

La fabrique des formes: défilé en chantant

José Rodrigues dos Santos e Sónia Moreira Cabeça¹

Résumé

A partir des données d'une enquête ethnographique menée entre 2007 et 2011 dans l'Alentejo (sud du Portugal), est proposée une analyse du processus de mise en forme qui a conduit à la création des « Groupes choraux » pratiquant le « Cante alentejano » et à l'émergence d'un type de manifestations « le défilé », inséré dans les « rencontres de groupes choraux ». L'étude part du concept de « forme culturelle » en tant qu'objet symbolique constitué par trois éléments essentiels: une structure (le concept proprement dit), un système de régulation (qui est un système normatif), et une collectivité de pratiquants, porteuse de la forme culturelle. Sont décrits les processus sociaux de mise en forme de la pratique du chant et de son exhibition au cours des « défilés » et les effets de ces modalités (chanter en marchant) sur la musique elle-même.

FORME CULTURELLE ; CANTE ALENTEJANO ; ETHNOMUSICOLOGIE ;
CHANT ; POLYPHONIE ; DEFILE

Abstract

Using the ethnographic data acquired during a field work that lasts from 2007 to the present, in Alentejo (a region in the South of Portugal), we propose an analysis of the processes that originated the creation of such cultural forms as the “choral groups” dedicated to the practice of “Cante Alentejano” as well as of a special kind of performances. These are the “Groups’ parades”, which happen during the groups’ meetings. We intend to work on the concept of “cultural form” considered as the result of the combination of three main elements: a conceptual structure, a regulation mechanism (which amounts to a system of norms) and a community of practitioners, the cultural form’s bearers. We describe the social processes of form building concerning the singing and its performance during the parades, and stress the effects of such performances’ modalities (singing while marching) on the music itself.

CULTURAL FORM; CANTE ALENTEJANO ; ETHNOMUSICOLOGY ; SINGING ;
POLYPHONY ; PARADE

Introduction

On observe en Alentejo, une région portugaise au sud du Tage, un type de manifestations musicales qui engagent de nombreux groupes choraux dans un dense réseau d'échanges : les « rencontres de groupes choraux ». Sans que nous en connaissions de véritable point d'origine temporelle ou géographique, car les documents sur les débuts de ces rassemblements sont rares, on constate qu'elles se sont

¹ CIDEHUS-UÉ – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora (Travail rédigé dans le cadre du projet financé par la Fondation pour la Science et la Technologie (FCT, Lisbonne) Projet “Dinâmicas do "cante" na cultura popular alentejana” [Dynamique du "Cante" dans la culture populaire de l'Alentejo] - FCOMP-01-0124-FEDER-007036)

progressivement moulées dans une forme relativement fixe, reproduite de manière semblable un peu partout. Ces rencontres ont pour but déclaré de mettre en valeur une forme de chant très particulière – le « Cante alentejano » propre, comme son nom l'indique, à la région d'Alentejo et de permettre aux groupes de montrer l'excellence de leur chant.

Si on considère la structure des rencontres, il importe de distinguer trois éléments principaux : le chant, les groupes choraux et les défilés. Ces éléments s'associent pour la réalisation de l'événement qui dure plusieurs heures et peut réunir plus d'une centaine de participants directs, spectateurs non inclus.

Après avoir décrit la pratique du chant et l'émergence et la structure des groupes choraux, on concentrera l'analyse qui suit sur le troisième élément, les « défilés », en essayant de situer leur forme actuelle par rapport à des formes plus anciennes, plus spontanées, au sujet desquelles nous avons pu recueillir de nombreux témoignages. Pour rendre compte de l'agencement des éléments qui constituent ces manifestations, décrire le processus de formation (récente, relativement bien documenté pour les soixante dix dernières années), nous avons recours au concept de « forme culturelle » (Santos and Cabeça 2010) : un ensemble de pratiques qui se réfèrent à une structure conceptuelle commune (la forme), un système de régulation (des normes et des sanctions), et une collectivité d'individus et groupes porteurs de la forme, et clairement distingué par eux en tant qu'entité culturelle distincte. Chemin faisant, nous entendons poser des jalons pour une approche théorique du *mode de production* des formes culturelles.

Le statut du concept de « forme culturelle » est double, car est à la fois une construction externe, analytique, résultat du travail de l'anthropologue, et une entité culturelle et sociale présente dans l'esprit et les discours des groupes qui la portent. Chacune des expressions que nous étudions en ayant recours au concept de « forme culturelle » est reconnue par les participants comme une entité existante, distincte d'autres de même type, et reconnaissable en tant que telle en vertu de critères locaux. Concept « etic » pour ce qui est de l'analyse des éléments qui la constituent et la généralisation qu'il permet, pour prendre la dichotomie de Pike (Pike 1954), chacune de ses instanciations est aussi une notion « emic », dans la mesure où les pratiquants s'en servent effectivement pour catégoriser les diverses manifestations culturelles qui coexistent dans l'espace socioculturel accessible à un même groupe ou une même société locale et deviennent ainsi objets et outils légitimes de la description ethnographique (Noyes 2005).

