

## **Le chant comme geste vocal**

**Une enquête interactive chez les chanteurs paysans d'un village au sud de l'Italie**

## **The Song as Vocal Gesture**

**An Interactive Investigation among Peasant Singers from a Village of Southern Italy**

## **El canto como gesto vocal**

**Una investigación interactiva entre los cantantes campesinos de un pueblo del sur de Italia**

Flavia Gervasi

Volume 36, Number 3, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014172ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014172ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gervasi, F. (2012). Le chant comme geste vocal : une enquête interactive chez les chanteurs paysans d'un village au sud de l'Italie. *Anthropologie et Sociétés*, 36(3), 189–203. <https://doi.org/10.7202/1014172ar>

Article abstract

In this article, we will try to draw the operating criteria that govern the repertory of southern Italy work songs by analysing physical perception – and not only acoustical and “purely musical” – experienced by the traditional singers. What is at stake in this study is the way the subject lives in his environment. We study how the interaction of the body with the physical and social space can be meaningful from the point of view of the construction and implementation of a vocal practice. The study of the expressive and conceptual references, as well as of the corporal behaviours patterns, should allow us to understand the generative principles on which the performance of arie called “del trainieri” sung by Martano peasants, a village of southern Italy, are based.

# LE CHANT COMME GESTE VOCAL

## *Une enquête interactive chez les chanteurs paysans d'un village au sud de l'Italie*

Flavia Gervasi



### Introduction

Dans le contexte de la société rurale italienne de l'après-guerre, le chant de travail semble avoir constitué un moyen de partager une condition existentielle précaire, mais aussi une occasion de loisir et un objet d'attention esthétique<sup>1</sup>. La voix chantée était souvent le seul instrument à la disposition des paysans qui chantaient seuls ou en groupe durant les activités de travail. La pratique vocale accompagnait ainsi leurs tâches laborieuses afin, entre autres, de les rendre plus agréables<sup>2</sup>. Constituant un moyen expressif prenant différentes formes (cris, lamentations, poésie orale, chants narratifs, etc.), la voix chantée caractérise l'univers sonore agricole avant que l'exode rural, provoqué par l'émigration, d'une part, et par la transformation économique et sociale de la région, d'autre part, ne vienne amorcer, à partir des années 1960, le déclin progressif de la paysannerie et de son univers de pratiques et de croyances.

Dans cet article nous étudions un répertoire particulier de chants de travail, appelés dans l'idiome local *arie dei trainieri*. La recherche de terrain à l'origine de l'étude s'est centrée sur un groupe constitué d'une dizaine de chanteurs paysans âgés de 70 à 86 ans et s'est déroulée entre 2008 et 2010<sup>3</sup> dans un village au cœur du Salento (dans le sud de l'Italie), appelé Martano. Son objectif était de comprendre tout d'abord comment les chanteurs paysans de Martano pensent l'*aria del trainiere*, et ensuite comment la façon de concevoir cette pratique en influence la performance vocale sur le plan formel. Pour ce faire, nous cherchons à dégager les critères opératoires qui régissent l'*aria del trainiere* en les mettant en relation avec le contexte d'exécution. Nous voulons également mettre au jour les critères musicaux et extramusicaux qui définissent le comportement

1. Au cours du voyage qu'il a effectué en Italie pour enregistrer les pratiques vocales de la paysannerie, A. Lomax (2002) écrit que la plupart des Italiens possèdent une passion pour l'esthétique et que, bien qu'ils habitent des lieux peu agréables et peu confortables, ils sont en mesure de construire des maisons ou des villages parfaitement en harmonie avec le contexte naturel.
2. Pour approfondir le rôle de la voix dans la tradition orale, voir Zumthor (1983).
3. Voir Gervasi (2010).

de la voix dans l'espace physique et social, relevant les multiples contraintes – performatives, physiologiques, environnementales, expressives – qui justifient les choix opératoires et interprétatifs du chanteur. C'est pourquoi nous portons un regard analytique sur la perception physique et corporelle qu'en ont les tenants de la tradition, et pas seulement sur la perception acoustique et proprement « musicale » de la voix. Ayant recours à une méthode de recherche interactive, nous mettons en évidence l'élément primordial et le principe constructeur à la base de la performance d'une *aria del trainiere*. Ces derniers, comme nous le verrons, sont étroitement liés à la condition spécifique du chanteur qui pratique son chant dans un contexte spécifique, à savoir des vastes espaces ouverts. Enfin, nous mettons en relation la fonction expressive et communicative de l'*aria del trainiere* avec la dimension esthétique du chant, dimension qui émane pour le chanteur de sa façon d'appréhender le milieu de vie et les relations avec la communauté.

### Quelques repères historiques à propos de l'ethnographie de ce répertoire

Quelques mots sur la documentation ethnographique des musiques de tradition orale au Salento nous transporteront d'emblée au cœur du sujet. Son histoire coïncide avec le début de l'ethnomusicologie italienne. Dans la foulée des missions de collecte et de documentation qui se sont déroulées entre les années 1950-1960 pour les Archives d'ethnomusicologie de l'Académie de Sainte Cécile à Rome<sup>4</sup>, les études consacrées au Salento abordent un terrain prolifique, en raison de l'existence de certaines pratiques vocales liées à la culture paysanne. Des *arie del trainiere* ont été documentées à partir des années 1950 à l'occasion de campagnes ethnographiques historiques dans la région. On retrouve des enregistrements d'*arie dei trainieri* dans la collecte des ethnomusicologues Alan Lomax et Diego Carpitella de 1954<sup>5</sup>, dans celle du seul Carpitella de 1960<sup>6</sup>, dans celle de Gianni Bosio de 1968<sup>7</sup>. Ce répertoire est en étroite relation avec le monde du travail agricole et est associé à une figure particulière de travailleurs-chanteurs : le *trainiere*. « *Trainiere* » est la dénomination locale pour charretier :

