant en 2, 4, 6.

Les vers sont psalmodiés, bien davantage que « chantés ».

Il s'agit d'une énonciation rythmée avec des airs (*versi*) que tout le monde connaît et que chaque pleureuse a su s'approprier.

La composition peut être très développée, avec plusieurs dizaines de strophes.

En 1916, une spécialiste de la poésie populaire sarde, Raffa Garzia a donné une description pertinente du *vòceru* comme production versifiée, évoquant très justement son « *organisme musculeux et carré* ». ¹²

Sur cette armature précise (et qu'il convient de respecter) le texte se développe avec un statut important accordé aux formules clichés ¹³ qui spécifient le propos dans sa teneur

¹² « *L'organismo muscoloso e quadrato dei voceri.* » ; p. 177 d'Augusto (Auguste) Boullier, *Canti popolari sardi*, Roma, Multigrafica, 1974, XXVI-243 p. (reprint de l'éd. originale, Bologna, 1916). Raffa Garzia a rédigé une introduction (pp. V-XXVII) et des notes et commentaires à cet ouvrage considéré comme de référence.

¹³ Voir Paul Dalmas-Alfonsi, « Usages de l'épanchement. À propos de la mort et des *lamenti* d'animaux », pp. 513-539 de : Paul Simonpoli (éd.), *La Chasse en Corse*, Ajaccio, PNRC (Parc Naturel Régional de la Corse), 1995.

funèbre tout en laissant possible aux pleureuses des ouvertures d'expression, des moments pour les digressions, des innovations contrôlées.

Tonalités de l'expression

Le grand écrivain catalan Josep Pla¹⁴ – présent à Ajaccio en 1927 – les décrit justement en parlant de « *psalmodie lente* », de « *mélopée pausée, monotone, une strophe derrière l'autre* ». ¹⁵

S'impose à lui l'image d'une improvisatrice qui « *soupire, implore, caresse* » – manifestant une tendresse spontanée et qui sort du cœur, au travers d'« *images vives* » et de « *paroles douces* ». ¹⁶

Mais précise encore Josep Pla : « *En cas de mort violente, tous ces rites funéraires prennent des formes de paroxysme et de furie déchaînée.* » ¹⁷

Les improvisatrices, agents actifs d'un rituel

Elles sont présentes parce qu'elles se doivent d'être là, dans la nécessité des relations de groupe.

Il convient de rappeler ici, qu'en cas de deuil, deux règles essentielles sont à respecter (elles sont de l'ordre de l'échange) :

- avertir¹⁸ ;
- et, en retour, être présent ;
- d'où l'importance des précisions sur les conditions de l'annonce de la nouvelle et sur l'arrivée des improvisatrices que l'on retrouve dans les chants qui nous sont parvenus.

Cf. parfois le reproche formulé dans les improvisations de ne pas avoir été averties suffisamment à temps.

Dans les hameaux de la commune de San Gavinu d'Ampugnani, en Castagniccia, on se rappelle encore comment, transportée par une sorte de nécessité impérieuse, zia Marianna

¹⁴ In *Còrsega, l'illa dels castanyers*, pp. 215-248 de *Les Illes (Obra completa, vol. XV)*, Barcelona, Edicions Destino, 1970.

¹⁵ « *Una salmòdia lenta* », « *melopea pausada, monòtona, una estrofa darrera l'altra.* » (*Op. cit.*, p. 241).

¹⁶ « *La tendresa li surt espontàniament del cor ; les imatges vives, les paraules dolces, afluïxen als seus llavis, i sospira, implora, acaricia.* » (*Ibidem*, p. 241)

¹⁷ « *En cas de mort violenta, tots aquests ritus funeraris prenen formes de paroxisme i de fúria desencadenada.* » (*Ibidem*, p. 242)

¹⁸ Cf. aussi, à ce propos, l'expression « *esse invitatu* » (soit : être invité), avérée dans la région du Boziu.

Franchini (née Martini¹⁹) – la plus célèbre des vocératrices dont on ait gardé la mémoire – laissait là ses enfants pour se rendre dans les villages voisins pratiquer les déplorations. On l’y recevait, dit-on, avec un grand respect et de l’admiration. Il ne s’agissait pas d’une activité professionnelle mais d’une sorte de nécessité sociale saluée par des contre-dons décalés dans le temps (car on ne ramène rien d’un enterrement, surtout pas de la nourriture ni des vêtements).

Un principe essentiel est ici en action, celui que synthétise le terme de « *sfugassi* »

Un verbe qui signifie, clairement, *s’épancher*. Et, par extension, donner cours à l’expression pour atténuer la douleur.