De nombreux auteurs ont eu recours au concept de « forme culturelle », comme c'est le cas notamment de (Williams 1974), (Yang 2009) (Delgado and Muñoz 1997), (Aldama 2005)). Il fut également utilisé par Laurence Robitaille pour son étude sur la « Capoeira » (Robitaille 2010). On ne trouve cependant dans aucun de ces travaux (ni dans ceux, nombreux, cités par J. Bainter dans une conférence récente (Bainter 2010) un développement de ce concept dans le sens de son opérationnalisation, tel que nous l'utilisons ici et l'avons proposé (Santos and Cabeça 2010).

Chaque forme culturelle est, pour résumer la conceptualisation proposée, constituée de trois éléments essentiels, déjà évoqués : une structure (le concept proprement dit, qui inclut la définition des sous-unités ou composantes et leurs rapports, les critères d'inclusion dans la catégorie), un système de régulation (qui est un système normatif et les pratiques qui lui sont associées : prescriptions ou interdictions, contrôle, sanctions), et une collectivité porteuse de la forme culturelle. Une caractéristique particulièrement intéressante de cet outil d'analyse est qu'il peut être appliqué à diverses échelles, car certaines formes culturelles complexes associent plusieurs éléments qui sont eux-mêmes

des formes culturelles, dans un arrangement analogue à ces courbes « fractales » devenues familières après les travaux de Benoît Mandelbrot.

Ainsi, dans le cas des « défilés » de chanteurs, on constate que ces défilés sont l'un des éléments (on pourrait dire – un des segments) de la forme « rencontres », l'autre étant le chant ; enfin, la forme « groupe choral alentejano » en est la troisième. Chacun de ces éléments qui sont associés pour l'événement « rencontre de groupes » pourrait à son tour être décrit comme la composition effectuée à partir d'éléments plus simples. Ces derniers seront cependant considérés comme des « formes culturelles » à part entière seulement si les acteurs les considèrent comme des modes d'expression autonomes (comme c'est le cas pour le chant lui-même – un type de pratique, ou pour le groupe choral – une forme d'organisation sociale) ou comme étant susceptibles d'entrer dans d'autres combinaisons, avec d'autres éléments (par exemple la « rencontre de groupes »). Enfin, l'analyse diachronique gagne, nous l'indiquerons brièvement, à être menée en termes de « mode de production des formes culturelles » et des transformations de ces modes.

L'Alentejo

L'Alentejo se présente comme une région relativement plate, surtout si on la compare à la partie du Portugal qui se trouve au nord du Tage. Bien moins arrosée que cette dernière, elle est couverte d'une forêt méditerranéenne peu dense où dominent le chêne vert et le chêne-liège, entrecoupée par de vastes champs de céréales (autrefois la grande richesse de ces contrées) et des pâturages, et est désormais surtout vouée à l'élevage extensif (bovins, ovins, porcs). Il convient de préciser qu'en Alentejo domine depuis de nombreux siècles² 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'accompagnait, il y a quelques décennies encore, d'une totale dépendance vis-à-vis des grands propriétaires³. Il s'agit par conséquent d'une société rurale qu'on hésiterait à qualifier de société *paysanne*, comme on le ferait aisément pour la quasi-totalité des régions rurales au nord du Tage, dans lesquelles domine un régime de petite propriété voire même de *minifundia*. La population rurale de l'Alentejo est concentrée en petits bourgs ou villages relativement isolés, au contraire des régions paysannes au nord du Tage, où domine un habitat dispersé et dense. La pratique religieuse et le rapport à l'Eglise 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 a longtemps été faible, voire absente, et l'Eglise a peine à exercer son contrôle sur les âmes⁴. Comme on pouvait s'y attendre, si le régime de Salazar a trouvé un appui relativement fort dans les sociétés paysannes de petite propriété, très catholiques, et a souffert un ferme rejet dans le sud, lors des

² 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.

³ On y retrouvait, avant 1974, des « contrats » informels et coutumiers de travail archaïques, reposant sur des formes de rémunération en nature formes, sans paiement en argent et qui rendaient le travailleur complètement dépendant du patron, y compris pour la nourriture quotidienne. Ces formes archaïques pré-salariales ont été « exportées » par les colons portugais au Brésil et ont longtemps survécu, jusque dans le XXème siècle, notamment dans les états du « Nordeste ».

⁴ On observe néanmoins un regain de pratique religieuse parmi les populations vieilles qui, soit n'ont pas émigré, soit sont rentrées au pays après de longues périodes d'émigration, sous l'impulsion d'une Eglise qui est parmi les rares institutions permanentes qui demeure dans ces contrées dévitalisées.

premières élections libres après près d'un demi-siècle de dictature⁵, le nord a voté majoritairement à droite, tandis qu'en Alentejo dominait le vote communiste. Il demeure la région la plus « à gauche » du pays.

Dans ces conditions sociales et culturelles bien particulières, y compris dans le contexte portugais, est née une forme de chant qui, malgré les variations micro-locales, se différencie nettement des formes musicales des autres provinces portugaises (et de l'Espagne voisine), ainsi que d'autres formes musicales qui coexistent avec elle dans la région : le « Cante ». Ses caractéristiques musicales et poétiques la rendent immédiatement reconnaissable aussi bien pour les populations régionales que à l'extérieur.

Le « Cante alentejano » et le champ des pratiques musicales locales

Dans les « rencontres de groupes » que nous aborderons plus loin en détail, la musique pratiquée est exclusivement vocale, chorale⁶ et le répertoire interprété est reconnu comme appartenant à un seul genre musical – le Cante⁷, bien que les pièces puissent être revendiquées comme originales, propres au groupe ou composées par l'un de ses membres.

