

Le *mestre* et son « cours »
Figure et institution de la transmission patrimoniale du chant
dans le sud du Portugal¹

Cyril Isnart² et José Rodrigues dos Santos³

Le *cante alentejano*⁴, une forme de chant polyphonique du sud du Portugal, offre le cadre d'une interrogation multiple et sensible sur la rencontre – et l'affrontement – entre les représentations dominantes du patrimoine et les conceptions portées par des groupes locaux engagés dans des processus de mise en patrimoine. L'arène patrimoniale locale devient le lieu où se joue la construction de solutions de compromis entre des conceptions hétérogènes, voire antagonistes, des valeurs patrimoniales. Le cas du cours de chant ouvert au public par le *mestre* (le maître) de *cante alentejano* Joaquim Soares à Évora apporte un témoignage fondamental sur ces questions⁵. Les discours qui expriment la prise de conscience du moment critique de la transmission du *cante* et qui accompagnent les pratiques patrimoniales comme celle de *mestre* Soares, associent de manière originale la prise en charge des constructions issues de ce qu'on a appelé le *Authorized Heritage Discourse* (Smith 2006) et des conceptions locales liées à la revendication d'une identité musicale régionale. Si la référence à la patrimonialisation en tant que processus délibéré demeure un fait minoritaire porté par des élites locales, des initiatives voient cependant le jour au niveau ordinaire. Ces initiatives ne font pas l'unanimité dans les milieux des chanteurs. Formulé dans le langage du don et de l'héritage quasi biologique (« on naît avec ce *cante* dans le sang... ou pas »), s'exprime un sentiment de co-appartenance entre les milieux ruraux les plus traditionnels et cette forme de chant. Il est clair, toutefois, que cette position condamnerait le *cante* à disparaître en même temps que disparaissent les milieux sociaux qui l'ont vu naître et l'ont cultivé. L'analyse de la pratique patrimoniale du cours de *mestre* Soares donne accès à la prise de conscience des modalités de reconstruction des mémoires collectives - et des tensions qui les parcourent - dans les contextes extra-institutionnels.

¹ Ce texte s'inscrit dans le cadre d'une recherche collective sur les dynamiques de la musique régionale vocale de l'Alentejo (financé par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, FCT/MCTES - COMPETE - FCOMP - 01-0124-FEDER-0070036), dirigée par José Rodrigues dos Santos.

² CIDEHUS, Universidade de Évora

³ CIDEHUS, Universidade de Évora

⁴ Le terme *cante* est un régionalisme (portugais : *canto*) utilisé surtout depuis le milieu du XXe siècle pour désigner une forme particulière de chant polyphonique. Dans les années 1950, le principal acteur de cette formalisation du *cante* est le Père Marvão (Marvão 1946, 1947, 1948, 1949, Clemente 2000). Le *cante* a fait l'objet d'un intérêt soutenu de la part de plusieurs ethnomusicologues (comme le Français Michel Giacometti (2008), et João Ranita Nazaré (1984), dont les études se sont focalisées sur les aspects musicaux et sociaux de la pratique du *cante*, des années 1950 à 1970).

⁵ Nous désignerons par commodité comme « cours » l'activité d'un groupe informel (au sens où il n'y ni inscriptions ni obligation d'assiduité, ni évaluation, etc.) de transmission du *cante*, bien que ni le *mestre* ni les participants n'utilisent jamais ce terme et le refuseraient sans doute.

I. Qu'est-ce que le *cante alentejano*

1. Le *cante*. Du « chant de compagnie » à la patrimonialisation

En Alentejo domine depuis de nombreux siècles⁶ un régime de grande propriété, dans lequel la concentration des terres entre les mains d'une minorité de propriétaires de « *latifundia* » fait pendant à une classe de travailleurs sans terre, dont la pauvreté s'accompagne d'une totale dépendance vis-à-vis des grands propriétaires. Il s'agit d'une société rurale qu'on hésiterait à qualifier de société paysanne, comme on le ferait aisément pour des régions rurales au nord du Tage, dans lesquelles domine un régime de petite propriété. La pratique religieuse et le rapport à l'Église catholique différencient également les deux mondes : schématiquement, on trouve au nord du Tage une pratique religieuse intense, et une insertion sociale forte de l'église ; au sud, en revanche, la pratique religieuse est faible.