Fernand Ettori précise à propos du *vòceru* : l’ « *idée de déverser le trop-plein de sentiments violents qui gonflent le diaphragme à le faire éclater* ». ²⁰

À cela s’ajoute le trait d’une « *parole précieuse* » comme peut le souligner « *une autre modalité du verbe sfugassi qui renvoie très directement aux manifestations liées à l’épanchement poétique* » ²¹ :

« *Un moyen de dégonfler son cœur [...] est fourni par la poésie. La parole poétique, en réglant le discours, apprivoise la violence et la transpose dans un autre ordre.* » ²²

Avec ces lamentations, nous sommes en présence d’un flux narratif très précisément encadré, et parfois très développé, dont toute la série des vers mesurés et des strophes renforce l’ossature.

Le rituel doit être assuré mais il aura d’autant plus d’impact qu’il sera efficace et brillant – dans une créativité au service du code et dans un équilibre complexe.

Les *vòceri* jouent de nombreux registres de l’expression mais pas à proprement parler en tant que *chant* (alors qu’on peut le vérifier dans beaucoup d’autres genres) : on rencontre avant tout un art de la parole pour la maîtrise d’une situation dans l’absolument décisif d’un geste théâtralisé.

¹⁹ D’une famille originaire de San Damianu (Ampugnani).

²⁰ Fernand Ettori, « Le vocero comme catharsis des tensions familiales et sociales », *Études corse*, 1979, 12-13, p. 195.

²¹ Paul Dalmas-Alfonsi, *op. cit.*, p. 514.

²² Fernand Ettori, *op. cit.*, *ibidem*.

Dans ce contexte-là, les hommes agissent mais se taisent (ils sont chargés de l'ordonnance et de l'exécution d'éléments très techniques des funérailles : préparation de la fosse ; organisation de la messe et de l'enterrement par le biais de la confrérie villageoise dédiée à cette activité).

Pour les hommes, le moment du chant viendra à son heure, et parfois admirablement, à l'église, dans leurs polyphonies de chantres.

Dans la journée des funérailles, les rôles sont répartis : forte expression des femmes dans l'ordre d'un discours où elles improvisent tandis que les hommes se retrouvent dans certaines des formes les plus achevées du chant, mais au service de textes absolument fixés.

B. LA DIMENSION NARRATIVE DU VÒCERU :

Narration de la vie du mort

Josep Pla réalise une description attentive de la série des motifs récurrents dans le *vòceru* corse.

Il rappelle comment l'improvisatrice :

- « *fait reproche au mort d'avoir trépassé et d'avoir laissé les vivants à l'abandon* » ;
- « *elle lui parle d'un paradis familial, concret, peuplé par les autres morts de la famille* » ;
- « *elle prend congé de lui comme si c'était un voyageur sur le point d'entreprendre un voyage tangible* » ;
- « *elle lui demande de transmettre sa mémoire et ses souvenirs personnels et ceux des présents aux absents - c'est-à-dire les autres défunts* » ;
- « *elle s'adresse à la Mort en la tutoyant, en la blâmant scandaleusement comme s'il s'agissait d'une mauvaise voisine habitant deux portes plus haut.* »²³

De Josep Pla, on ne sait trop s'il a effectivement assisté à des déplorations ou s'il synthétise ainsi, en brillant lecteur qu'il était, les informations recueillies dans les publications les plus affûtées consacrées à cette forme d'expression.

²³ *Op. cit.*, p. 241-242 : « *Fa retret al mort d'haver traspasat i haver deixat els vius en l'abandó; li parla d'un paradís familiar, concret, poblat pels altres morts de la família; se n'acomiaada com si fos un viatger a punt d'emprendre un viatge tangible, li demana que trameti les memòries i els records personals i els dels presents als absents – és a dir, als altres difunts –; s'adreça a la mort tutejant-la, blamant-la escandalosament, com si fos una mala veïnahabitant dues portes més amunt.* »

Dans le cas d'une observation effective, peut s'être montrée rétive la compréhension de la langue.

