

**U chjam’è rispondi :**

**généralités et caractéristiques techniques**

ANNA CATALINA SANTUCCI

DOCTORANTE EN CULTURE ET LANGUE REGIONALE

UNIVERSITE DE CORSE

CORSICA

***Résumé***

Le chant improvisé se rencontre dans la plupart des régions au niveau mondial et il est bien présent dans le bassin Méditerranéen. En Corse il revêt différentes formes et notamment le *chjam’è rispondi* qui est un chant alterné entre improvisateurs ; dans un contexte donné (festivités, rencontres fortuites ou officielles, etc.) les chanteurs développent leurs arguments selon un corps de règles précis.

Ce chant connait depuis quelques années un regain d’intérêt, aussi bien de la part des pratiquants, du public, des enseignants et des chercheurs.

À partir d’un corpus constitué d’enquêtes, de joutes (période de 1948-2017) de films documentaires et de documents pédagogiques, nous proposons dans cet article une description générale de ce chant (approches sociologique et technique, déroulement de joutes, règles en vigueur). Nous ne traiterons pas les aspects plus analytiques relatifs au **processus de l’improvisation** (exercice mental complexe) et nous aborderons à peine la question du ***versu***, autre élément constitutif du chjam’è rispondi.

Notre travail montre que le chjam’è rispondi présente de solides bases techniques et sociales. Nous constatons notamment, à travers les pratiques nouvelles - utilisation des réseaux sociaux, représentation sur scène, etc. - qu’il est capable de s’adapter et d’évoluer avec son temps tout en conservant intacte son assise fondatrice : l’échange sous forme de joute et le respect des règles métriques.

1. **Le chant improvisé**

Si l’expression *chjam’è rispondi* est fréquemment utilisée dans le langage courant, et même par les médias, pour évoquer un échange basé sur la controverse entre différentes parties, ils sont aujourd’hui peu nombreux (proportionnellement à la population de la Corse) les pratiquants de ce chant pourtant ancré dans la culture corse. Un certain nombre d’entre eux ont décidé en 2008 de se regrouper au sein de l’*Associu di u chjam’è rispondi,* association de loi 1901 ayant pour but de promouvoir et développer ce chant improvisé. L’association d’une cinquantaine d’adhérents, compte également parmi ses membres des amateurs non pratiquants mais connaisseurs et qui d’une certaine manière représentent le public.

Le chant improvisé est connu et pratiqué en Méditerranée depuis *a minima* les aèdes grecs. Selon Pierre Bec[[1]](#footnote-1) :

"La poésie et la chanson dialoguée, les joutes oratoires, les défis poétiques sont des faits culturels de tous temps et de tous pays".

Et dans tous les pays du globe, le chant improvisé est présent avec plus ou moins de vigueur. Il se manifeste à travers tout acte social (fête, cérémonies religieuses, rites funèbres, enjeux et tensions sociales inter familles ou tribus, etc.) et est particulièrement étudié par les chercheurs de toutes disciplines. La bibliographie est abondante notamment en Toscane, en Sardaigne, au Pays basque et aux Baléares. Il est même officiellement enseigné dans ces deux dernières régions.

En Corse on retrouve différentes formes de chants improvisés comme les *nanne* (berceuses), *cuntrasti* (chants d’amour), *voceri* (chants sur la mort). Certaines comme les *voceri* ont fait l’objet d’études approfondies mais très peu de recherches se sont à ce jour concentrées sur le *chjam’è rispondi*[[2]](#footnote-2) pourtant considéré par le public et les chercheurs comme l’un des plus virtuose.

.

1. **Le *chjam’è rispondi,* un cadre contraint**

**II.1 Un corps de règles techniques et de bienséance**

Le *chjam’è rispondi* peut être défini par un chant alterné entre deux personnes qui improvisent leurs propos sur un sujet précis de tout ordre. Il s’agit donc d’une production orale instantanée et chantée. En langue corse, on dit *cantà à attu prisente,* ou *impruvisà*et le réalisé est *l’impruvisata* (chanter spontanément ou improviser).

Le *chjam’è rispondi* se fait à deux, mais **un troisième acteur, le public**, fait partie intégrante de ce chant improvisé. L’auditoire - avec d’autres improvisateurs qui peuvent d’ailleurs intervenir à leur tour, de fins connaisseurs et autres amateurs plus ou moins érudits – participe de manière active à **ces moments de magie du pouvoir de la parole** **chantée**. De fait, le public s’avère être l’ambassadeur du chant improvisé par la mémorisation et la diffusion des meilleures créations, d’une part, et par sa contribution à la renommée des improvisateurs d’autre part.