Les dernières décennies ont toutefois amené de profonds changements dans la société alentejana. Les effets conjugués des migrations vers les grandes villes et vers l'étranger, ont réduit encore plus la densité des populations ; ce ne sont plus seulement les champs qui deviennent des déserts, mais aussi de nombreux villages. Le vieillissement des populations qui restent au pays accentue encore le déclin des cultures locales⁷.

C'est dans ce contexte que le *cante* a évolué au cours du XX^e siècle, d'abord porté par les ouvriers agricoles, pendant le travail, les moments de repos au café ou leurs déplacements. Alors que les pratiques spontanées déclinaient, le « groupe choral » qui accueille une pratique organisée, régulière, dirigée vers la performance en public, a pris toute son importance. L'histoire de la patrimonialisation du chant de l'Alentejo croise celle de la *folclorização* (folklorisation) des cultures populaires portugaises pendant et après la dictature (1928-1974) (Castelo-Branco e Branco 2003). Elle a d'abord été mobilisée par le pouvoir politique de la dictature dans des directions analogues à ce que firent les régimes totalitaires du XX^e siècle⁸, avant d'être reprise à leur compte par les populations rurales comme expression identitaire d'une nouvelle autonomie culturelle après la révolution de 1974. Elle

⁶ On a pu établir que le cadastre actuel des grandes propriétés – les « *herdades* » correspond souvent encore au contour des villae romaines ou des propriétés distribuées par Rome à ses soldats ou autres serviteurs de l'État.

⁷ Sur les 10 millions d'habitants du Portugal, presque 9,5 vivent au nord du Tage, et à peine un peu plus de 0,5 million au sud.

⁸ Voir à ce propos la similitude avec la politique culturelle de Vichy in Faure 1989.

est devenue depuis lors un symbole identitaire universel, pour les populations des villages des régions d'où les pratiques sont originaires, comme pour les migrants à Lisbonne, Paris ou Toronto. Plusieurs centaines de groupes choraux se sont ainsi créés depuis le premier tiers du XXe siècle, qui se produisent en costume lors des fêtes, des foires, des festivals et se présentent souvent à la télévision.

Si la multiplication des groupes choraux est un phénomène présent à l'échelle nationale, ces groupes choraux cultivent cependant une certaine originalité dans le monde des expressions régionales portugaises⁹. Ils se considèrent comme les descendants directs des anciens qui chantaient de manière « spontanée » et « authentique », c'est-à-dire, avant la création des groupes¹⁰ ; de nombreux groupes choraux se donnent par ailleurs une mission de sauvegarde, de collectage et de revivalisme non seulement du répertoire et de la manière de chanter *alentejana*, mais aussi des manières anciennes de s'habiller, de travailler, de vivre, mission qu'ils résument souvent dans l'épithète « *etnográfico* » qu'ils ajoutent au nom de leur groupe¹¹.

Le dispositif patrimonial créé par certains groupes choraux tend à couvrir quatre domaines culturels : le *cante*, les costumes, les objets témoins de l'activité agricole et la gastronomie. Ces domaines d'objets (témoins du travail de la terre, des manières de vivre, de s'habiller, et de cuisiner), patrimonialisés par l'action de chaque groupe choral, peuvent être mis en valeur dans différents espaces (par le discours, les performances, les repas, dans des émissions de radio ou de télévision, etc.) mais la plus grande partie des activités se déroulent au siège du groupe (*a sede*) qui prend ainsi une importance symbolique particulière¹².

Par exemple, à Évora, les repas sont préparés et servis par les membres du groupe et sont composés des principales spécialités régionales sous forme de buffet. A la fin du repas, une série de 4 à 7 chansons est interprétée par les chanteurs qui ont pris soin de quitter leurs tabliers, mais ne sont pas habillés de leur costume de scène et se regroupent de manière informelle derrière le comptoir. C'est lors de cette séquence de chant qu'un porte parole raconte l'histoire du groupe, explicite l'exposition des objets agricoles dans les salles de

⁹ Ils affirment ne pas être des groupes folkloriques au sens traditionnel des *ranchos folclóricos* (cf Castelo-Branco e Branco 2003), qui sont des associations de mise en spectacle des danses et des musiques régionales et il est vrai que leurs pratiques sont bien distinctes, comme l'est leur distribution géographique.