A côté du Cante, et se distinguant nettement de lui, d'après les chanteurs comme d'après les autres villageois, on reconnaît en Alentejo un ensemble de pratiques musicales qui, accompagnées ou non d'instruments, se répartissent (d'ailleurs inégalement), sur ce vaste territoire. Parmi ces pratiques on retiendra les diverses variantes de chant « au défi », les chants qui accompagnent de danses, les musiques instrumentales (accompagnées ou non par la voix)⁸.

La structure de la pratique du Cante se distingue par la négative (absence d'instruments de musique et de chorégraphie), par rapport à des formes telles que les « Saias » (présente surtout dans le nord-est de l'Alentejo) ou le « Cante ao despique » (défi) ou encore du « Cante ao Baldão » (concentré dans le sud-est de l'Alentejo). Mais il est clair que la spécificité du Cante soit ancrée également, (peut-être surtout, pour ce qui est de ses formes actuelles) dans *la structure sociale de la pratique* de ce chant. Les « Saias » sont chantées en chœur pour soutenir des danses en ronde, sans qu'il y ait des rôles

⁵ 1926-1974.

⁶ Nous avons observé que parfois sont invités des groupes instrumentaux ou un autre type de groupes folkloriques « traditionnels », les « ranchos folclóricos », très répandus dans les régions avoisinantes, mais plus rares ici. Ils participent néanmoins, ainsi que de petites formations instrumentales, dans les rares cas où ils défilent, en marge de la rencontre : en queue de cortège, et sans monter sur scène après le défilé, ou en fin de rencontre. Il nous a semblé que les organisateurs ont la claire conscience qu'il s'agit de réalités très différentes. On les apprécie « parce qu'ils mettent de l'ambiance », mais restent en-dehors du monde du Cante. Ce dernier exige concentration, retenue et est même vécu comme ascèse, et l'effusion joyeuse qu'apportent les groupes instrumentaux pourrait jouer un rôle de libération des émotions jusque-là contenues.

⁷ Le terme « Cante » (n.m.) est une désignation qui comporte une anomalie grammaticale qui accentue de manière consciente et sans doute délibérée la spécificité de ce chant. En effet, le chant se dit en portugais « o canto » (avec un « o » terminal). « Cante » est dans la langue standard non un nom mais une forme verbale (troisième personne du présent du subjonctif : « que ele cante » (qu'il chante). Cette désignation spéciale rapproche le « Cante alentejano » du « cante jondo » (expression dans laquelle « cante » est le terme régional pour le nom commun espagnol « Canto ») le Flamenco de la voisine Andalousie.

⁸ De très nombreuses formes coexistent qui incluent des « chants au défi » (« Cante ao desafio », « cante ao baldão », des chants qui soutiennent les danses (« modas de baile e dançadas », des modas accompagnées à l'aide d'une guitare locale (« viola campaniça », voir Sardinha, J. A. 2001. *Viola Campaniça, o outro Alentejo*. Vila Verde: Tradisom.), à l'accordéon, etc. Parmi celles qui sont propres à une période de l'année, on trouve les « modas de carnaval », les chants religieux de Pâques, de Noël ou des rois, etc. (« Cante ao menino » « Os reis », « canto das almas »), etc.

spéciaux pour les chanteurs. Le « Cante ao Baldão » (Barriga 2003) ou le « Cante ao despique » (Wateau 2005), s'organisent en joutes chantées entre un certain nombre de chanteurs individuels, qui interviennent successivement, en solo, le plus souvent accompagnés à la guitare.

La structure sociale de la pratique du Cante

Le Cante, pour sa part, se présente donc aujourd'hui presque toujours (et toujours, s'agissant des rencontres) sous la forme d'un chant choral polyphonique organisé autour de trois rôles principaux : un premier soliste qui entonne la première strophe (le « Ponto »), un second soliste qui, reprenant la musique à un intervalle d'environ une tierce supérieure, intervient soit avant le chœur, soit pendant l'intervention de ce dernier (mais ces deux variantes, et d'autres, sont permises), et enfin le chœur. La structure strophique en est progressivement venue à s'organiser en trois parties : la première strophe (chanté par le soliste « Ponto »), deux strophes entonnées par le chœur (la « moda »), une dernière strophe chantée par le « Ponto » et enfin la répétition de la « moda ».

Les strophes, comme on le voit, ont des statuts distincts. Autour des deux strophes centrales qui constituent la « moda » (chanson, ou pièce) proprement dite, dont les paroles sont fixées à l'avance et dont le premier vers leur donne le plus souvent le nom, se situent deux strophes « mobiles », l'une en ouverture, l'autre après la première exécution de la « moda ». Ces strophes peuvent changer selon les solistes ou les occasions, et demeurent relativement indéterminées, bien que dans les faits on constate que l'association entre ces « cantigas » (variables) et la « moda » (fixe) tend à se stabiliser⁹.