**II.2 Terzina, rima è versu (strophe, rime et timbre)**

Les improvisateurs utilisent plusieurs termes pour nommer la structure poétique qui compose chacune de leurs interventions: *strufata, ballata, strufellu* mais celui qui revient le plus souvent est celui de *terzina*. Et c’est peut-être celui qui convient le mieux. Il correspond littéralement à tercet : groupe de trois vers unis par le sens et certaines combinaisons de rimes. Tour à tour les poètes chantent donc une strophe de trois vers, chaque vers étant composé de seize syllabes (pieds) rimant ensemble (AAA). Les vers peuvent être divisés en deux hémistiches de huit syllabes en raison du cas fréquent d’une pause pour la respiration.

Dans ce cas, une autre description de la strophe peut être présentée : il s’agit d’un sizain octosyllabique (*sestina ottunaria*) qui ne s’écarte en rien de la *terzina* mais avec des rimes plus étoffées donc avec plus de sonorités qui rendent le chant agréable. La strophe peut se présenter alors avec des rimes alternées : ababab ou dépareillées par le dernier vers ababcc.

On trouve ainsi sur le tercet de 16 pieds quatre modalités de contruction de rimes.

1. **Rimes simples** *(rime nesche)* : Trois vers de 16 pieds [AAA]

*Passioni n'aghju parechje quasì tutte sò* ***palese***

*dicu bene quasì tutte soca l'altre sò* ***difese***

*una sola m'infierisce quella di u mio* ***paese***

1. **Rimes simples dépareillées** *(rime nesche tronche*) : Deux vers de 16 pieds avec des rimes simples (AA) mais le dernier vers est scindé en 2 vers de huit pieds chacun avec des rimes simples (bb) différentes de celles des deux vers précédents, ce qui donne au final [AAbb]

*Passioni n'aghju parechje quasì tutte sò* ***palese***

*dicu bene quasì tutte soca l'altre sò* ***difese***

*una sola* ***m'infierisce***

*ma ùn a poi* ***capisce***

1. **Rimes alternées dépareillées** (*rime doppie mozze)* : Deux vers de 16 pieds avec des rimes internes (alternées aux césures) abab mais le dernier vers est scindé en 2 vers de huit pieds chacun avec des rimes simples (cc) différentes de celles des deux vers précédents, ce qui donne au final [ababcc]

*Passioni n'aghju parechje*

*quasì tutte sò* ***palese***

*sianu nove sianu vechje*

*ùn ne cunnoscu* ***difese***

*una sola* ***m'infierisce***

*ma ùn a poi* ***capisce***

1. **Rimes alternées** *(rime doppie)* : Le quatrième type de construction des rimes est considéré comme le plus difficile à réaliser au cours de la joute. Les 3 vers sont toujours de 16 pieds avec des rimes simples mais ces vers ont des rimes également simples aux césures (rimes internes) [ababab];

*Passioni n'aghju parechje*

*quasì tutte sò* ***palese***

*sianu nove sianu vechje*

*ùn ne cunnoscu* ***difese***

*è tù ci tendi l’arechje*

*chì n’aspetti e* ***surprese***

Toutefois, ce mode de construction très élaborée du tercet peut prendre une forme plus souple en laissant le vers 5 de 16 pieds sans rime et rimant seulement avec les vers 4 et 2 [ababcb];

*Passioni n'aghju parechje*

*quasì tutte sò* ***palese***

*sianu nove sianu vechje*

*ùn ne cunnoscu* ***difese***

*è tù e stai à sente*

*chì n’aspetti e* ***surprese***

On constate ici que le vers 5 ne rime avec aucun des autres vers.

Lors d’une joute, qui consiste donc à chanter un tercet à tour de rôle, chaque improvisateur est libre de le composer selon la structure qui lui convient le mieux. Peu importe le type de rimes, l’essentiel est qu’elles y soient - **c’est la règle majeure** - tout comme le rythme conditionné par le nombre précis de pieds (syllabes). Il faut évidemment rester dans le sujet qui fait l’objet de la confrontation et si possible respecter également l’anadiplose (reprise du dernier mot), même si elle peut être décalée au second vers. Ensuite, il convient de chanter selon une mélodie, ou timbre, en langue corse ***u versu*** (manière de porter la voix et la scansion) porteur de sens, d’esthétique mais aussi d’émotions et de stimulations. *U versu* propre à chaque improvisateur est en général placé sur un ambitus de quinte. Il ne suit pas une pulsation régulière, mais se rapproche d’une versification antique, avec courtes et longues, comme cela est décrit par l’équipe pluridisciplinaire de E voce di u Cumune[[3]](#footnote-3) (EVC). Enfin, il s’agit de créer en y mettant les formes de bienséance. Rester courtois est une règle importante, même si le sujet évolue jusqu’à aborder les données personnelles (vestimentaires, anatomiques ou morales).

Lors de l’improvisation, la quasi-totalité des strophes, et *a fortiori* chaque vers qui les constitue, sont construites selon une syntaxe classique :

**Sujet + verbe + complément d’objet**

C’est la structure dominante, la plus simple qui est permise (ou imposée !) par *u versu*, (la mélodie). Lorsque cet automatisme est bien assimilé, le vers jaillit naturellement car l’énoncé du propos coïncide avec la métrique et il suffit de répéter le mécanisme 2 fois de suite pour boucler la strophe.