C'est que, dans cet inventaire, n'apparaît pas en effet une dimension proprement narrative : celle qui consiste à récapituler l'existence du défunt dans ce qui peut servir à le vanter – à le défendre, à l'occasion – dans son statut de personne insérée dans une parentèle

Lecture des textes recueillis et témoignages directs s'accordent pourtant sur ce point. Selon la formule de l'une de nos informatrices à propos des funérailles de son père : « *Ma tante [la sœur du défunt] chantait en racontant la vie de mon père. C'était impressionnant.* »²⁴

- Les éléments d'un récit de vie peuvent donc s'entrelacer avec les caractères – ajustés mais non exhaustifs – inventoriés par Josep Pla.
- Il semble bien que cet ordre du récit soit important pour montrer combien la vie fauchée déstabilise le groupe.
- Par ailleurs, un proverbe souvent formulé énonce que : « *Ogni morte vole scusa* », toute mort recherche une excuse... Et cela ne s'applique pas spécialement aux morts violentes mais à toute mort.
- Il n'y a pas vraiment de décès naturel. Et la Mort est toujours un adversaire face auquel se mobiliser.
- La vengeance, contre elle, d'une certaine façon réside en partie dans l'acte même de la déploration comme poursuite et maintien de l'expression, qui permet d'aller *contre*.
- On trouve là les traits d'une réaction collectivement organisée et dont certains sujets sont les porte-parole.

Même si on a parfois un peu trop monté ce caractère en épingle, comme le note Ghjermana de Zerbi : « *On ne peut pas parler des vòceri sans rappeler l'importance – entre autres – de leur fonction sociale. Fernand Ettori a étudié l'épanchement des conflits familiaux et sociaux dans les vòceri ; dans les familles, dans les villages et d'un village à l'autre, il y avait des situations conflictuelles terribles mais qui ne pouvaient pas toujours éclater. La mort était l'occasion d'épancher ces tensions amassées depuis beaucoup de temps et alors elles éclataient dans le vòceru.* »²⁵

²⁴ Mme Marie Fazi (née en 1932 ; Toulon, 8 août 2007) : installée sur le continent mais parfaitement corsophone, évoquant des funérailles du début des années 1950, à U Migliacciaru (région du Fiumorbu ; SE de l'île). L'improvisatrice était originaire de Ghisoni.

²⁵ « *Ùn si pò parlà di voceri senza ammintà l'impurtanza - frà l'altre - di a so funzione suciale. U prufessore Farrandu Ettori hà studiatu u sfogu di i cunflitti famialiali è suciali in i voceri ; in e famiglie, in i paesi è da un*

D’où le rappel fréquent d’incidents mis en vers avec grande dureté, de règlements de compte en forme de joutes entre familles alliées qui s’affrontent ou entre réseaux en tension à l’intérieur d’un même groupe.

Raconter la vie du défunt : dans cet acte narratif-là, il est essentiel, en effet, de « se faire honneur²⁶ face à la mort » et dans son cadre familial, dans les interactions, y compris les plus fortes d’antagonisme qui peuvent, en poésie, trouver à se verbaliser.

Les femmes, dans les déplorations, ont la capacité d’une formulation explicite des tensions : attaques / réponses / esquives et contre-attaques, etc. – dans un jeu de factions opposées front à front :

Rappelons ici le principe proverbial selon lequel : *A lingua ùn hà osse ma e face truncà* (i.e. la langue n’a pas d’os mais les fait briser).

D’où la dangerosité, la puissance, l’efficacité du discours : une arme terrible qui est celle des femmes.

Dans ce jeu complexe d’exacerbation-régulation de la violence, la satire est un ressort fréquent.

Les vòceri, documents précieux

Valeur d’une mise en mots de la crise et de la douleur, grand souci de « se faire honneur » : on associe le souvenir d’un proche décédé aux qualités de la déploration composée à son intention (cf. l’importance du fait que les funérailles se déroulent *correctement*).

On peut en trouver un exemple dans la situation rencontrée à U Poghju di Castel d’Acqua, le hameau principal de San Gavinu d’Ampugnani, où l’on s’est déclaré possesseur du dernier vòceru du village dans deux familles distinctes (parentèles enracinées d’indéniables tenants du lieu).

paese à l’altru, c’eranu situazioni cunflittuali tremende ma chì ùn pudianu sempre schjattà. A morte era l’occasione di sfugà isse tensioni ammansate da poi tantu tempu è tandu scuppiavanu in u vòceru... » (Ghjermana de Zerbi, *op. cit.*, p. 318).

²⁶ I.e. « *fassi onore* ».

Il s'agirait, pour les uns, de la lamentation composée pour Camella Giovannetti (1916)²⁷, et pour les autres de celle à Paula Maria Franchini (1917).²⁸ Mise en tension de la mémoire ? Concurrence du souvenir dans l'hommage au mort accompli ? Les deux dates sont décalées pour qui s'attache à vérifier mais peu importe sur le fond : chaque groupe est dans sa logique, celle d'un tribut exagéré qu'il s'est vu contraint de verser. Quand l'armée menaçait les hommes, la Mort ne s'en contentait pas et décimait aussi les femmes.