Cette structure est clairement une structure sociale de la pratique du Cante. Les différents rôles sont négociés à l'avance entre les membres du groupe ; il est certain que les rôles de solistes sont les plus recherchés. Ils sont les plus difficiles aussi, pour des raisons évidentes. Mais si le « ponto » chante sur le même ton (hauteur) que le groupe devra reprendre et sur des strophes entières, le « alto », en revanche, intervient non seulement à une hauteur différente (habituellement considérée comme étant proche de la tierce supérieure, comme on l'a dit), mais à des moments variables et particulièrement délicats. Le alto peut chanter la première syllabe du premier mot du premier vers de la moda en sorte que le chœur intervient à la deuxième syllabe, ou un mot entier, la moitié ou encore un vers entier, avant que le chœur ne reprenne. Mais il doit aussi produire des transitions (« vaías ») entre certains vers chantés par le chœur et les suivants. Ainsi se produit un effet polyphonique caractéristique, à deux voix.

C'est cette forme que nous appellerons la forme « canonique », puisqu'elle s'est imposée, sans exception, comme la référence pour toutes les performances de groupes dans les « rencontres de groupes » que nous étudierons plus loin.

Au-delà de la forme canonique : histoire et variation

Cette forme « canonique » a non seulement une histoire et ne peut être, sans anachronisme, projetée dans un passé lointain qui serait son point d'origine, mais elle est aussi une forme parmi d'autres.

⁹ La strophe est le plus souvent un quatrain, mais des strophes à cinq vers (voire six ou sept) surgissent dans certaines modas. Le vers est le plus souvent un heptasyllabe, mais des vers à cinq syllabes sont assez fréquents. Les rimes, croisées ou parallèles, peuvent devenir plus complexes ou céder la place à des vers libres. Cette variabilité est acceptée comme ne posant aucun problème par les pratiquants.

Il semble que le Cante plonge ses racines dans un passé relativement lointain. Cependant, la documentation disponible ne va guère au-delà du milieu du XIX^{ème} siècle et ce que l'on sait de ces périodes (reculées mais, à l'échelle du temps long, récentes), est maigre. La pratique de ces chants est attestée, mais les éléments de description que l'on possède sont imprécis.

D'autre part, le terme *Cante* désigne, indépendamment et au-delà de la forme qu'il prend dans les rencontres, qui est devenue la forme la plus visible, un ensemble de formes de chant et non une forme unique et homogène, suivant le standard qui s'impose dans ces rencontres. Alors que dans les défilés et sur scène il est synonyme d'une polyphonie pratiquée par un groupe choral, le *Cante* peut être pratiqué tantôt en solo, par des individus isolés, tantôt en petits groupes, par des hommes ou des femmes séparément ou ensemble, dans les situations les plus diverses.

Au contraire de ce que semblent penser de nombreux auteurs (notamment (Lopes-Graça 1973), (Nazaré 1979), (Marvão 1985), le « Cante » n'est pas forcément une forme polyphonique, de même qu'il n'est pas forcément collectif (« Choral »). Il ne s'organise pas non plus forcément de la façon qui est devenue habituelle, et que certains auteurs ont décrite comme une forme allant de soi (Castelo-Branco sd), tant du point de vue strophique que de la répartition des rôles. Le travail de terrain a permis de repérer un ensemble de manières de chanter que les pratiquants considèrent comme faisant légitimement partie du « Cante », mais s'éloignent de manière remarquable de la forme devenue canonique.

De nombreux informateurs nous l'ont confirmé: le « Cante » peut être chanté par un chanteur ou une chanteuse, seuls. Le caractère collectif (certains auteurs se sont laissés aller à parler de chant « communautaire », cf. Lopes-Graça), n'est donc pas obligatoire. Chanté en solo, il va de soi que l'effet polyphonique disparaît¹⁰.

D'autre part, le Cante peut être chanté en groupe sans se couler dans le moule rigide Cantiga → moda → cantiga → répétition de la moda (et fin). Cette dernière, qui constitue le cœur de chaque pièce, peut jouer le rôle d'ancre pour une performance de longueur indéterminée. Qu'un soliste « attrape »¹¹ une cantiga sur l'air d'une moda connue de tous, et le groupe le suivra: dès que le soliste aura terminé, le groupe entonnera la moda. Le même soliste, ou à ce qu'il semble, plus souvent, un autre, chante alors une nouvelle strophe de cantiga, le groupe, après lui, reprenant la moda. Ainsi peuvent se succéder de nombreux solistes, qui chantent des strophes connues ou improvisées, suivis par la reprise de la moda en groupe. Ce jeu peut se poursuivre, à ce que nous disent nos informateurs « pendant toute une soirée ». Les chanteurs ne sont évidemment pas forcément des membres de groupes constitués: ce sont les personnes présentes. Les occasions sont elles aussi plus variées (une soirée en famille, repas, mariages, réunions dans les bistrotts, etc.). Nous-mêmes, nous avons enregistré diverses occurrences de cette forme à la fois plus spontanée, moins réglée pour ce qui est des interventions (puisque le soliste « ponto » change et que parfois, ils « font la queue » en attendant l'opportunité pour intervenir et le rôle de alto peut être assumé – voire disputé – entre plusieurs chanteurs présents ou ne pas être rempli) et dont la longueur aussi est incompatible avec les exhibitions publiques des « groupes choraux » sur scène. Sans entrer dans les détails, il est clair que la différence des structures sociales impliquées dans ces manières de chanter (informelle, formalisée) a des conséquences quant à la structure musicale et aux formes et styles d'interprétation.

¹⁰ Cela dit, le soliste peut tout de même parfois évoquer la voix « alto », qui devient une introduction à certaines phrases musicales dans la monophonie, dont il reprend la suite en chantant sur la hauteur des « secondes », ou « basses ».