On se trouve en présence de 3 couches élaborées sur le même principe et logiquement cohérentes entre elles sur le plan sémantique.

Quant au choix des rimes : en général, l’improvisateur s’est construit un cadre qu’il connaît sans faille selon une hiérarchie rigoureuse :

* + Rimes faciles
  + Rimes difficiles
  + Rimes impossibles
  + Rimes à éviter

**Les rimes faciles** : l’intonation est sur l’avant dernière syllabe.

Elles correspondent aux mots dont les suffixes offrent une large gamme de combinaisons sonores, au singulier comme au pluriel : *ola ; olu ; ocu ; ellu ; itu ; entu ; atu ; endu ; antu ; andu ; etc.*

Exemples : Sc**ola** ; s**ola** ; pi**ola** ; muntagn**ola** ; cuns**ola** ; etc.

**Les rimes difficiles**: elles sont classées difficiles car le nombre des mots (entiers ou construits) est plus restreint car moins usités (ou peu connus) et les terminaisons offrent des sonorités limitées : *ampu ; istu ; igliu ; isgiu ; ove ; ota ; etc.*

Exemples : Campu ; lampu ; inciampu

Les improvisateurs s’engagent souvent dans le champ des rimes difficiles car ils vont mobiliser, en cas de besoin, d’autres mots aux sonorités voisines *(rime sumiglianti)*. En jouant sur l’homophonie de la voyelle tonique, ils vont pouvoir accéder à un champ important de rimes. Dans le cas, du recours aux rimes voisines, on pourra repérer dans l’intonation de la voix, l’accentuation sur un mot, toute une technique visant à masquer ce qui pourrait être compris comme une faiblesse de rime pour mettre en exergue le sens du propos plutôt que de privilégier la pureté de la rime.

**Les rimes impossibles**: Les mots, voire les phonèmes n’ont pas, ou quasiment pas, d’équivalents sonores ; c’est le cas de "nunda" ; "canapu" ; "fischiu" ; "arburu", etc.

Ces mots sont la hantise des improvisateurs et il est rare qu’ils s’hasardent à les prononcer en fin de vers. Si cela se produit, elle ne concerne en général que les 2 premiers vers et la strophe se termine immanquablement par 2 vers de 8 pieds rimant entre eux.

**Les rimes à éviter** font l’objet de divergences entre improvisateurs dans la mesure où pour les uns, le problème n’est pas identifié donc non recevable, alors que pour d’autres, employer ces rimes, et sans retenue, correspond à une faiblesse. Cela concerne les vers qui se terminent par un **verbe** à l’infinitif ou par le son **"à"**.

Certains improvisateurs affirment que c’est verser dans la facilité que d’utiliser systématiquement ces deux types de rimes ; l’improvisation se rapprocherait alors un peu trop de la conversation courante, même avec une rime finale correcte. Il s’agit donc plutôt d’une ligne de conduite personnelle censée, selon cette vision, attacher de l’importance à la qualité de l’improvisation.

## Typologie des joutes

Suite à l’étude du corpus (écoute et transcription de diverses joutes) nous avons réalisé une typologie permettant de sérier ces joutes selon 5 types.

### **Type I : échange ludique**

Il s’agit du choix de verser dans la dérision, la *macagna*. L’humour est convoqué à travers des expressions comiques sur un sujet banal qui peut concerner tout aussi bien un détail vestimentaire de l’un des improvisateurs (couleur d’un habit, port occasionnel d’une casquette, coiffure, ...), un prétexte quelconque (arrivée en retard sur les lieux, erreur de locution …), etc. L’important est que cela soit visible et remarqué par plusieurs acteurs présents.

Dans ce cas, l’occasion est saisie par l’un des improvisateurs pour exagérer la situation, exacerber les traits, afin de provoquer l’autre, chercher à le mettre en difficulté. Le ton adopté est joyeux afin de gagner l’adhésion du public. En général, l’improvisateur concerné adopte le même style pour sa défense ou possède suffisamment de répartie pour inverser la situation à son avantage. L’on assiste à un cheminement de l’échange, du raisonnement poétique, qui correspond à une progression de l’objet retenu.

Ce type d’échange avec souvent quelques pointes d’humour est apprécié. La situation est toujours comique, conviviale et chacun y va de sa répartie et de sa théâtralité pour gagner la sympathie du public

### **Type II : échange caustique**

L’autre extrême existe sous sa forme plus acerbe, voire agressive. Il s’agit d’une situation bien connue appelée *u disprezzu* (dépréciatif). Certains poètes ont construit leur renommée sur ce mode d’improvisation où la limite avec le vexatoire est ténue.