¹⁰ Et en effet, de nombreux membres de ces groupes, parmi les plus âgés, pratiquaient le Cante avant d'entrer dans un groupe.

¹¹ Non sans que l'usage de l'adjectif soit contrôlée par la *Federação de Folclore Português*, institution étatique qui définit les critères « d'authenticité » et de « fidélité à la tradition », pour chaque « région folklorique » du pays.

¹² La structure des sièges des groupes, mises à part les contraintes de dimension ou de disposition des pièces, suit un schéma semblable, l'aspect « restaurant » étant dans ce cas plus net, tandis que dans d'autres cas l'aménagement renvoie plutôt au style « taverne ».

restauration et insiste sur la fonction conservatrice que le groupe se donne. En ce sens, les performances musicales, discursives et gastronomiques, toutes ensemble, constituent un dispositif où s'affirme la force symbolique du groupe.

Ainsi l'on est insensiblement passé d'une pratique informelle du chant, dans les tavernes ou sur le lieux de travail agricole, ce que Bernard Lortat-Jacob nomme un « chant de compagnie » (sans date), à une revendication patrimoniale plus ou moins institutionnalisée, fondée sur une conscience aigüe des changements sociaux, culturels et démographiques de la population locale, ce que Rautenberg (2003) ou Ciarcia (2006) ont identifié comme un discours de la perte qui est une condition de la mise en patrimoine.

2. La figure du *mestre*

Le « groupe choral », comme institution patrimoniale dirigée vers la performance en public, a pris toute son importance dans le contexte contemporain. Si la transmission du *cante* ne se déroule plus tout au long de la vie dans une immersion quotidienne, l'institution culturelle que constitue aujourd'hui le groupe choral fait apparaître un ensemble de nouvelles modalités et d'acteurs de l'apprentissage, parmi lesquelles se détache la figure du maître ou *o mestre*. Ce terme renvoie à un titre que porte un homme souvent âgé, qui est reconnu pour sa connaissance du *cante* et pour ses qualités vocales. Il peut être le fondateur ou directeur du groupe ou en assurer les répétitions, mais il tient souvent plusieurs de ces rôles. Parfois, certains *mestres* sont connus bien au-delà du groupe dont ils s'occupent et sont reconnus par les autres *mestres* comme les meilleurs d'entre eux.

Joaquim Soares, le *mestre* du *Grupo Coral e Etnográfico dos Cantares de Évora*, représente, dans le champ du Cante en Alentejo une figure nettement asymétrique. Issu d'un milieu de petite bourgeoisie urbaine, ayant reçu une éducation supérieure à la moyenne, devenu ouvrier hautement qualifié et dessinateur industriel, Joaquim Soares est tard venu au *cante*, puisqu'il ne fonde son groupe qu'à l'âge de 35 ans, après avoir quitté Beja pour Évora, la capitale régionale. Ceci l'éloigne encore – du point de vue géographique, cette fois - de ce qui est considéré comme le « cœur » des espaces du *cante*¹³. Ce n'est que très lentement que J. Soares réussit à dissiper le scepticisme des uns, la méfiance d'autres, l'hostilité de quelques-uns. Sa pratique revendique un sérieux qui fait pendant à la relative « distance » par rapport aux origines légitimes (le villageois, travailleur rural) et à la représentation dominante dans

¹³ Il est utile de préciser que, pour les acteurs actuels du *cante*, le foyer pensé comme « originel » et « authentique » du *cante* se situe dans le sud de l'Alentejo, créant une opposition musicale et symbolique entre le nord (sans *cante*) et le sud (avec *cante*) de la région. Le groupe de *mestre* Soares se situe à la lisière de la partie nord, ce qui implique un rapport de légitimation symbolique complexe. Une ethnographie et une géographie symboliques de ces frontières symboliques sont l'un des objets du projet de recherche.

le milieu : « le Cante ne peut s'apprendre ». C'est toutefois grâce à une conception qui s'éloigne du spontanéisme dominant que son groupe acquiert une cohérence et une qualité qui, de plus en plus reconnues au long des décennies d'activité, finissent par l'imposer comme l'un des meilleurs de l'ensemble de la région. Plus de vingt ans après ses débuts, il devient co-fondateur de la fédération des groupes choraux de *cante alentejano* (Association « Moda », 2000)¹⁴.