- 
4. À l'époque des recherches ethnographiques mentionnées, les Archives de l'Académie nationale Sainte Cécile s'appelaient CNSMP, *Centro Nazionale Studi di Musica Popolare* (Centre National d'Études de la Musique Populaire).
  5. Les enregistrements réalisés par Lomax et Carpitella (1954) ont été classés par les Archives de l'Académie Sainte Cécile sous la cote 24 B. Une partie de ces enregistrements fait partie d'une anthologie éditée par Lomax et Carpitella en 1957 (*Columbia World Library of Folk and Primitive Music*, vol. 16 : *Southern Italy and the Islands*). Un grand nombre des chants de la mission ethnographique de 1954 a été publié en 2001 par Plastino sous le titre *Italian Treasury : Puglia : The Salento, The Alan Lomax Collection*, Rounder 82161-1805-2.
  6. Ce répertoire fait partie des enregistrements contenus dans les collections 53 et 55 des Archives de l'Académie Nationale Sainte Cécile.
  7. Dans sa mission de 1968, Bosio a documenté le chant des *trainieri* de la Grecia salentina et en particulier dans le village de Martano (Macchiarella *et al.* 2007).

il s'agit d'une catégorie spécifique de travailleurs qui se consacrent au transport des marchandises. Les conducteurs ont l'habitude de chanter durant leurs longs parcours solitaires, parfois effectués de nuit.

En ce qui concerne le fonctionnement musical de ce répertoire plus spécifiquement, retenons que les collectes qui découlent des recherches ethnographiques de Lomax, Carpitella et Bosio ne constituent pas un appui analytique suffisant. Les orientations de ces recherches se caractérisent en fait par une approche comparative – comme c'est le cas surtout pour la collecte de Lomax<sup>8</sup> et Carpitella – ou anthologique, sans approfondissement des structures musicales et encore moins des principes de construction qui régissent cette forme particulière de chant<sup>9</sup>. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'à l'époque de ces missions ethnographiques, le terrain du Salento représente un cas classique d'ethnomusicologie dite d'«urgence». Le principal objectif est de fixer sur des supports audiovisuels un patrimoine de tradition orale autrement destiné à être oublié, sans intention analytique. En effet, les ethnomusicologues de cette époque attestent dès leur arrivée d'une pratique musicale en déperdition. Ces missions ont ainsi produit une documentation suffisante pour fournir une cartographie des répertoires musicaux de l'univers paysan salentin entre les années 1950 et 1960, mais n'ont jamais donné l'occasion d'entamer un travail analytique exhaustif concernant le fonctionnement musical des répertoires documentés. Les pratiques menacées de disparition se sont éteintes parallèlement à l'extinction de la société agricole, mais les chants sont restés dans la mémoire et parfois dans l'usage des vieux paysans de nos jours.

Compte tenu de cette condition exemplaire, on aurait pu s'attendre à ce que le fonctionnement des pratiques vocales de la paysannerie retienne l'attention analytique non seulement des ethnomusicologues, mais de nombre de chercheurs locaux et surtout de chanteurs revivalistes qui s'en sont préoccupé au cours des décennies suivantes. Ces derniers en particulier semblent s'appropriier les aspects de la pratique vocale qui peuvent être réutilisés dans les contextes de spectacles de «musiques du monde» (textes, profils mélodiques plus ou moins normalisés, techniques d'émission de la voix) dans lesquels ils s'exhibent. Ils ont toutefois tendance à négliger l'approfondissement des principes constructeurs mis en œuvre par les paysans et qui confèrent à ces pratiques leur véritable sens. Dans cette opération de simplification, qui est due probablement au fait qu'il n'est

---

8. Le but des enregistrements de Lomax est de produire des comparaisons des comportements vocaux de par le monde. Voir Lomax (1976).

9. Voici le commentaire de cette mission de recherche proposé quelques années plus tard par Carpitella (nous traduisons de l'italien): «[...] à la fin de ce voyage de collecte ethnomusicale, nous avons recueilli environ 3000 documents, dont la quasi-totalité était entièrement inédite et inconnue mais souvent dépourvue d'informations et de notes (par exemple textes verbaux, métiers, âge ou niveau d'alphabétisation des informateurs) et surtout avec une connaissance lacunaire de l'environnement humain, qui permettrait d'évaluer précisément la présence effective du patrimoine de tradition orale-musicale» (Carpitella 1973: 18).

plus possible d'observer ces pratiques dans leur contexte performatif originel, les premiers aspects à être abandonnés sont les stratégies physiques, ergonomiques, environnementales, mais aussi sociales caractérisant l'exécution d'un chant de travail paysan.

## La pratique vocale et la civilisation agricole

Qui étudie actuellement la musique de tradition orale au Salento a encore l'opportunité de se confronter à une réalité socioculturelle où plusieurs mondes musicaux cohabitent. À côté de l'univers désormais dominant qui est celui des musiciens revivalistes s'exhibant dans les circuits de spectacle de « musiques du monde », une strate de paysannerie persiste où se situent les anciens chanteurs actifs entre les années 1940 et 1960 avec lesquels nous avons mené la recherche. Ces derniers sont porteurs – en dépit des transformations socioéconomiques qui à partir des années 1960 ont progressivement contribué à supplanter la société agricole salentine – des référents conceptuels, des enjeux symboliques et de la pratique vocale qu'ils ont intériorisés par une expérience directe et « incarnée » de la vie paysanne. Il n'est plus possible pour un chercheur d'observer ces chanteurs pratiquer les *arie* dans le contexte qui leur était propre, ni d'analyser, par exemple, les modalités d'émission de la voix dans l'espace, la relation entre le chant et l'environnement qui entoure leur corps chantant. Mais il lui est donné d'avoir accès à la mémoire de ces chanteurs qui ont vécu et habité le monde agricole.