¹¹ “Puxa a moda”, “tire” la moda, l'appelle...

Les « groupes choraux »: mise en forme du chant en groupe

Cette structure de pratique du Cante qui présuppose l'organisation en groupe plus ou moins formel et permanent, s'est progressivement fixée au cours du XX^{ème} siècle. Sans entrer dans un débat pour lequel la documentation fiable est pauvre, il semble que les premiers « groupes choraux » tels que nous les connaissons à présent (groupes institués, relativement stables et visant la performance en public), datent des premières décennies du XX^{ème} siècle¹². Après une période de croissance lente, il semble avéré qu'une impulsion décisive leur ait été donnée par la politique culturelle du « Estado Novo », le régime de Salazar qui succéda en 1933 à la « Dictature Militaire » instaurée en 1926, et se prolongea jusqu'en 1974.

Ce régime, notons-le, au contraire de ce qui fut le cas pour la dictature qui s'imposa après la victoire de Franco dans la guerre civile en 1939, fut délibérément anti-industriel et anti-urbain, nourrissant une hantise de la formation de prolétariats modernes, susceptibles de renverser l'ordre traditionnel. L'idéologie ruraliste, exaltant les vertus du village et du lien avec la terre, a été à la base d'une politique culturelle qui n'est pas sans rappeler celle de Vichy dans les années 40¹³ (Faure 1989). L'inventaire des « traditions », des formes culturelles populaires (rurales), des chants et danses aux costumes, artisanats, etc., s'accompagna d'un intense effort de propagande et d'organisation visant à encadrer les pratiques¹⁴.

La « folklorisation » fut par conséquent surtout une manière sui generis de traiter les cultures populaires et plus particulièrement rurales, intervenant au gré des mesures de contrôle culturel des populations et de leur enrôlement dans les projets politiques des régimes autoritaires. Dans ce processus les formes culturelles populaires, variables, souvent liées à l'improvisation, de portée locale et remplissant une fonction de socialisation de proximité sont extraites de leur contexte, expurgées de leurs « imperfections » techniques, lissées en fonction des critères esthétiques des cultures dominantes, investies de valeurs de représentation qui les insèrent dans les réseaux symboliques du pouvoir.

Visant à fabriquer une « identité nationale » à partir des cultures locales (vues comme de simples variantes d'une culture unique, dont l'unité ne saurait – sans danger – être mise en question) et sous l'égide d'un état autoritaire, la folklorisation organise donc les matériaux culturels locaux (dans tous les domaines des « arts et traditions populaires », musiques, danses, costumes, artisanats, etc.) pour leur donner des formes canoniques, présentables, acceptables pour le régime (Carvalho 1996), (Freitas-Branco 1999), (Castelo-Branco and Freitas-Branco 2003).

La *mise en forme* a concerné tant la réduction des variantes des pratiques telles qu'elles se présentent de façon plus ou moins spontanée, pour n'en retenir que celles qui sont

¹² Certains interlocuteurs ont fait allusion à l'existence d'un groupe à Serpa (Bas Alentejo) dès 1907 mais nous n'avons pas pu le confirmer. On sait, en revanche que le plus ancien des groupes encore actifs est celui des Mineiros d'Aljustrel, qui date de 1926 « Os Mineiros de Aljustrel ». Vasconcelos mentionne en note de bas de page que le premier groupe folklorique daterait de la première décennie du XX^{ème} siècle, Vasconcelos, J. 2001, "Estéticas e políticas do folclore". *Análise Social* XXXVI(158-159):399-433. Mais nous ne connaissons pas, quant à nous, pour ce qui est des groupes choraux, de référence à leur existence antérieure à 1926.

¹³ A moins que ce ne soit l'inverse, car on sait que Pétain était très sensible à l'idéologie des régimes autoritaires ibériques dont il semble qu'il s'inspira. La devise « Travail, Famille, Patrie » et culte de la Terre, peuvent semble-t-il avoir des sources à la fois dans l'idéologie ultraconservatrice française, et dans les leçons apprises en Espagne où il fut ambassadeur jusqu'en 1939.

¹⁴ SNI, FNAT, « Casas do Povo », etc.

considérées « authentiques », que la structure même des pratiques. Il s'agissait d'éliminer certains éléments des costumes et en imposer d'autres, organiser les pratiques selon des règles fixes et fixées par les folkloristes du régime¹⁵, créer des instances d'évaluation, comme les comités de folklore, les jurys de concours, etc. Il est probable que les concours de groupes choraux et folkloriques (certains groupes se voient attribuer le label de « Groupe Choral *et Ethnographique* » par la « Fédération du Folklore Portugais », structure qui succède et prend le relais des officines créées par et au service du régime fasciste¹⁶ ont été la matrice à partir de laquelle s'élabora le schéma des « rencontres de groupes », lorsque, les conditions politiques, sociales et culturelles le permettant, les groupes ont gagné en autonomie et repris à leur compte un type de manifestation qui était auparavant l'apanage des institutions culturelles officielles. Nous verrons plus loin de quelle façon ce qui fut une patrimonialisation (qui ne s'est pas donnée ni nommée comme telle avant les années 1970) opérée par la *réduction* folklorique venue d'en haut, subit un renversement à partir des années de la révolution qui mit fin au régime de Salazar, pour devenir le lieu d'un travail « bottom-up » dans lequel les populations locales ont repris l'initiative du processus de mise en mémoire (en le reprenant à leur compte et assurément en le transformant en quelque mesure).