Mestre Soares est à l'origine de l'initiative du cours ouvert au grand public qui joue un rôle pionnier. Il propose ainsi une réponse pratique à la question de la transmission qui défie la conception spontanéiste dominante. Ce texte tentera de proposer une ethnographie de cette forme particulière de transmission patrimoniale que représente le « cours » de *cante* pour *mestre* Soares.

III. Ethnographie du cours

1. Histoire du « cours »

Mestre Soares a d'abord accepté l'invitation que lui a adressée le recteur de l'université d'Évora, dans les années 1990, de créer un chœur de *cante alentejano* pour la communauté académique (étudiants, professeurs, personnels administratifs). Après plusieurs années d'existence, le chœur s'est éteint faute de participants réguliers. Mais, homme de convictions, *mestre* Soares acceptera quelque dix ans plus tard le défi de créer un autre groupe d'amateurs, cette fois dans le cadre d'une association de loisirs, autrefois club social de la moyenne bourgeoisie d'Évora, « Harmonia Eborensis ».

A partir de 2006, il réunit autour de lui un groupe informel d'amateurs du cante. Venus de tous les horizons sociaux, les participants de tous âges se retrouvent tous les mardis soirs entre 20h et 21h. On notera deux caractéristiques importantes de ce que nous avons nommé, faute de mieux, le « cours » : en animant un groupe ouvert à tous et gratuit, *mestre* Soares a toujours refusé quelque rémunération que ce soit ; et la séparation entre ce schéma de transmission et son groupe choral est absolument étanche. D'abord situées en deux lieux éloignés dans centre historique, les activités des deux groupes (celui des « professionnels » et celui des « amateurs »), se sont rapprochées dans l'espace, au gré des vicissitudes de la disponibilité des locaux. Les « amateurs » se réunissent depuis trois ans dans les locaux contigus au « siège » des *Cantares de Évora*. Mais cela n'altère pas la nette séparation des deux types d'activité. D'une certaine façon, la séparation effective des deux

¹⁴ Regroupant plus de soixante groupes, « Moda » joue un rôle d'animation mais aussi un rôle nettement normatif, définissant et tentant de répandre les « bonnes pratiques » parmi les groupes. La définition de ces bonnes pratiques doit d'ailleurs beaucoup au courant d'idées souscrit par *mestre* Soares.

activités qui se déroulent dans des lieux contigus, n'en devient que plus claire : il s'agit bien de deux types de pratique distincts, obéissant à des structures de transmission et d'apprentissage entièrement différentes.

2. Comment ça se passe ?

Entre 10 et 20 personnes, dont un noyau dur de 6-7 personnes, installent des chaises en cercle et une table devant la chaise qui est réservée au *mestre*. Après des échanges amicaux et banals sur le temps, le foot ou les derniers événements musicaux de la semaine écoulée, le mestre distribue des chansonniers qu'il sort d'un classeur tandis que chacun prend place sur le cercle. Le chansonnier est un ensemble d'une quinzaine de pages photocopées, présentant les paroles de 92 chansons numérotées dans l'ordre de leur successive introduction. Le *mestre* demande que l'un des participants choisisse une *moda*. Un titre ou un numéro est alors proféré et le *mestre* introduit la *moda* en disant par exemple, si la mode choisie est « Erva cidreira » : « *Erva cidreira diz assim* » « [titre] ça dit ceci », il entonne la *moda* que les participants reprennent à la suite du *mestre*. Généralement, on chante une chanson du début à la fin et le *mestre* demande ensuite un nouveau choix avec la formule « *Quem escolhe ?* », « Qui choisit ? ». Il arrive que la *moda* ne soit pas bien connue et que le mestre la reprenne une seconde fois, cherchant à soutenir de sa voix et de ses gestes l'interprétation des passages sensibles. Bien que le *mestre* s'aide souvent du chansonnier, étant donné que toutes les *modas* qui y sont incluses ne font pas partie du répertoire du groupe « professionnel », il ne possède aucun support mémoriel musical. Le cours de *cante alentejano* dure une bonne heure et une quinzaine de *modas* sont interprétées.