Il s'agit d'une remarque capitale afin de comprendre les enjeux méthodologiques qui caractérisent notre démarche analytique : le fait de ne pas pouvoir observer la pratique vocale dans le contexte qui lui était propre a orienté l'étude dans une direction précise qui est celle de reconstruire le milieu dans lequel le chant était pratiqué, par le biais de souvenirs et de récits fournis par les chanteurs paysans. L'intérêt heuristique du chercheur est ainsi de recueillir des images, des sollicitations sensorielles, et des expériences de ce monde afin de dégager les principes opératoires régissant la pratique vocale des *trainieri*.

Les indices de la persistance d'une perception du monde fondée sur les principes d'adaptation propres à la vie paysanne sont présents à plusieurs niveaux dans leurs discours et pratiques. L'analyse du chercheur s'étend ainsi à la confrontation de sources multiples (verbales et non verbales) à travers lesquelles il agrège des symboles culturels, des *patterns* de comportement, et une conception rurale du monde qui peuvent se révéler essentiels pour pénétrer le fonctionnement musical et la dimension esthétique de la pratique vocale du *trainiere*.

La vie agraire évoquée par les paysans était organisée sur la base des cycles naturels (jour/nuit, lumière/obscurité, saisons) qui règlent les activités de travail. Que ce soit par l'intermédiaire de récits de savoir-faire, d'attitudes linguistiques, ou d'actions, on comprend que leur temps s'écoulait en harmonie avec les rythmes temporels et spatiaux imposés par la nature et l'environnement. Les discours spontanés des chanteurs se développent ainsi autour de trois éléments clés : la campagne, le travail, le chant. Les images de la campagne sont évoquées

par opposition à celles du centre urbain, et en relation au calendrier agraire. La campagne est donc pour eux un « espace-temps » défini auquel ils s'adaptent et sur lequel leurs activités se conforment.

Tous les chanteurs paysans, qu'ils soient *trainieri* ou non, contribuent, sous des formes et à des degrés divers, à maintenir un lien fondamental entre la pratique vocale et l'espace-temps de la campagne. Celle-ci est évoquée comme le lieu d'où irradient des éléments positifs, parce que la campagne leur assure la subsistance. Nous n'avons, d'ailleurs, récolté aucun témoignage dans lequel les paysans ne soulignent leur attachement et leur nostalgie vis-à-vis d'un monde qu'ils qualifient systématiquement et sans aucune hésitation de beau, tout en reconnaissant que leurs conditions de vie y étaient très difficiles. « C'était dur, mais c'était beau », affirment-ils. La voix du chanteur *trainiere* participait de ce sentiment de beauté, constituant un signal expressif mais aussi un objet d'attention esthétique à l'intention de la communauté paysanne. Un des chanteurs *trainieri* nous raconte, à titre d'exemple, que ses amis, qui aimaient sa voix et sa façon de chanter, attendaient de pouvoir l'entendre chanter le soir lors de son passage avec sa charrette, avant d'aller se coucher.

Par ailleurs, la description des distances spatiales entre les lieux du travail agraire se fait également par le biais de la voix du *trainiere*. Selon les témoignages, la capacité d'un *trainiere* d'« occuper » avec son chant une distance de plusieurs kilomètres est indicatrice de sa compétence de chanteur. L'état de santé, tout comme les conditions physiques et la capacité pulmonaire du *trainiere*, représentent des indices significatifs de son potentiel vocal et constituent des conditions indispensables afin que son statut de chanteur *trainiere* lui soit socialement reconnu. Nombreux sont les récits qui procèdent encore à une description du *trainiere* comme un homme fort, actif, laborieux et endurant. Une relation directe est ainsi établie, sous une logique proprement fonctionnelle, entre la puissance d'une voix – qui en permet la projection sur des longues distances – et la dimension esthétique de la pratique vocale d'un *trainiere*.

Le lien essentiel entre les fonctions et l'esthétique de l'*aria del trainiere* est constamment évoqué dans les récits des chanteurs de Martano :

He, ma voix était belle parce qu'on pouvait l'entendre d'un village à l'autre. Elle était forte, très forte, et claire. Quand j'avais vingt ans ma voix était très claire, son volume était élevé et le *portamento* était très bon. C'était normal que les gens l'aiment.

[...] Si un chanteur *trainiere* n'était pas capable de se faire entendre à trois ou quatre kilomètres de distance, il n'était pas un vrai *trainiere*. Ma voix est une voix de *trainiere*. Cela est relié à ma propre nature, à mes poumons, à mes organes...<sup>10</sup>

10. Témoignage récolté en août 2010, d'un des *trainieri* de notre groupe d'informateurs dont la personnalité incarne par plusieurs aspects le stéréotype du *trainiere*.

Nous comprenons ainsi pourquoi, du point de vue performatif, l'*aria del trainiere* se caractérise par une émission vocale tendue, une articulation relâchée des syllabes mélodiques, une allure très peu rythmée et un registre aigu, dont les fréquences sont à même de franchir l'espace et de se projeter loin de la source d'émission. On pourrait dire que la contrainte du chanteur *trainiere* est celle de dépasser, à travers des solutions musicales adéquates, les conditions environnementales – des vastes espaces ouverts – afin de produire un chant qui puisse atteindre sa fonction expressive.