Il est admis, et est à peu près certain, que la forme « standard » du Cante que nous avons schématisée ci-dessus a émergé du jeu combiné des influences de la politique culturelle du régime salazariste, d'un côté, et des pratiques locales et de leur dynamique propre, de l'autre. Le degré auquel ces influences, en partie antagonistes, ont pu s'imposer dans l'arène des expressions musicales populaires pour produire les formes présentes, c'est une question ouverte, qui devrait être examinée à nouveaux frais, après que les thèses « légitimistes » tout autant que les thèses « populistes » (Grignon and Passeron 1989) se soient montrées incapables de rendre compte de la dynamique propre des pratiques, en-dehors ou au-delà de la phase d'intervention politique qui connut l'apogée de la folklorisation (décennies de 40 et 50 au XX^{ème} siècle) (Vasconcelos 2001).

Il n'est peut-être pas surprenant, dans ce cadre, que les pratiques locales du Cante au sein de « groupes choraux » organisés aient connu un regain de vitalité au lendemain de la « Révolution des Œillets », en 1974. Le nombre de groupes n'a cessé d'augmenter¹⁷, tant dans l'espace local de l'Alentejo où était auparavant pratiqué le Cante que dans les localités de la région de Lisbonne et de l'estuaire du Tage vers lesquelles les « alentejanos » ont, selon leurs propres termes, *émigré*, à la faveur d'un développement économique, et notamment industriel, qui faisait défaut dans régions de l'intérieur.

¹⁵ La « *Federação do Folclore Português* » joua et joue encore un rôle normatif tout-à-fait remarquable, plus délibéré sans doute que conscient des questions que pose l'intervention de l'état dans la décision de ce qui est « vrai » ou « authentique » dans une culture populaire et de ce qui ne l'est pas... , décision assortie de récompenses (reconnaissance, invitations à l'étranger pour représenter « le Portugal », ou de sanctions (exclusion du système d'aides et invitations, etc.).

¹⁶ La « *Federação* » ne fut créée qu'après le 25 Avril 1974, en 1977. Auparavant, les organismes qui encadraient le folklore étaient la « *Federação Nacional para a Alegria no Trabalho* » (« Fédération nationale pour la Joie dans le Travail », tout un programme), a « *Junta Central das Casas do Povo* » (Junta nationale des « maisons du peuple », ces « Maisons » étant des lieux de loisir très surveillés, disséminés dans tous les villages du pays, et administrés par des agents du pouvoir) le « *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* » entre autres (Vasconcelos, J. 2001, "Estéticas e políticas do folclore". *Análise Social* XXXVI(158-159):399-433.).

¹⁷ Près de 20 groupes parmi ceux qui sont encore en activité furent fondés entre 1974 et 1980; quelque 30 autres dans la décennie suivante. Quant à l'émergence des groupes féminins, voir Cabeça, S.M., and J.R.d. Santos 2010, « *A Mulher no Cante Alentejano* ». *Conferencia Internacional da Tradição Oral – Oralidade e Património Cultural*, Ourense, 2010. Vol. II, pp. 31-38. Concello de Ourense.

Les groupes et leurs « rencontres »

Parallèlement à la formation des nouveaux groupes (mais on n'oubliera pas que quelques uns parmi les plus anciens, nés dans les années mille neuf cent vingt et mille neuf cent trente, se sont maintenus), s'est développé un système d'échanges extrêmement dense entre les groupes.

La plus grande facilité des communications (autrefois les routes étaient rares et mauvaises et les voitures réservées à une élite très restreinte), alliée au système d'aides¹⁸ (surtout municipales, au niveau local), a permis la mise en place du système d'échanges entre groupes. Pendant une partie du printemps, mais surtout pendant l'été, les groupes organisent des « rencontres de groupes » dans lesquelles sont invités certains de leurs congénères (ceux avec lesquels chacun entretient le plus d'affinités, ceux qui ont invité le groupe précédemment ou encore ceux des lieux où ils souhaitent se faire inviter), à charge, plus ou moins explicitement, de recevoir des invitations en retour. Si un groupe invite à la rencontre qu'il organise cinq ou six groupes (mais ils sont parfois dix, voire plus), il peut espérer recevoir bon nombre d'invitations en retour. Les étés sont donc fortement remplis par les déplacements des groupes et certains peuvent en réaliser plusieurs dizaines.

Ces mouvements contribuent puissamment à établir des standards communs ou à les renforcer, et la forme d'organisation du chant tend à devenir plus que normative, obligatoire. Si dans les rencontres chaque groupe interprète trois ou quatre « modas », la succession des groupes sur scène exige que le format des chansons et de chacune d'entre elles soit plus ou moins homogène : une « cantiga », les deux strophes de la « moda », une autre « cantiga », répétition de la « moda ». De la sorte, la durée de chaque pièce et de chaque intervention sont maintenues dans des limites compatibles avec le format de l'événement, vu le nombre de groupes qui interviennent, et les placent en situation d'égalité.