Cette description schématique ne tient pas compte des interactions verbales qui ponctuent l'apprentissage et qui proviennent du *mestre* lui-même ou d'une question ou d'une remarque d'un des participants. En nous appuyant sur une présence ethnographique¹⁵ et une série de captations vidéo¹⁶, nous avons pu établir une typologie provisoire des interventions verbales du *mestre* et les associer avec une « fonction patrimoniale », dans une perspective proche de celle que Gaetano Ciarcia consacre aux mécanismes patrimoniaux dans son essai sur la perte durable (2006). Trois types de discours ont pu être ainsi associés à trois fonctions : *l'explication* ou le mode de fonctionnement du *cante*, *la mise au point* ou la recherche de l'authenticité ; et *la légitimation du répertoire* ou la narration de l'ancestralité.

2. *L'explication* ou le mode de fonctionnement

¹⁵ José Rodrigues dos Santos a assidûment participé à ce cours depuis 4 ans.

¹⁶ Entre février 2009 et avril 2010.

Lorsque de nouvelles personnes se présentent au cours de chant, souvent des étrangers de passage¹⁷ et/ou des amis de participants habituels, le *mestre* passe beaucoup de temps à expliquer le vocabulaire propre de cette musique vocale. Après que l'on ait choisi la *moda*, le mestre ne la chante pas directement mais présente la manière d'exécuter le chant dans le cours : un soliste, le *mestre*, chante le premier vers de la première strophe et parfois celui des strophes suivantes, le chœur reprenant à sa suite. Il insiste sur le fait que dans ce cours, on chante de manière différente de celle qui est adoptée dans un groupe choral. En effet, alors que dans le cours le mestre ne chante en solo que le premier vers, dans les groupes choraux le soliste qui lance la *moda* (le « *ponto* ») entonne seul toute la première strophe, ainsi que la quatrième¹⁸. Un second soliste, *l'alto*, doit alors chanter à la tierce supérieure le premier vers (mais parfois seul le premier mot, ou une partie du vers) de la deuxième strophe. Le chœur fait ensuite son entrée et poursuit en l'accompagnant. Dans la performance vocale collective du cours, le *mestre* peut chanter le premier vers de la première strophe en tant que « *ponto* », sur le ton des « *baixos* » ou « *segundas* » (le chœur) et chanter aussi, par la suite, la ligne de l'« *alto* » au lieu de chanter à l'unisson avec le groupe des participants. Ainsi, le commentaire explicatif sur la manière de placer les trois voix dans le *cante alentejano* implique la transmission d'une organisation des parties dans le *cante* qui est celle, partagée et consensuelle des autres groupes, alors même que la répartition des rôles ne suit pas ici le schéma habituel.

3. La mise au point ou la recherche de l'authenticité

La deuxième thématique relève de la mise au point des versions musicales ou poétiques d'une chanson. La conséquence principale de cette mise au point est l'énonciation des qualités requises d'une *moda* pour qu'elle puisse faire partie du « *cancioneiro tradicional* » ou répertoire du *cante*.

Comme il est évident pour lui comme pour tous les présents, il existe un grand nombre de pièces de diverses origines (temporelles, géographiques, sociales) et de nombreuses manières différentes de les interpréter, et le *mestre* relativise constamment son jugement : « Nous, ici, on la chante comme ça ». L'authenticité est donc jugée, plutôt que par des

¹⁷ L'existence du « cours » est annoncée dans l'agenda culturel de la mairie et il n'est pas rare que des touristes étrangers s'y rendent.