Ainsi on comprend mieux même les propos de l'ethnomusicologue italien Maurizio Agamennone lorsqu'il décrit la pratique de l'*aria del trainiere* de la manière suivante :

La structuration est presque exclusivement monodique, et l'exécution, soliste. Le trait stylistique le plus pertinent est l'exubérance de la voix, étendue sur de longs contours mélodiques liés et fortement mélismatiques, marqués par la clôture d'une voyelle fermée (*i*), avec une métrique assez variable et la réitération fréquente et insistante des vers : cette disposition permet de traiter – en les adaptant aux conditions typiques du chant des *trainieri* – des textes poétiques même très différents du point de vue de la métrique. Chanter à la façon des *trainieri* était probablement une activité convenant à des hommes jeunes ou d'une excellente condition physique, à qui le défi et la comparaison de sa propre énergie sonore et de celle d'autrui, dans un cadre psychologique caractérisé par un individualisme poussé, n'était pas étrangère.

Agamennone 2005 : 57-58<sup>11</sup>

Nous pouvons conclure que cette capacité du *trainiere* à dépasser les contraintes relève de la dimension esthétique de l'*aria del trainiere* : la voix du *trainiere* est « belle » parce que, grâce à sa puissance et à des techniques d'émission appropriées lui permettant de se projeter dans l'espace, elle est efficace pour créer des relations entre un individu et sa communauté ; mais aussi parce qu'elle affirme une présence, celle du chanteur, dont le timbre unique et la façon spécifique de performer l'*aria* en confirment l'identité. Une voix renvoie immédiatement à un corps (sonore). Par ailleurs, comme le remarque opportunément Corrado Bologna, les niveaux, les timbres, les couleurs, les registres, les tons, les placements individuels des voix, peuvent être considérés comme des stéréotypes collectifs et sociaux (Bologna 1992). C'est pourquoi probablement le chanteur *trainiere* développe une vocalité fortement connotée dans l'idée qu'elle soit reconnue, identifiée, mais aussi appréciée. S'il peut paraître évident que l'identité soit liée aux qualités propres de la voix, notamment le timbre, un triangle aux côtés solidaires apparaît ici : identité, efficacité et

---

11. Notre traduction.



conception esthétique<sup>12</sup>. En définitive, le recours au chant est à la base d'une représentation spatiale de la distance entre la source (*il trainiere*) et le destinataire et une sorte de forme de communication sociale de l'identité du chanteur et de la beauté de son *aria*, par la voix chantée.

### **L'apport de l'enquête interactive : des séances d'apprentissage à la notion de geste vocal**

Comme dans beaucoup de traditions orales, chez les chanteurs paysans de Martano il est difficile d'accéder à un vocabulaire endogène qui porte sur l'organisation des structures musicales et sur les procédés normatifs de leur mise en œuvre, parce que les règles formelles qui régissent la pratique musicale sont plutôt de l'ordre de l'implicite. Dans une étude portant sur une méthode innovante pour analyser les échelles musicales africaines cosignée par les ethnomusicologues Simha Arom, Nathalie Fernando et Fabrice Marandola, ces derniers s'étaient heurtés à ce même problème. Ils proposent ainsi une solution méthodologique dont les principes opératoires peuvent être appliqués dans des situations similaires.

Dans les cultures de tradition orale d'Afrique centrale, les règles qui sous-tendent la systématique musicale sont rarement verbalisées ; c'est pourquoi leur étude requiert la mise en œuvre de méthodes d'enquête adaptées. L'étude des échelles ne fait pas exception et seules les méthodes faisant appel à l'expérimentation permettent de mettre au jour les principes sur lesquels elles reposent. La voie a été ouverte par les travaux précurseurs effectués en Centrafrique et en Indonésie sous la direction de Simha Arom (Arom et Voisin 1998 ; Arom, Voisin et Léothaud 1997), qui ont montré la nécessité de mettre au point des méthodes qui contournent l'écueil de la verbalisation : « Des concepts aussi abstraits que ceux d'échelle, de *degré* et d'intervalle, non seulement ne font pas l'objet de commentaires verbalisés, mais sont pratiquement *non verbalisables*. Il y a bien *conception*, mais pas *conceptualisation* » (Arom 1991 : 22). De telles méthodes nécessitent donc de passer d'un questionnement de type verbal à un autre mode de questionnement, qui sollicite le savoir-faire des musiciens par le biais de leur implication active dans le processus expérimental.

Arom 2007 : 379

De même que dans les cultures de tradition orale d'Afrique centrale, si nous soumettons les chanteurs de notre groupe de recherche à un questionnement direct sur la systématique musicale de l'*aria del trainiere*, ils ne réagissent pas comme le chercheur s'y attend : ou bien ils ont recours directement à la pratique du chant à titre d'exemplification ; ou bien ils proposent des récits du passé qui

12. Dans la section consacrée à l'étude interactive de la pratique vocale, nous verrons aussi que, outre le timbre, les aspects plus strictement mélodiques reliés au geste vocal, ont eux aussi une connotation identitaire très marquée.



traitent de cette pratique. Voici, par exemple, le commentaire d'un des chanteurs qui tente de nous communiquer les principes constructeurs d'une *aria*: «On invente une *aria* si l'on possède la bonne voix. Ainsi on peut porter l'*aria* où l'on veut si la voix est puissante. Chacun possède sa propre voix et l'articule sur la base de ses possibilités physiques... ».

L'absence d'une théorie musicale codifiée nous oblige ainsi à passer d'une enquête purement verbale à une investigation interactive qui, comme le préconise l'équipe aromienne, sollicite le savoir-faire des chanteurs par le biais d'une implication directe dans le processus de transmission de ce savoir-faire. C'est pourquoi nous avons organisé la plus classique des situations de verbalisation : des séances d'apprentissage auxquelles plusieurs chanteurs de la génération revivaliste se sont soumis à plusieurs reprises (Gervasi 2011).