Les deux poètes cherchent à se déstabiliser en ciblant sur des points supposés faibles. Il s’agit souvent du physique, de l’anatomie ou d’un trait de caractère qui fait l’objet de l’improvisation. Là aussi le cheminement entre les deux parties s’oriente vers l’exagération et l’incrémentation.

En général, ce duel prend fin soit par un jeu sémantique (sorte de pirouette verbale, souvent inspirée d’un proverbe) de l’un d’entre eux qui arrive à un retournement de situation, soit carrément par l’intervention d’un autre improvisateur pour calmer le jeu.

Même si le public montre de l’adhésion et même si on peut reconnaitre un certain talent à trouver des arguments originaux imagés et percutants, comme ci-dessus, il est fréquent d’assister à l’intervention, souvent judicieuse, d’un de leurs partenaires pour couper la surenchère et orienter le débat sur un autre sujet mais tout en restant dans le même champ thématique afin de réussir la transition.

### **Type III : échange laudatif**

La joute se caractérise par des propos élogieux, et en général sincères. Toutefois, la réponse vise soit à en faire autant soit à tempérer la flatterie. L’objet de cet échange concerne souvent la qualité poétique de l’improvisation du partenaire dont lui-même ou ses ascendants sont mis à l’honneur.

Ce cas est fréquent, notamment lorsque les deux improvisateurs se différencient par l’âge.

### **Type IV : échange harmonieux**

Dans cette situation, on assiste à une forme de consentement entre les deux improvisateurs ; l’attitude consiste à embellir, enrichir les propos, le chant du partenaire. On note alors une convergence globale et naturelle dans le chant improvisé.

Il s’agit de l’effet ajouté de A et de B qui ‘’surélève’’ le niveau. Les modalités de l’échange pourraient s’apparenter au fonctionnement d’un système (là il s’agit de l’entraînement de l’un l’autre) où les interactions génèrent un surplus (la somme totale est supérieure à la somme des parties). C’est la notion de propriétés émergentes d’un système. Cet effet porte aussi bien sur le sens de la controverse que sur l’harmonie des voix, la tonalité.

Cette situation précise révèle à la fois :

* Un effort sur la mélodie (*u versu*) propre à chaque improvisateur afin de de donner plus de corps, de sens à la voix
* Une dimension poétique à l’improvisation à travers les métaphores, la diversité du vocabulaire, la cohérence de la pensée
* Une force de conviction et une subtile délicatesse dans le choix des mots ; l’improvisateur cherche à faire plaisir, à entrer en communion avec l’entourage.

La dimension poétique est prépondérante : thématique abstraite, métaphores, langage soigné, bienséance, etc. Les poètes semblent "effacés" devant le chant dans la mesure où un sentiment de "beauté" prédomine. Le chant (mélodie, voix) sublime les deux improvisateurs en présence.

Et pour reprendre le terme de l’un d’entre eux lors des entretiens relatifs à ce type de joute, que "1+1 font 3" pour signifier que chaque improvisateur connaît un état détaché, une euphorie interne difficile à cerner mais fertile. Que l’un contribue à élever l’autre et qu’*in fine* le *chjam’è rispondi* est gagnant.

C’est probablement dans ce cas précis que l’aspect poétique d’une joute peut être évoqué.

### **Type V : échange festif ou la joute foraine**

Ce type est fréquent, notamment dans un contexte festif (foire, veillée, etc.).Il se caractérise par le fait que les improvisateurs ne sont plus dans le face à face. Ils sont plus de deux à intervenir et bien souvent dans un certain désordre. Le terme de *taglià* (couper) traduit l’intrusion d’un improvisateur dans l’échange, sans être forcément concerné mais en restant dans le sujet et souvent en y apportant une saveur particulière. Cependant, le contexte festif, la diversité des intervenants et quelques rimes savoureuses arrivent à compenser écarts de langage et déviances aux règles.

Interrogés sur ce dernier type, les improvisateurs sont nombreux à admettre que, si celui-ci a été fréquent dans un passé récent, ils souhaitent ne pas y participer. Et sans le condamner, ils essaient de s’en démarquer autant que possible. Cette posture doit-elle être interprétée comme un signe évolutif, comme une prise de conscience sur l’image que le *chjam’è rispondi* devrait donner ? Probablement que le caractère plus solennel de certaines situations d’improvisation (sur scène, théâtre, rencontres poétiques au-delà de la Corse, etc.) y est pour quelque chose.

Une synthèse des transcriptions complètes réalisées à ce jour (10 soirées et 650 minutes d’enregistrements) fait ressortir les résultats suivants : 55% des joutes sont du type I (ludique), 2% du type II (caustique), 15% relèvent du type III (laudatif) et 28% du type IV (harmonieux). La tendance de la joute comique à caractère convivial semble donc largement dominer.