Au-delà des manifestations organisées par les groupes eux-mêmes, un certain nombre de rassemblements ont lieu à l'initiative de diverses entités locales ou régionales, par les mairies à l'occasion des fêtes votives, par les promoteurs de foires régionales, voire – mais c'est plus rare –, certaines entités culturelles de l'état central, dans des théâtres ou auditoriums, à Lisbonne¹⁹ ou ailleurs. Là aussi, la contrainte de la mise en forme agit pleinement et pour l'essentiel dans le même sens: l'intervention des groupes doit respecter la forme canonique (structure des parties de la pièce, durée), de même que le nombre de pièces interprétées.

La « rencontre de groupes »

Ces événements au caractère festif ont lieu surtout de la fin du printemps jusqu'au début de l'automne dans les villages et petites villes au caractère très rural de cette vaste région qui couvre presque toute la moitié sud du pays. Qu'ils se réalisent, comme c'est le cas le plus souvent, à l'initiative des groupes eux-mêmes ou des instances locales (mairies) et régionales (organisations de foires...), ces événements se comptent chaque année par larges dizaines, probablement près de la centaine²⁰, et engagent également

¹⁸ Ce système a vu le jour dans les années qui suivirent la révolution de 1974 et surtout après l'entrée du Portugal dans la CEE en 1986 et l'augmentation consécutive des ressources disponibles au niveau local.

¹⁹ Certains groupes étaient présents dans l'exposition internationale EXPO98, dans le CCB – Centro Cultural de Belém et Casa do Alentejo (Lisbonne), au Casino de l'Estoril ... Pour quelques-uns le but est "d'aller à la télévision".

²⁰ Nombre qui varie, bien sûr, d'une année sur l'autre.

plusieurs dizaines de groupes. Lieux et occasions de rassemblement et de convivialité, ces « rencontres » obéissent à un schéma qui varie peu. Les membres des groupes choraux invités par un groupe local (ils peuvent être quatre ou cinq ou plus d'une douzaine) affluent vers un premier point de rencontre où les groupes s'organisent et se préparent à défilé, chacun leur tour. Le parcours qu'ils emprunteront est plus ou moins long et traverse divers lieux où se postent, en principe, les spectateurs (gens du lieu, badauds ou touristes). Au bout de ce parcours de défilé que les groupes effectuent en chantant et où les chanteurs exhibent leurs costumes « traditionnels ²¹», les groupes se rassemblent autour d'une scène (estrade, kiosque à musique, etc.), sur laquelle ils se succéderont pour présenter leur tour de chant. Celui-ci consiste en trois ou quatre pièces, rarement plus, du répertoire du groupe, mais appartenant obligatoirement à un genre que l'on nomme « *Cante alentejano* ». Le plus souvent (mais nous avons observé des exceptions) les groupes se retrouvent, après les performances, pour un repas convivial, au cours duquel il n'est pas rare que les présents entonnent, tous ensemble, plusieurs chansons d'un fonds de répertoire commun. L'ensemble de la manifestation qui dure entre quatre et huit heures si on inclut, comme il se doit, le repas final, commence en général au milieu de l'après-midi et se prolonge jusqu'en fin de soirée. Ces « rencontres de groupes choraux » forment donc, à elles seules, un type de manifestation culturelle hautement appréciée localement et organisé de manière largement autonome ²², pour la réalisation de laquelle les groupes dépensent une grande énergie et des sommes d'argent ²³ qui, à l'échelle des bourses des groupes, sont importantes.

Dans ces « rencontres », par conséquent, seule la « forme canonique » est représentée aussi bien dans le défilé que dans les interventions sur la scène: un chant « choral », structuré en une polyphonie simple à deux voix mais à trois « parties », dont sont exclus à la fois les instruments et les performances individuelles en solo isolé (c'est-à-dire non insérés dans le dispositif du chant choral) et, en principe, les chorégraphies. C'est la forme qui a le plus souvent retenu l'attention des observateurs (Marvão 1956), (Castelo-Branco sd), (Lopes-Graça 1973), (Nazaré 2004).

Les « défilés »

Ce processus de mise en forme, de réglage des manières de chanter et des rôles, n'est pas exclusif des manières de chanter. Il se retrouve dans le troisième élément évoqué plus haut qui, en s'articulant avec le chant doit tout, ou presque tout, au développement des rencontres de groupes : les « défilés ».

Il est à peu près certain que les organisateurs des manifestations officielles (associations et organisations régionales et nationales, mairies, diverses instances gouvernementales ²⁴

²¹ Cet adjectif soulève à lui seul de nombreuses questions que nous aborderons plus loin.

²² Mais: des aides des mairies, qui se font représenter sur la scène, lors des mots d'ouverture contribuent presque toujours à assurer les coûts de la logistique (transports des groupes, frais de sonorisation, du repas, etc.).

²³ Il est fréquent que les membres du groupe qui invite en assurent toute la logistique (préparation des repas et service à table pour les nombreux convives, transports, accompagnement des groupes, etc.).

²⁴ Parmi les instances qui organisaient ces concours, on trouve l'inévitable FNAT - Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (devenue INATEL - Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores, après la révolution de 1974), La «Maison de l'Alentejo» à Lisbonne, Federação do Folclore Português, Associações de Folcloristas, Mairies (certaines sont connues: Serpa, Castro Verde, Beja), le SNI - Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (du temps de l'Estado Novo), Directions Régionales de Tourisme, etc. Nos données sont lacunaires, car dans les archives des groupes on mentionne les concours et les trophées remportés, mais pas l'organisateur du concours. Les

en charge de la « culture », etc.) ont joué un rôle prépondérant dans l'émergence des défilés: ils sont devenus la manière privilégiée de donner à voir le Cante et les groupes choraux reconnus (aucun groupe improvisé ne saurait y être admis), à des spectateurs locaux ou non.