Au sein de ces séances le chanteur paysan, dépositaire d'un savoir musical qui est toutefois implicite, enseigne aux chanteurs de la nouvelle génération revivaliste à chanter une *aria del trainiere*. À ce stade, il est important d'expliquer l'intérêt d'inviter des chanteurs revivalistes à ces séances interactives (Gervasi 2010). Dans la première phase de notre recherche en 2008 nous avons constaté que les paysans ont une attitude très critique vis-à-vis des chanteurs de la nouvelle génération. Ces derniers chantent les répertoires paysans en dehors des contextes qui leur seraient propres et ne respecteraient pas, selon l'avis des paysans, la «bonne conduite» du chant. «On ne chante pas nos *arie* comme ça», affirment-ils presque systématiquement. Nous avons alors supposé qu'en mettant les paysans face à des exécutions qu'ils auraient sans doute considérées comme fausses, ils auraient proposé des critiques constructives afin de pousser le chanteur à apprendre à bien chanter l'*aria del trainiere*. Le domaine de l'apprentissage représente la condition idéale où la nécessité de formaliser ou de faire formaliser une intention abstraite et intangible en chant oblige le sujet à construire dans le feu de l'action des messages linguistiques et paralinguistiques (réactions non verbales, gestes, dessins, etc.) relevant de la pratique du chant. Bref, faire produire les jeunes chanteurs revivalistes dans des performances vocales qui ne correspondent pas aux attentes du chanteur paysan, induit le chanteur paysan à fournir des principes normatifs, garants, entre autres, de la bonne qualité de l'*aria*.

Après une dizaine de rencontres, nous avons constaté que les chanteurs paysans impliqués dans les séances d'apprentissage ne portent presque aucune attention à l'intonation de l'*aria del trainiere*, bien que les chanteurs revivalistes proposent souvent des reproductions peu fidèles de la mélodie présentée par le paysan. Les revivalistes, pour leur part, semblent être particulièrement intéressés par cet aspect qu'ils considèrent comme étant prioritaire pour l'apprentissage de la pratique du chant.

Les chanteurs paysans accordent un intérêt relatif au système d'intonation des *arie del trainiere*, et considèrent avec souplesse la variabilité avec laquelle un chanteur peut entonner certains degrés de l'échelle de son *aria*. Cependant,

plusieurs tests expérimentaux mis en œuvre ont montré que les chanteurs paysans sont en mesure de percevoir et d'évaluer des modifications de hauteur qui comportent en même temps un changement du modèle scalaire de référence (Gervasi 2011). Lorsqu'une chanteuse revivaliste s'est montrée particulièrement intéressée à apprendre la mélodie telle que le chanteur *trainiere* l'avait chantée, les deux paysans présents à la séance ont tenu à préciser que ce qui compte dans la pratique de l'*aria* n'est pas une reproduction exacte des sons (*toni*, dans le vocabulaire des paysans) puisque chaque chanteur s'exprime musicalement conformément à ses propres possibilités physiques. En revanche, les deux ont remarqué que ce qui est essentiel dans la pratique de l'*aria del trainiere* est la capacité de « bien porter sa voix ». Comme un des chanteurs l'explique, pour qu'une *aria* soit « bien portée », il faut « tirer, faire monter, allonger » la voix, ce qu'il représente sous la forme d'une courbe qui monte jusqu'à son sommet et qui descend par la suite, selon le dessin ci-dessous.

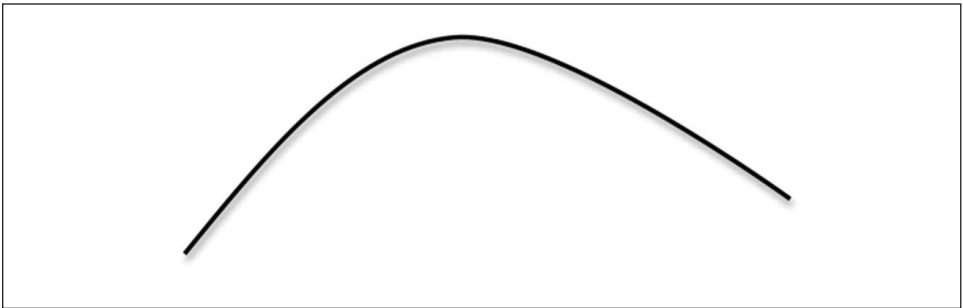


Figure 1 : Reproduction du dessin proposé par le chanteur paysan

Ce dessin devient plus clair et acquiert plus de sens si nous le comparons avec une analyse de l'*aria* à laquelle le chanteur se réfère.

Apportons tout d'abord quelques précisions sur le système de transcription que nous avons choisi, précisions qui sont nécessaires avant de présenter le travail analytique. Le chant dont il est question est construit sur des hauteurs très fluctuantes. Étant donné que le répertoire est dépourvu d'accompagnement instrumental, on ne peut pas se référer à une échelle et à un tempérament fixés sur le plan organologique<sup>13</sup>. Il est de surcroît difficile d'isoler certaines notes, puisque les chanteurs utilisent des ornements (glissandos, portamentos, vibratos, etc.) qui diminuent la possibilité d'une reconnaissance auditive. Nous avons donc opté pour une traduction graphique de l'acte vocal qui puisse rendre compte du profil mélodique dans sa totalité, en incluant ornements et hauteurs ambiguës, selon l'échelle tempérée. Elle doit permettre de détecter en

13. Pour une étude analytique du chant traditionnel à voix nue, voir Labussière (2007).

particulier les hauteurs non normalisées qui peuvent échapper à l'écoute et de percevoir des régularités significatives dans l'organisation des fréquences du chant. Pour ce faire, nous avons eu recours à une analyse acoustique de la trace sonore aboutissant à un affichage de la fréquence fondamentale.