Il est évident que ces chiffres ne donnent qu’une indication partielle mais la quasi absence du type II souligne peut-être une tendance d’évolution générale du *chjam’è rispondi* vers une forme moins belliqueuse, moins réceptive à la diatribe.

## IV. *Versu*

Il convient de rappeler que le *chjam’è rispondi* n’est pas seulement création verbale plus ou moins poétique mais également chant. Nous nous attacherons donc à dégager quelques éléments pertinents à notre niveau.

"Sans la musique à laquelle elle est indissolublement liée, la poésie populaire corse perd toute puissance d’expression. Un texte poétique qui ne serait pas chanté est inconcevable dans la tradition orale populaire de ce pays"[[4]](#footnote-4).

Le *versu*, tel que l’on l’entend dans la culture populaire, serait la manière d’interpréter un chant en mode mineur, majeur voire les deux en jouant sur l’ornementation, le rythme(césures et rapidité). Donc la façon de porter la ligne mélodique.L’improvisateur crée son propre *versu* de manière consciente ou inconsciente en fonction de son entourage, des références, ses goûts, ses capacités, de ses recherches*…*

### **IV.1. Que représente le *versu* ?**

Pour le public, il présente un intérêt à caractère mélodique : il porte la musicalité de la voix, la profondeur des propos. Un *versu* ample, ouvert, fluid*e*, énergique rehausse la qualité de la prestation alors qu’un *versu* plus sobre ou murmuré peut desservir le poète même si sa poésie est de belle tenue.

Certaines combinaisons d’improvisateurs fonctionnent mieux que d’autres, sont plus appréciées du public et des participants. Non pas en tant qu’individu mais plutôt par rapport aux *versi* qu’ils utilisent.

Le *versu* reflète la personnalité ou celle de la lignée du poète. Et c’est surtout un support pour faire valoir aussi bien la valeur poétique de son improvisation que la puissance de ses propos.

**Grâce au *versu*, qu’il a intériorisé, l’improvisateur n’a plus besoin de compter les syllabes de ses vers. Ce support mélodique lui permet de ne plus se soucier de cet aspect métrique, il suffit que le propos soit isomorphe à la mélodie. Le *versu* est donc une matrice de plus, outil indispensable à l’improvisation.**

"En effet, si *u versu* est bien la structure portante du chanté et s’il correspond à un indice d’identification, c’est par ce qu’il joue le rôle de *matrice musicale*, propice à *l’improvisation*. Et, *u pueta* est un *improvisateur*, celui qui transmet, en principe sans trop de préméditation, ce que le poétique contient de musical"[[5]](#footnote-5).

"La technique d’improvisation sur timbre[[6]](#footnote-6) […] instaure un rapport d’isomorphie entre poème et timbre : choisir un timbre, c’est décider par avance de la structure formelle du poème à improviser. […] un bertsulari ne pourra se concentrer sur les paroles qu’il improvise que s’il maitrise parfaitement le timbre sur lequel il les chante"[[7]](#footnote-7).

### **IV.2. La façon de porter la mélodie, outil tactique**

Divers éléments à disposition du poète permettent de moduler l’interprétation. Celle-ci peut être posée ou agressive, rapide ou allongée, mélismatique ou épurée. L’intention du poète est clairement ressentie grâce au ton qu’il emploie : conciliant, raisonnant, neutre, arrogant, convaincant, repoussant. Celui-ci est en lien avec le propos et en général la gestuelle adaptée l’accompagne voire l’accentue.

Ces variables ont une fonction implicite dans le déroulement de l’échange, le but est d’impressionner, prendre de court, anesthésier son adversaire.

Les changements de ton ou de *versu* sont fréquents et possèdent ce même rôle de déstabilisation. Parfois cela invite le partenaire à arrondir les angles, glisser lentement vers un autre sujet ou tempérer son ardeur lorsqu’elle est jugée envahissante voire désagréable.

Toujours en situation tendue, la tactique d’imiter le *versu* de l’autre peut être utilisée afin de prendre le dessus. À l’instar de couper le final du dernier hémistichepour atténuer, voire étouffer la puissance des propos d’un poète.

Porter un peu plus la voix ou moduler son *versu* permet au poète de s’attirer les faveurs du public afin de soumettre de façon indirecte son contrasteur.