¹⁸ Ces strophes sont appelées « *cantigas* » et entourent la *moda* proprement dite (composée de deux autres strophes). Les *cantigas* sont libres, laissées au choix des chanteurs, tandis que les deux strophes de la *moda* sont fixes et ne peuvent être échangées, ni modifiées. Pour des descriptions plus anciennes dans les textes de Marvão et de Nazaré cités dans la note 4.

critères de classification aristotélicienne¹⁹ qui appellent des réponses par oui ou par non, en fonction d'un de ces « foyers virtuels » (Lévi-Strauss, 1977 : 332) qui servent de repères pour le jeu social autour de concepts « flous » comme celui d'identité. Ce problème est, de toute évidence, celui de toute transmission qui se réfère à une « tradition » : car si, dans son principe, la « tradition » est ce qui vient d'un passé, la définition de ce en quoi elle consiste est, dans tous les cas, un problème sans solution simple. Ce sont donc plutôt les manières dont la question est posée et les solutions qui lui sont données en un temps et dans un contexte donnés (car presque toujours coexistent des réponses différentes, voire contradictoires, portées par des groupes distincts) qui définissent les légitimités et les enjeux. La référence à ce foyer virtuel qu'est l'authenticité reste cependant, d'un point de vue structurel, tout aussi nécessaire que celui de l'identité dont parle Lévi-Strauss. Et cela, quelles que soient les illusions ou les inventions qui suppléent à ce besoin. Dans le discours et dans les pratiques qui nous occupent, jouent deux points de référence de l'authentique : *l'appartenance* au groupe social qui revendique le Cante comme son bien propre (travailleurs ruraux, villageois du sud d'Alentejo, qui ont pratiqué ces formes de chant dès leur enfance – et ils sont encore présents dans les groupes) et l'ancienneté des pièces et des manières de chanter. L'un comme l'autre, on le voit, renvoient selon deux angles distincts à une notion d'ancestralité, le premier se focalisant sur qui on est, qui parle et le second sur la ligne de fuite qui conduit vers un passé reconstruit.

4. La légitimation du répertoire ou la narration de l'ancestralité.

Les récits de collectage des chansons du cours offrent une troisième espace verbal de transmission du *cante*. Parfois en répondant à une demande des participants, ou spontanément en commentant le choix de la *moda*, le *mestre* prononce le récit de collectage ou de première écoute de la chanson. Associant une forte dimension géographique²⁰ le souvenir précis d'une interprétation, ce genre de récit met également en scène les chœurs d'ouvriers agricoles de son enfance, la voix de sa grand-mère ou une vieille femme dans un village du sud de l'Alentejo. Ces récits garantissent l'ancienneté des pièces, et l'inscription dans la communauté des chanteurs passés, des ancêtres dans le chant, qui permet d'inclure les *modas* dans ce que le *mestre* nomme le « chansonnier traditionnel ». Ces chansons plus anciennes se rapprochent le plus et le mieux du modèle de *cante alentejano* que le *mestre* considère comme « vrai », le chant des paysans dans les tavernes et sur les lieux de travail au

¹⁹ En termes de conditions nécessaires et suffisantes (CNS) pour l'appartenance d'un objet à une classe et non en termes de degré d'appartenance. (Zadeh 1965, Rosch et Mervis 1975).

²⁰ Cf. note 13 sur la géographie du *cante* qui est à l'œuvre dans les représentations des acteurs actuels de cette musique.

début du XX^e siècle. C'est vers cet horizon, qui, faute d'avoir été pleinement documenté ne peut qu'être reconstruit, de manière souvent spéculative et virtuelle, que tend l'effort de *mestre* Soares – et de ses contemporains, pratiquants actuels du *cante*.

Conclusion. La dignité du *cante*

A cette pureté originelle, en partie reconstruite par son enseignement, le *mestre* oppose les pratiques actuelles de *cante*, dévoyées par certains chanteurs et surtout par certaines pratiques spectaculaires qui ne respectent pas la profondeur esthétique et morale du *cante*, préoccupation qu'il résume sous le terme de « *dignidade do cante* » (dignité du *cante*).

La mise en scène du *cante* dans les spectacles durant les quarante huit ans de la dictature était, à cause du but politique poursuivi, empreinte d'une certaine solennité rituelle (présence des officiels, discours, silence, etc.). Après la « révolution des œillets », la création des groupes et leurs performances publiques, libérées du carcan politico-administratif, ont donné lieu à un foisonnement inédit, accompagné par la multiplication de situations-limite, dans lesquelles les performances se dégradent et avec elles « la dignité du Cante ».