La visualisation du profil mélodique sur le plan cartésien (la durée en abscisses, les fréquences en ordonnées) donne lieu à une représentation précise des hauteurs et décrit en même temps l'allure de la mélodie dans son développement temporel. En outre, la gradation en demi-tons de l'axe des ordonnées permet une lecture facilitée du profil mélodique par rapport aux repères de l'échelle tempérée. Le graphique nous informe ainsi sur les rapports du chant paysan avec le système tempéré, sur la stabilité de l'intonation, sur la durée d'une note ainsi que sur l'allure des ornements et sur le profil mélodique.

Or, comme le suggère Arom, « toute réalité musicale plus ou moins complexe met en jeu des composants différents dont chacun présente des régularités qui lui sont propres » (Arom 2007 : 89). S'agissant de la représentation de la fréquence fondamentale de l'*aria del trainiere*, comme on peut facilement l'imaginer pour un chant non accompagné, nous observons des régularités significatives plus au niveau des gestes vocaux que sur le plan microstructural de l'intonation d'intervalles et dans la fixité des hauteurs. Après avoir comparé plusieurs versions de la même *aria*, nous apercevons un modèle structurel sur lequel le chanteur organise un profil mélodique variable, mais qui, pourtant, présente des repères stables. Cette analyse révèle, en fait, la présence de notes pivots, localisées sur la base de leur positionnement dans la phrase musicale (clôture) et de leur durée.

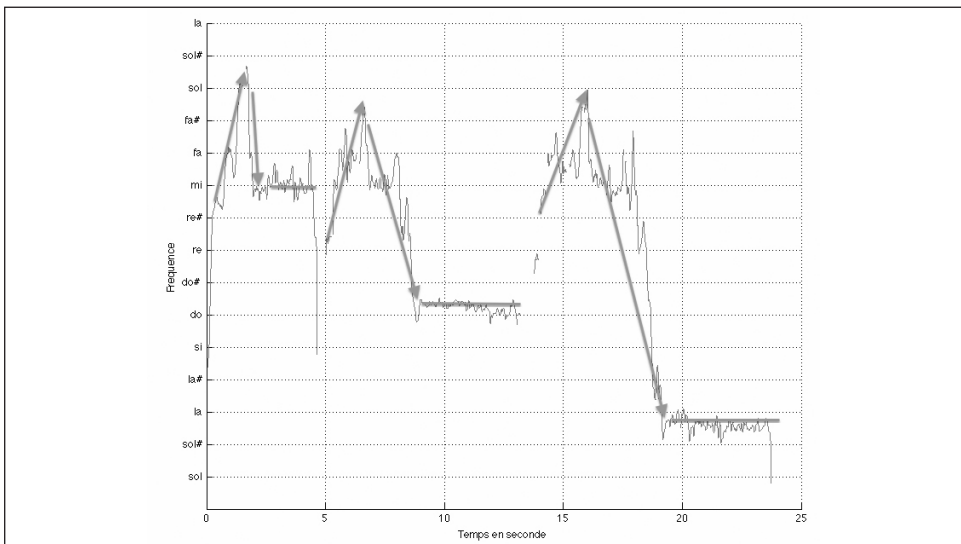


Figure 2 : Représentation la fréquence fondamentale et des repères (par des flèches)

Si nous prenons en compte les mouvements mélodiques qui apparaissent dans la représentation de la fréquence fondamentale, nous observons que toute note tenue est précédée d'un geste vocal ascendant, de façon plus ou moins articulée vers un sommet, pour descendre et se reposer sur une note tenue. Le sommet, comme le montre l'analyse comparative, n'est pas figé. L'élément stable qui revient dans toutes les versions comparées est cette *intention* mélodique du chanteur, qui se concrétise dans un premier geste vocal montant vers un sommet, suivi d'une descente qui se conclut avec le son tenu. Cette *intention* reproduit le dessin que le chanteur paysan nous avait proposé et se répète de façon systématique, mais non identique tout au long de l'*aria*.