Cette description synthétique du *chjam’è rispondi* n’a globalement rien de spécifique car les chants improvisés de toutes les autres régions du monde présentent approximativement des caractéristiques semblables[[8]](#footnote-8). Si les métriques sont différentes (nombre de vers, de syllabes et types de rimes) le principe est identique. Dans un contexte donné (fête, spectacle, etc.) et dans le cadre générique de la poésie orale, on improvise en chantant (et l’inverse est certainement vrai) sur un sujet précis, sous forme dialogale pour confronter des opinions, ou monologale pour développer un sujet imposé. **On chante pour et avec le public,** en présence éventuellement d’un jury officiel

1. **Discussion et perspectives**

Si le chant corse a connu une riche évolution durant ces cinquante dernières années[[9]](#footnote-9), le *chjam’è rispondi* est resté en marge avec une disparition quasi complète des joutes au début des années 1970. Les raisons, que nous ne développerons pas ici, tiennent tout autant à l’effondrement de la vie rurale (considérée comme le vecteur principal de ce chant) et son corolaire de rupture de transmissions des savoirs et pratiques, qu’à un manque d’intérêt sur le plan de la connaissance scientifique. Toutefois, un certain nombre d’acteurs visionnaires[[10]](#footnote-10) (militants culturels, poètes, enseignants, etc.) ont défini, en collaboration avec les improvisateurs "restants", une assise féconde[[11]](#footnote-11) où s’est greffée une dynamique prometteuse avec des rencontres annuelles à Pigna entre des "anciens" (nés en moyenne dans les années 1930-1940) et l’entrée dans le cercle de jeunes générations (nées entre 1960 et1980). Cette reprise s’est trouvée confortée par d’autres événements majeurs en l’espace d’une vingtaine d’années, comme l’avènement du *scrivi è rispondi* sur le net[[12]](#footnote-12) qui a généré la création d’une association régionale des improvisateurs[[13]](#footnote-13), puis la participation de ceux-ci à un programme de recherches et de rencontres avec la Toscane et la Sardaigne[[14]](#footnote-14).

Le *chjam’è rispondi* connait actuellement un regain d’intérêt indéniable, en référence aux activités culturelles d’associations (rencontres et ateliers d’improvisation, conférences). S’il représente, comme l’ont écrit les auteurs d’EVC[[15]](#footnote-15), « le reflet d’une société conflictuelle […] et une communion intense entre le public et les poètes », on peut comprendre qu’il puisse se trouver aujourd’hui dans un entre-deux problématique. Pour certains, il n’existe que dans un passé florissant, avec ses maîtres incontestés et inégalés[[16]](#footnote-16), ses joutes de grande qualité, notamment à la Santa du Niolu,[[17]](#footnote-17) avec un public qui non seulement assistait aux débats mais contribuait à sa renommée par la mémorisation et la diffusion des confrontations les plus marquantes[[18]](#footnote-18). Il évoluerait ainsi à l’ombre de son passé car ses deux fonctions sociales essentielles, cathartique et ludique[[19]](#footnote-19), se sont diluées avec l’effacement du monde rural. Ainsi atrophié, il n’a pas permis d’assurer une continuité ni de rebondir pour créer de nouveau, rester attractif et fonctionnel.

Pour d’autres, probablement moins nombreux, *le chjam’è rispondi* avance sur un chemin éclairé par des signaux prometteurs, tels un cadre théorique - qui permet sur la base de quelques connaissances solides d’informer objectivement controverses, détracteurs, décideurs –, et un groupe d’improvisateurs reconnus par leurs pairs méditerranéens (Toscans, Sardes) fréquemment invités à des événements et intégrés dans des actions en réseau. Les improvisateurs actuels constituent un groupe hétérogène permettant aux jeunes générations (25 ans en moyenne) de bénéficier de l’expérience des anciennes (75 ans en moyenne) sur tous les plans (lexical, syntaxique, musical, stratégique dans la gestion d’une joute, etc.) et en retour de faire valoir quelques atouts (variété des sujets, dynamisme mais aussi connaissances linguistiques, car mieux informés sur le bilinguisme). Et puis, force est de reconnaitre que les éléments fondateurs du *chjam’è rispondi* n’ont pas varié. La constance de sa matrice fondatrice (corps de règles), mieux connue et formalisée, et que les jeunes générations ont su s’approprier, permet de mesurer qu’elle est transmissible et vivante quel que soit le contexte.

De plus, des initiatives sont menées dans le milieu scolaire ou associatif pour mieux faire connaître ce chant et pratiquer des séances d’enseignement de base. Le tercet (*a terzina*) considéré comme un objet manipulable, qu’on peut décomposer, étudier et reconstruire, tout comme la mécanique du repérage des rimes et de la construction des vers rythmés[[20]](#footnote-20) présentées sous une forme ludique, permettent de se familiariser avec la création instantanée. D’autre part, la confrontation plus fréquente avec d’autres chants improvisés et les nouveaux lieux d’expression (théâtre, école, etc.) sont autant d’opportunités pour insérer le *chjam’è rispondi* dans les enjeux actuels. Les faits semblent montrer que l’état du *chjam’è rispondi* - certes affaibli par le nombre de pratiquants et l’absence de grands maîtres – dépend davantage de l’intérêt et des moyens qu’on lui accorde, que de la faiblesse de ses constituants intrinsèques.