Temps charnière de la Grande Guerre comme écroulement général ; déficit de population ; perturbation d'économie qui ne se rétablirait pas. Affaiblissement des pratiques, effet de perte d'énergie : les deux *vòceri* évoqués ici sont parmi les derniers propos de la grande zia Marianna. Avec elle, l'usage du *vòceru* s'est interrompu en ces lieux ; il est bon pour chacune des parentèles concernées d'avoir été l'objet des derniers feux de son talent.

L'empreinte sur les mémoires

Pour leur accord très efficace entre exigences de la forme et principes de contenu, les qualités de certains *vòceri* ont marqué les mémoires et exercent fascination. Ils peuvent devenir argument et thème central de récits.

Qu'il s'agisse de faits divers aux circonstances dramatiques, mises en jeu et péripéties liées aux règles coutumières, on relève en priorité des propos de confrontation. Les chants qui leur sont associés nécessitent des explications, le parcours d'une narration qui définit cadre et enjeux, le développement de raisons pour qui entend plaider une cause.

Sur le thème fécond des amours contrariées et des désaccords familiaux, peuvent se voir mises en exergue des formules emblématiques. Elles viennent à se cristalliser autour d'incidents qui font mouche dans l'esprit de qui les écoute.

²⁷ Un décès dû à la grippe.

²⁸ Née en 1881 et morte, enceinte, de désespoir après la perte d'un enfant en bas âge. On raconte que zia Marianna, très impressionnée par sa disparition, aurait composé non seulement sa déploration funéraire mais également, ensuite, une vingtaine de *lamenti* aujourd'hui perdus.

Le récit rappelé ici est celui de *la mort d'un frère* (où s'illustre à nouveau zia Marianna). Il rappelle le retour d'un jeune homme dans le giron de sa famille. Ces circonstances sont saluées par des vers aiguisés en forme de règlement de comptes entre belles-sœurs et en défense de la légitimité paternelle (priorité du sang qui circule en ligne directe sur la greffe mal négociée et ses effets collatéraux).

Ce texte est bref et très précis dans l'évocation du contexte, dans l'effet de dramaturgie qui entend bien mettre en valeur les vers saillants de la riposte²⁹ :

Le frère de zia Marianna s'était marié à Orezza, mais ses parents n'appréciaient pas cette union. Le mariage s'étant fait malgré tout, ils restèrent fâchés un certain temps. Puis le jeune homme tomba malade et on en avertit les parents qui montèrent aussitôt voir leur fils. À tout péché, miséricorde.

Celui-ci leur dit :

- O Bà ! o Mà ! c'est dans notre village que je désirerais mourir.

- Mon fils, c'est entendu, nous te descendons.

Et ils l'emmenèrent.

Peu après son arrivée, il mourut. Les parents de sa femme, ses belles-soeurs vinrent à l'enterrement. Zia Marianna et les autres, zia Teresia et zia Anghjula, pleuraient leur frère. Mais il y en a qui ne peuvent s'empêcher de faire des histoires et l'une des belles-soeurs a dit :

- Tiens, c'est seulement aujourd'hui qu'elles l'aiment !

Zia Marianna, qui avait tout entendu, a répondu en poésie :

*Madamicelle Filippi,
Ùn stuzzicate lu vispaghju !
Ùn ghjunghjite à fà le leggi
Nantu à di babbu le sulaghje
Chì hè più caru di noi, fratellu,
Ch'è di voi astre, cugnatu !*

*Mesdemoiselles Filippi,
Ne taquinez pas le guèpier !
Ne venez pas faire la loi
Sur les planchers de notre père.
Frère, il était plus cher à nos cœurs,
Qu'aux vôtres, ses belles-sœurs !*

²⁹ Texte recueilli en avril 1974 au lieu-dit Noce (Castellare di Casinca) auprès de Ghjuvanni Franchini (1908-2000), ancien militaire, exploitant agricole (et marié à la petite-fille de la compositrice).

Illustration du goût pour les images saisissantes

Les compétences narratives et les motifs qui les illustrent circulent ici d'un genre à l'autre. Efficace, le créateur détient et sait utiliser la palette étendue des ressources d'un patrimoine mémoriel. Il peut faire en sorte que deviennent relatives les frontières entre types de productions orales a priori distincts. Du conte à la chanson, de la chanson au conte, dans l'expression du rituel, de l'espace se voir accordé au grand savoir-faire narratif.