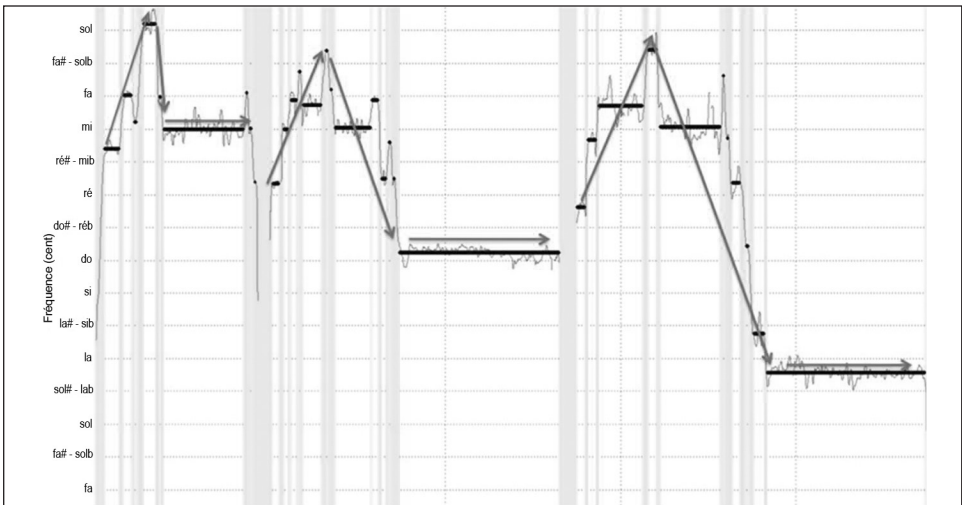


Figure 3: Représentation de l'intention mélodique du chanteur

On peut tirer de cette analyse qu'une *aria* est donc bien « portée » si le *geste intentionnel* correspond à une courbe qui monte pour redescendre. Au cours des séances d'apprentissage, aucune version proposée par les chanteurs revivalistes n'était en mesure de satisfaire les chanteurs paysans. La difficulté des revivalistes résidait dans le fait de continuer à mettre en œuvre leurs propres principes opératoires en lieu et place de ceux qui ont cours chez les *trainieri*. Le souci de l'intonation fidèle au modèle et de la reproduction des micro-intervalles éloigne les chanteurs revivalistes du véritable principe sur lequel les paysans voulaient qu'ils portent leur attention afin qu'ils apprennent à « bien porter l'*aria* ». Insistant sur les interruptions arbitraires du flux de chant, tout comme sur des inspirations mal placées au cours de la phrase ou sur des sons tenus très longtemps, les chanteurs paysans tentent, ainsi que nous l'avons vérifié hors des séances d'apprentissage, de leur communiquer le fondement d'une bonne « conduite vocale ». Cela met alors en évidence que le *geste intentionnel* – censé être l'élément primordial et le principe constructeur de l'*aria del trainiere* –

est en relation avec un cycle de respiration. La mise en œuvre de ce principe strictement relatif à la performance permet d'atteindre un résultat esthétique – du fait que les sons qui en émanent sont bien liés et que le phrasé est ainsi « bien porté » – mais aussi un principe ergonomique. Grâce à cela, les *trainieri* peuvent chanter très longtemps et résister à l'effort que représente d'avoir à projeter un chant à grande distance.

Pour ce qui est de la construction mélodique qui s'étale entre l'attaque et le point de repos, comme les chanteurs *trainieri* l'attestent à plusieurs reprises, elle relève du savoir-faire et des possibilités physiques du chanteur. En définitive, le fondement ergonomique appliqué par le chanteur paysan à sa technique vocale se concrétise dans sa capacité à adapter sa propre voix à un critère d'équilibre entre tension/détente, effort/repos, constituant le principe sous-jacent à tout *geste vocal* qui est à la base de la construction d'une *aria del trainiere*. La capacité de détendre l'appareil phonatoire après une surcharge permettait aux anciens chanteurs paysans de conserver leur voix sans dommage au fil du temps. Les principes de cette pratique ressortent systématiquement dans leurs discours sur la technique employée ou portant sur leur propre expérience de *trainieri*. Ces principes apparaissent donc comme constitutifs de leur propre notion d'*aria*.

S'agit-il de principes qui s'appliquent uniquement à la pratique vocale ? Si nous suivons les jeux de renvois indirects contenus dans les discours de nos paysans, nous nous apercevons que l'équilibre entre tension et détente, qui est à la base du principe d'endurance, pourrait simplement représenter un critère à même de garantir une bonne performance vocale, si ce critère n'était évoqué de façon systématique par les anciens chanteurs en rapport avec la capacité de garder leurs forces physiques pour bien mener les activités de travail à long terme. Nous comprenons à travers les récits des *trainieri* sur le travail physique demandé par les activités agraires que le même principe d'endurance appliqué à la pratique vocale régit les gestes et les mouvements du corps.

### **De la conception endogène à la dimension esthétique de l'*aria del trainiere***

La notion de *geste vocal* employée pour expliquer le fonctionnement de l'*aria del trainiere* trouve des correspondances dans la façon dont les *trainieri* adaptent leurs corps chantant dans l'espace qui les entoure. Cela démontre que loin d'être une pratique détachée du ressenti physiologique, naturel et social, le chant en est une composante et/ou une conséquence, et que les principes opératoires sous-jacents à la performance vocale reflètent les fondements qui règlent aussi leurs interactions avec l'environnement. Pour réaliser l'idéal de la voix du *trainiere*, les chanteurs paysans bénéficient d'un savoir empirique qui répond à des critères d'adaptation à leur propre environnement, et d'une capacité de gestion des distances physiques par la voix chantée. En d'autres termes, tout le corps immergé dans cet environnement participe du geste vocal

du chanteur *trainiere*<sup>14</sup>. Il est, comme le dirait Ingold (2000), un organisme imbriqué (*embedded*) dans l'expérience d'être un corps spécifique dans un environnement spécifique. Son *aria* est ainsi la résultante de la négociation entre le potentiel vocal du chanteur et les contraintes – performatives, physiologiques, environnementales, expressives, voire esthétiques – liées à l'espace qui l'entoure. La compréhension de l'enchevêtrement de toutes ces contraintes à l'œuvre au sein de l'art vocal du *trainiere* contribue à dévoiler la conception esthétique endogène. C'est pourquoi le *trainiere* revendique vis-à-vis du chanteur revivaliste un savoir qui habite en lui et qu'aucune « école » de chant ne pourra transmettre à la jeune génération. Ainsi, pour être analysée et appréhendée, cette *aria* ne peut pas seulement faire l'objet d'une écoute par les oreilles. Elle doit être conçue et perçue par tout le corps. Les chanteurs *trainieri* sont d'ailleurs des exemples vivants de corps chantants, immergés dans un espace physique et social spécifique dont les contraintes donnent à la pratique vocale son véritable sens esthétique.

## Références

- AGAMENNONE M., 2005, *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella e Ernesto De Martino (1959-1960)*. Roma, Squilibri.
- AROM S., 1991, « L'étude des échelles dans les musiques traditionnelles : une approche interactive », *Analyse musicale*, 23 : 21-25.
- , 2007, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- AROM S. et F. VOISIN, 1998, « Theory and Technology in African Music » : 254-270, in R. Stone (dir.), *The Garland Encyclopedia of World Music 2 : Africa*. New York, Garland.
- AROM S., F. VOISIN et G. LÉOTHAUD, 1997, « Experimental Ethnomusicology : An Interactive Approach to the Study of Musical Scales » : 3-30, in I. Deliège et J. Sloboda (dir.), *Perception and Cognition of Music*. Hove, Erlbaum, Taylor & Francis.
- Bologna C., 1992, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna, Il Mulino.
- CARPITELLA D., 1973, *Musica e tradizione orale*. Palermo, Flaccovio.
- CARPITELLA D. et A. LOMAX, 1957, *Columbia World Library of Folk and Primitive Music*, vol. 16 : *Southern Italy and the Islands*. New York, Columbia Records.
- GERVASI F., 2010, « Eredità, dialogo, innovazione : per una ridefinizione dei metodi nel contesto stratificato del canto di tradizione orale in Salento » : 137-153, in V. Santoro et S. Torsello (dir.), *Sui patrimoni immateriali del Salento e del Gargano : problemi e prospettive*. Roma, Squilibri.