Les fonctions sociales de cet art de la parole ne sont probablement qu’une question de constructions découlant de son dynamisme. Il est probable que dans le contexte actuel, où les moyens de communications modernes transforment les relations sociales, l’espace de la parole, surtout chantée, risque d’être étroit. **Mais nous faisons le pari, en prenant toutefois appui sur d’autres situations que nous connaissons (Pays basque et Baléares), que la fonction d’apprentissage de la langue qui devrait lui être reconnue et encouragée permettra au *chjam’è rispondi* de faire encore du chemin.**

**BIBLIOGRAPHIE**

Bec Pierre, 2000 : *La joute poétique : de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels,* Les Belles lettres, « Architecture du verbe », Paris

Bourde Paul, 1887 : *En Corse. L'esprit de clan, les mœurs politiques, les vendettas, le banditisme. Correspondances adressées au "Temps",* Paris, C. Lévy, in De Croze Austin, *La chanson populaire de l’ile de Corse*, C. Lacour, Nîmes 1998, 188p. ISBN 2-84406-171-0 Edition originale, Austin de Croze, *La chanson populaire de l’ile de Corse,* Librairie Honoré Champion éditeur, Paris 188p**.** Edition originaleconsultable sur le site du Musée de la Corse*: https://www.museudiacorsica.corsica/fr/ouvrages-numeriques/*

Calame Claude, Dupont Florence, Lortat-Jacob Bernard, Manca Maria (dir.), 2010 : *La voix actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Éditions Kimé

Casajus Dominique, 2012 : *L’aède et le troubadour, essai sur la tradition orale,* CNRS éditions, Paris

Casalonga Tonì, 2005 : « *Chjama è rispondi* ». In *L’art des chansonniers, E canti que canti*, Actes du colloque de Gaillac, 28-30 novembre 2003, *ISATIS* Cahiers d’ethnomusicologie régionale N° 7, Conservatoire Occitan, Toulouse, pp.61-71.

Caocci Duilio, Macchiarella Ignazio, 2011 : *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e d’analisi.* Coordinamento Scientiﬁco a cura del prof. Pietro Clemente, dell’Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Artie dello Spettacolo, Edizioni Isre, Nuoro

Collectif, 1983 : *Ghjurnate di a puesia. Atti di a ghjurnata fatta u 29 d’aprile in Corti à u palazzu Naziunale*, Imprimerie Le Petit Bastiais, Bastia

CRDP di Corsica, 2013 : *Sinsibilizazioni à u chjam’è rispondi*, Ref200DVD06

De Croze Augustin, 1911 : *La chanson populaire de l’ile de Corse,* Librairie Honoré Champion, Paris (réédition C. Lacour, Nîmes, 1998)

De Zerbi Ghjermana, 2009 : *Cantu Nustrale*, Albiana, Ajaccio (première édition 1981 : transcriptions musicales par Félix Quilici, Isabelle Casanova, Robert Girolami, François Berlinghi, Guy Dongradi et al. , Scola Corsa, Academia di i Vagabondi, Altona)

Emediato Wander et Damasceno-Morais Rubens, 2019 : « L’analyse dialogique de l’argumentation : le cas des débats polémiques dans les médias sociaux », *Studii de lingvistică* 9, nr. 1*,* pp. 111-132 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

EVC, 1986 : E VOCE DI U CUMUNE, *Etat des recherches sur le chjama è rispondi*, Pigna

Fusina Jacques, 2010 : *Écrire en corse. 50 Questions*, Klincksieck, Paris.

Gattaceca Patrizia, 2016 : *Cantu in mossa, Le chant corse sur la voie*, Albiana, Ajaccio

Gil José, 1984 : *La Corse. Entre la liberté et la terreur. Essais*, Éditions de la Différence, Paris

Jaffe Alexandra, 2013 : « Vu de l’ailleurs. Questions de pouvoir sociolinguistique en Corse », in : *Les locuteurs et les langues. Pouvoirs, non pouvoirs, contre-pouvoirs*, Actes du Cungressu Internaziunale, Réseau francophone de sociolinguistique, 3-5 juillet 2013, Corti, Università di Corsica, éditeur, lieu, p. 36.

Incontro (INterventi CONdivisi Transfrontalieri di Ricerca sull'Oralità), Programme Européen Interreg-Marittimo, 2011 : *Imparà u chjam’è rispondi ; cumu si diventa*…, Centre Culturel Voce, Pigna

Kerbrat-Orecchioni Catherine, Traverso Véronique 2004 : « Types d’interactions et genres de l’oral »*,* Armand Colin, *Langages,* 2004/1 n° 153, pp. 41-51

Laborde Denis, 2005 : *La mémoire et l'instant : les improvisations chantées du bertsulari basque,* Donostia, Elkarlanean

Lortat-Jacob Bernard, 1987 : *L’improvisation dans les musiques de tradition orale.* Ouvrage collectif accompagné d’une cassette d’illustrations musicales, SELAF, Paris, Coll. Ethnomusicologie