Mestre Soares critique les rencontres de groupes lors de foires, dans lesquelles les tours de chant sont étouffés par les haut-parleurs diffusant les harangues des chalands, voire d'autres musiques, les « défilés » des groupes où ceux-ci se suivent dans des rues désertes, sans spectateurs, ou dans les rues des cités de la banlieue de Lisbonne où les habitants les regardent comme des animaux curieux, faute de contextualisation. A leur tour, les chanteurs, souvent encore des ruraux, parfois analphabètes, se trouvent profondément déplacés sur les grandes scènes ou à la télévision où ils sont invités. Propulsés du village sur la scène, les groupes peinent à franchir le pas qui va de la performance plus ou moins spontanée (ou travaillée en fonction d'un auditoire de connaisseurs purement local), avec toutes les hésitations et les erreurs (du point de vue des pratiquants), tolérées dans le contexte local mais choquantes « en concert » dans les auditoriums ou les scènes des grands théâtres de Lisbonne.

La « dignité » du *cante* apparaît finalement, à la lumière du contexte plus large dans lequel le cours grand public s'inscrit, comme la synthèse des fonctions patrimoniales de l'authenticité et de l'ancestralité qui restent évidemment liées – et relatives également - à l'histoire et la personnalité de *mestre* Soares en tant qu'acteur du processus de patrimonialisation. Pour autant, une bonne définition et un bon usage du *cante* impliquent également la construction d'un consensus collectif autour de la nécessité de sauvegarde du *cante* tel que *mestre* Soares le conçoit. La mise en place de dispositifs de transmission du *cante*

à différentes échelles de la société (son groupe choral, la fédération des groupes régionaux, le cours ouvert de *cante alentejano*, voire son investissement dans la vie politique locale) apparaît comme le fondement d'une nouvelle légitimité musicale et patrimoniale.

Ainsi, au-delà de l'efficacité politique des mises en patrimoine institutionnelles, l'exemple de cette patrimonialisation « ordinaire » de la musique par *mestre* Soares nous donne à voir la construction d'un patrimoine, des outils de sa transmission et de la légitimation du rôle du « passeur », comme des objets sensibles et complexes, imbriquant des modalités affectives, morales et esthétiques individuelles avec des usages et des représentations collectives du passé.

Références

- Castelo-Branco, Slawa El-Shawan et Branco, Jorge Fretitas 2003, *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Ciarca Gaetano 2006, *La perte durable. Étude sur la notion de patrimoine immatériel*, Paris, Lahic-Mission à l'Ethnologie, coll. Les carnets du Lahic, 1, en ligne, http://www.lahic.cnrs.fr/IMG/pdf/Ciarca_perte_durable.pdf. Consulté le 20 janvier 2008.
- Clemente Luís Miguel S. 2000, « Um olhar sobre o Cante Alentejano: Introdução ao estudo da Vida e Obra de António Alfaiate Marvão », *Arquivo de Beja*, XIII - III, p. 37-48.
- Faure Christian 1989, *Le projet culturel de Vichy : folklore et révolution nationale 1940-1944*, Lyon, C.N.R.S. et Presses Universitaires de Lyon.
- Lortat-Jacob B. sans date, « Le chant de compagnie », in *Lortatjablog*, en ligne, http://lortajablog.free.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=41 Consulté le 13 février 2008.
- Marvão António Alfaiate 1946, « O canto popular alentejano », *Arquivo de Beja*, I, 3, p. 314-323.
- Marvão António Alfaiate 1948, « O canto popular alentejano », *Arquivo de Beja*, I, 5, p. 116-123.
- Marvão, António Alfaiate 1949, « O canto popular alentejano », *Arquivo de Beja*, I, 4, p. 320-326.
- Giacometti Michel et Lopes Graça Fernando 2008 [1960], *Musica regional portuguesa*, Lisboa, Portugalsom, PS 5009-6 CDs.
- Nazaré João Ranita da 1984, *Prolégomènes à l'ethnosociologie de la musique*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.
- Rautenberg Michel 2003, *La rupture patrimoniale*, Bernin, A la croisée.
- Rosch Eleanor et Carolyn B. Mervis 1975, « Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories », *Cognitive Psychology*, 7, p. 573-603.
- Smith, L. 2006, *Uses of Heritage*, London, Routledge.
- Zadeh Lotfi 1965, « Fuzzy Sets, *Information and Control*, 8, p. 338-353.