14. Pour une conception du geste conçu comme source primaire de verbalisation et soumis aux lois du corps voir Jousse (1969). Pour l'anthropologue, le corps reçoit les gestes et les signaux qui viennent du monde et les traduit en pensées et actions.

- , 2011, *Ethnomusicologie et esthétique : de la réflexion épistémologique à la recherche de terrain. Une étude comparative de la vocalité de tradition orale au sud de l'Italie*. Thèse de Doctorat, Département de musique, Université de Montréal, Canada.
- INGOLD T., 2000, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*. Londres, New York, Routledge.
- JOUSSE M., 1969, *L'Anthropologie du Geste*. Paris, Les Éditions Resma.
- LABUSSIÈRE A., 2007, « Geste et structure modale dans le chant traditionnel à voix nue » : 980-1024, in J.-J. Nattiez (dir.), *Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. V, *L'unité de la musique*. Arles, Paris, Actes Sud, Cité de la musique.
- LOMAX A., 1976, *Cantometrics : An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley, University of California Extension Media Center.
- , 2002, *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia (1954-55)*. Milano, Il Saggiatore.
- MACCHIARELLA I. et al., 2007, *Gianni Bosio Clara Longini 1968. Una ricerca in Salento*, Lecce, Kurumuny.
- PLASTINO G., 2001, *Italian Treasury : Puglia : The Salento, The Alan Lomax Collection, Rounder 82161-1805-2*. Cambridge, Rounder Records.
- ZUMTHOR P., 1983, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Éditions du Seuil.

## RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

### *Le chant comme geste vocal*

### *Une enquête interactive chez les chanteurs paysans d'un village au sud de l'Italie*

Dans cet article nous cherchons à dégager les critères opératoires qui régissent un répertoire de chants de travail du sud de l'Italie en reportant notre regard analytique sur la perception physique – et pas seulement acoustique et « proprement musicale » – qu'en ont les tenants de la tradition. Afin de mener à bien notre étude, ce qui nous intéresse est ainsi la compréhension du mode d'être du sujet dans son environnement, en cherchant à découvrir comment l'interaction d'un corps avec son espace physique et social peut être porteur d'un sens, du point de vue de la construction et de la mise en œuvre d'une pratique vocale. L'étude des références expressives et conceptuelles, ainsi que des *patterns* de comportements corporels, devrait nous permettre de comprendre le principe constructeur à la base de la performance des *arie* dites « *del trainieri* », chantées par les paysans d'un village au sud de l'Italie appelé Martano.

Mots clés : Gervasi, *Aria del trainiere*, chants de travail, esthétique, geste vocal, paysannerie, Salento, voix chantée



*The Song as Vocal Gesture*

*An Interactive Investigation among Peasant Singers from a Village of Southern Italy*

In this article, we will try to draw the operating criteria that govern the repertory of southern Italy work songs by analysing physical perception – and not only acoustical and “purely musical” – experienced by the traditional singers. What is at stake in this study is the way the subject lives in his environment. We study how the interaction of the body with the physical and social space can be meaningful from the point of view of the construction and implementation of a vocal practice. The study of the expressive and conceptual references, as well as of the corporal behaviours patterns, should allow us to understand the generative principles on which the performance of arie called “del trainieri” sung by Martano peasants, a village of southern Italy, are based.

Keywords: Gervasi, *Aria del trainiere*, Work Songs, Aesthetic, Vocal Gesture, Peasantry, Salento, Singing Voice

*El canto como gesto vocal*

*Una investigación interactiva entre los cantantes campesinos de un pueblo del sur de Italia*

En el presente artículo, tratamos de despejar los criterios operatorios que rigen un repertorio de cantos laborales del sur de Italia, nuestro acercamiento analítico se vuelca sobre la percepción física – y no solamente acústica y «específicamente musical» – propios a la tradición. Con el objetivo de realizar correctamente nuestro estudio, nos interesamos a la comprensión del modo de ser del sujeto en su entorno, tratando de descubrir cómo la interacción de un cuerpo con su espacio físico y social puede ser revelador, desde el punto de vista de la construcción y de la realización de una práctica vocal. El estudio de las referencias expresivas y conceptuales, así como de los modelos de comportamiento corporales, deberá facilitar la comprensión del principio constructor sobre el que se erige la producción de las «arie» llamadas «dei trainieri» entonadas por los campesinos de Martano un pueblo del sur de Italia

Palabras clave: Gervasi, *Aria del trainiere*, cantos laborales, estética, gesto vocal, campesinado, Salento, voz cantada

*Flavia Gervasi*  
*Département d'anthropologie*  
*Université de Montréal*  
*C.P. 6128, succursale Centre-ville*  
*Montréal (Québec) H3C 3J7*  
*Canada*  
*flaviagervasi@gmail.com*

# Ethnologie française

2012/2 - avril  
Revue trimestrielle

I FEEL  
SLOVÉNIA

**SLOVÉNIE**  
Entre l'Ouest  
et l'Est

*Ethnologie française* : 40 ans  
Journées internationales  
21-22 juin 2011

puf