Luciani Francescu 2012 : *U Chjam’è Rispondi, un’Arte di l’Uralitura*, mémoire de Master en Langue et Culture Corse, Université de Corse Pasquale Paoli (inédit)

Manca Maria, 2009 : *La poésie pour répondre au hasard*, *une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne,* CNRS Éditions, Fondation de la Maison des sciences de l’homme, Paris

Ottaviani Liria, 1984 : *Le chjama è rispondi,* mémoire de DEA en Études Corses,Université de Corse Pasquale Paoli (inédit)

Perceau Sylvie, 2017 : "Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ?", *Cahiers de littérature orale.* [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/clo/3177

PNRC, 1993 : *U Furcatu. Chjama è rispondi*, A Santa di u Niolu, 1989, K7 VHX, 52mn

Ragni Giovanni, 2016 : *Il* *chjam’è rispondi.* *Una pratica di canto improvvisato nel contesto corso*, Tesi di laurea in Metodologie della Ricerca Etnografica, Università di Bologna, Corso di laurea magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia.

Rougier Thierry, 2008 : "Les poèmes improvisés des *cantadores* brésiliens", *Cahiers d’ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : http:// journals.openedition.org/ethnomusicologie/1209

Sandré Marion, 2013 : *Analyser les discours oraux*, Armand Colin, Paris

Salini Dominique, 2009 : *Histoire des musiques de Corse*, Dumane, « Hommes & Territoires », Biguglia

Santucci Anna Catalina, 2012 : *U chjam’è rispondi, eri, oghje è dumane.* mémoire de Master en Langue et Culture Corse, Université de Corse Pasquale Paoli (inédit)

Seignour Amélie, 2011 : « Méthode d'analyse des discours. L'exemple de l'allocution d'un dirigeant d'entreprise publique », Lavoisier, *Revue française de gestion*, 2011/2 n° 211, pp. 29-45

Southwell-Colucci Edith, 2001 : *Chants populaires Corses*, Traduction, préface et notes de Sauveur Soddu, Mediterranea, Borgu (édition originale *Canti popolari corsi*, R.Giusti, Livourne, 1933).

Tievant Claire, Desideri Lucie, 1986 : *Corse,* *Almanach de la mémoire et des coutumes,* Albin Michel, Paris.

1. Bec Pierre, 2000. [↑](#footnote-ref-1)
2. Hormis l’ouvrage de référence de "E voce di u Cumune" (EVC), 1986 et le compte rendu du programme INCONTRO (Interreg-marittimo), 2011, les réflexions dans quelques travaux (De Zerbi, 2009 ; Gil, 1984) et des mémoires d’étudiants (Ottaviani, 1984 ; Santucci, 2010 ; Luciani, 2012 ; Ragni, 2016). [↑](#footnote-ref-2)
3. EVC, 1986, p. 99-123 [↑](#footnote-ref-3)
4. Quilici cité par Giacomo-Marcellesi (2012) [↑](#footnote-ref-4)
5. Salini (2009) [↑](#footnote-ref-5)
6. Le timbre, selon Laborde (2005) correspond au versu [↑](#footnote-ref-6)
7. Laborde (2005) [↑](#footnote-ref-7)
8. Comme signalé, la bibliographie est abondante avec notamment des ouvrages de référence : Lortat-Jacob, 1987 ; Bec, 2000 ; Laborde, 2005 ; Manca, 2009 ; Calame et al., 2010 ; Casajus, 2012. [↑](#footnote-ref-8)
9. Gattaceca, 2016. [↑](#footnote-ref-9)
10. Casalonga, 2005. [↑](#footnote-ref-10)
11. Médiatisation de joutes à Pigna (1975), rencontres formelles et ateliers de travail dans le cadre d’événements culturels (Foire, Université d’été, etc.), journée de la poésie in Corti (1983) [↑](#footnote-ref-11)
12. Innovation via le net d’échanges poétiques sur le modèle du *chjam’è rispondi* [↑](#footnote-ref-12)
13. *L’Associu du Chjam’è rispondi*, créé en 2008 [↑](#footnote-ref-13)
14. Caocci et Macchiarella, 2011 [↑](#footnote-ref-14)
15. EVC, 1986, p.9 [↑](#footnote-ref-15)
16. *Pampasgiolu, Minicale, Minnellu, Maghjurellu* et tant d’autres. [↑](#footnote-ref-16)
17. Fête religieuse et foire rurale du 8 septembre au Niolu qui attirait toute la Corse. [↑](#footnote-ref-17)
18. Comme cela est observé ailleurs (Manca, 2009, p.21) [↑](#footnote-ref-18)
19. Selon Ettori cité dans les Actes de la journée de la poésie du 29/04/1983 (p.13-14) ; et dans EVC, 1986, p. 9 [↑](#footnote-ref-19)
20. Incontro, 2012, p. 12-22 ; CRDP, 2013 ; Jaffé, 2013. [↑](#footnote-ref-20)