O corcia cum'è faraghju, cette déploration (à situer à la fin du XIXe siècle)³⁰ peut en fournir un éclairage : il s'agit de l'évocation du drame qui frappe un couple de tout jeunes gens. On y découvre le propos d'extrême solitude d'une adolescente qui s'est apparemment mise en ménage contre la volonté de ses parents. Et l'écart n'est pas excusé. Personne de la famille *de son père*, prend-elle le soin d'insister, ne se retrouve à ses côtés (parce que le pardon n'est pas fait et/ou parce que, symboliquement, ce n'est que de ce côté-là que pourrait venir du soutien).

Mêlant réalisme et mystère, on remarque, dans la troisième strophe, la très macabre description d'un mariage qu'on croirait sorti d'un récit d'épouvante. Ces paroles à forte charge émotionnelle sont à rapprocher de certains contes de terreur tant appréciés à la veillée. L'auditoire en était friand. Repris de ce contexte-là, adapté par la vocératrice au profit de son propre chant, le motif fait fort impression :

O corcia cum'è faraghju
Vedova di sedeci anni ?
O lu mio Ghjuvanmichele
Parti à li vinticinque anni
È po à mè mi lasci sola
Piena d'angoscie è d'affanni

*Malheureuse comment ferai-je
Moi qui suis veuve à seize ans ?
Ô mon Ghjuvanmichele
Tu pars à l'âge de vingt-cinq ans
Et moi tu me laisses seule
Pleine d'angoisses et de tourments*

S'è tù mi vedi istamane
Cum'è sò acconcia è pulita
N'avemu da cullà à l'altare

*Si tu peux me voir ce matin
Comme je suis propre et bien mise
Nous allons monter à l'autel*

³⁰ Chant originaire de A Munaccia d'Orezza et recueilli en juillet 1974 à U Poghju di San Gavinu (Ampugnani) auprès de Divota Giovannetti (1896-1989).

O Michè à cambià di vita
D'esse in peccatu murtaie
Vogliu ch'ella sia finita

*Ô Michè pour changer de vie
Cet état de péché mortel
Je veux qu'il en soit fini*

Mi voli rende cuntenta ?
Mi voli rende felice ?
Tù pesa lu to cuperchju
Ch'o mi ci vochi à l'orice
Ci ne surteremu à bracciu
Quando la messa si dice

*Tu veux que je sois contente ?
Tu veux que je sois heureuse ?
Soulève donc ton couvercle
Que je me glisse sur le bord
Nous serons au bras l'un de l'autre
Pendant que la messe se dit*

Principià vogliu à li pedi
È cullà sinu à lu capu
Nun ci ne vecu manc'unu
Di la famiglia di babbu
Pienghjeraghju da per mè
La mio sorte è lu mio fatu

*Je veux commencer aux pieds
Et remonter jusqu'à la tête
Je ne vois près de moi personne
De la famille de mon père
Je serai donc seule à pleurer
Mon triste sort et mon destin*

* * * * *

Avec le *vòceru*, il s'agit donc de combattre le silence et d'accompagner le passage, dans un moment où, pour un groupe, l'ordre se trouve retourné. Il convient au plus tôt de contribuer à le remettre en place, à l'endroit.

Si un tel usage s'est désormais effacé dans sa dimension proprement funéraire – pleureuses et lamentations –, il se maintient dans le souvenir familial pour entretenir la mémoire d'un défunt et celle de la douleur qu'on a pu éprouver à l'occasion de cette perte (principe de fidélité et respect d'un ordre assigné).

Pour reprendre la formule reçue par Dorothy Carrington de la voix même d'une informatrice émérite en déplorations funéraires : « *On parle pour les morts* ».

Par ces paroles et par ce *chant* (dans toute la relativité du terme), il s'agit d'essayer de montrer que l'on va parvenir à surmonter la souffrance, pour survivre et se maintenir. Si l'on s'exprime ainsi, on maîtrise encore (ou déjà) la situation. Et on le fera d'autant mieux en accomplissant des prouesses d'expression dans les limites des barrières qui réglementent le discours.

En ce qui concerne les chants de la mort insulaire, comme très largement, le mouvement général a été celui du passage d'un *traitement collectif du deuil* au *deuil à faire soi-même* de la modernité.

Une telle logique de privatisation du deuil peut être l'une des raisons du maintien de la complainte (*lamentu*) à thème funèbre telle qu'elle s'élabore sur un registre plus strictement personnel et hors du contexte des funérailles. On compose donc pour soi. Et on peut le faire pour autrui, en forme de don circonscrit pour l'accompagner – qu'il soit parent proche ou ami – dans son cheminement du deuil.

Paul DALMAS-ALFONSI
(Paris – septembre 2007)