Dans ces défilés, les groupes choraux vont se succéder sur un certain parcours, parés de leurs costumes « traditionnels », et défilent en chantant une, ou plus rarement deux modas de leur répertoire, qu'ils répéteront le nombre de fois nécessaire en fonction de la longueur du parcours. Parvenus au bout du parcours fixé à l'avance, les groupes se rassemblent pour les interventions sur scène, où ils chanteront à tour de rôle, deux à trois, plus rarement quatre modas chacun.

Les défilés surgissent donc, au regard de ce que nous avons noté plus haut sur l'absence de chorégraphie, comme des situations d'exception.

Le Cante exige, en effet, selon de nombreux informateurs, une attitude statique, immobile. Certains observateurs extérieurs ont été frappés par le caractère hiératique de la posture des chanteurs. Plus qu'immobiles, ils apparaissent concentrés, sans balancements ou autres mouvements coordonnés²⁵. « Quand je chante, je ne bouge que mes lèvres, on voit rien bouger d'autre », nous dit le « Mestre » d'un des plus vieux groupes locaux.

La structure musicale elle-même semble peu compatible, et exclut en principe, toute chorégraphie, puisque elle s'écarte souvent d'une métrique régulière, de la mesure fixe. Le caractère orné, mélismatique, caractéristique unanimement reconnue de cette forme de chant, ouvre l'espace pour des interprétations « ad libitum » qui ne sauraient servir à scander des mouvements de groupe. Alors même qu'il peut y avoir une certaine régularité (autrement dit, qu'on pourrait y projeter une analyse en termes de mesures et même de hauteurs²⁶), la lenteur du tempo, alliée au « lissage » des accentuations et à l'ornementation, tendent à estomper le rythme qui devient ainsi moins perceptible et moins apte à soutenir la chorégraphie. C'est la raison pour laquelle certains Mestres maintiennent que toutes les « modas » ne conviennent pas aux défilés.

Cela étant, le fait de « défiler », c'est-à-dire de chanter en marchant, soulève nécessairement des problèmes de coordination entre le chant et les pas: ceux-ci ont tendance à exiger que le rythme (et les accentuations) du chant soient plus marqués et que le tempo ait tendance à s'accélérer, tandis que les ornements, les mélismes et le *tempo rubato* sont supprimés ou réduits à leur plus simple expression. En retour, la scansion des pas retentit sur le chant, soit en l'appuyant, soit en le ramenant à une métrique plus régulière.

A voir les groupes défilé dans les rues des villages, la plupart du temps à l'occasion de ces « rencontres de groupes », mais aussi, comme on l'a dit, lors d'événements organisés par des entités extérieures (Mairies, Foires agricoles, etc.), on constate à quel

groupes ne gardent pas forcément de bons souvenirs de ces concours, mettant en cause l'impartialité des jurés, débouchant sur l'attribution des prix aux « amis » plutôt qu'aux « meilleurs ».

²⁵ Nous avons néanmoins parfois observé un balancement coordonné du groupe, que Lopes-Graça avait autrefois remarqué « Il faut les voir, concentrés et un peu sombres, former leurs groupes, serrés les uns contre les autres, souvent les filles se tenant bras-dessus-bras-dessous, qui, avec un doux balancement du corps, tel un champ de hauts blés soufflé par le vent, entament leur chant » (Lopes-Graça, F. 1946, « Apontamento sobre a canção alentejana ». In *A música portuguesa e os seus problemas*. F. Lopes-Graça, ed. Lisboa: Cosmos. Je traduis.

²⁶ Ce que des musicologues comme Lopes-Graça ont reconnu comme des tâches d'une extrême difficulté, s'agissant du Cante : « Un de ses traits les plus singuliers est son ornementation variée (...) qui, sans altérer la courbe mélodique en profondeur, la diversifient et enrichissent du point de vue rythmique et constituent un vrai casse-tête pour celui qui aurait la velléité de vouloir les transcrire avec exactitude. » *Ibid.*

point ces performances sont les produits d'une ritualisation. Les groupes sont d'abord réunis de manière informelle sur le lieu qui marque le début du parcours, avant que chaque groupe se mette en rangs et se prépare pour défilé. Le nombre de membres des groupes est le plus souvent compris entre une et deux douzaines de participants (le premier chiffre est considéré à peine suffisant, le second étant meilleur). Les chanteurs se disposent en deux ou trois rangs parallèles qui avanceront de front, et forment un ensemble compact se tenant bras-dessus bras-dessous, s'appuyant parfois sur les épaules du chanteur de devant, ou, moins souvent, se tenant par la taille.

A fin de synchroniser les mouvements, le groupe commence alors, dans les termes d'un maître, « à danser » sur place, en se balançant, épaule contre épaule et bras dessus-bras-dessous, en commençant par le premier rang, jusqu'à ce que tous aient pris le mouvement. C'est un moment particulièrement intéressant, que celui où, en silence, le groupe entame sa danse en faisant du sur place. En fait, les guillemets seraient ici superflus: non seulement les groupes considèrent qu'il s'agit bien d'une *danse*, comme l'observateur peut aisément le constater: un mouvement ritualisé investi de sens. Le parcours lui-même, pensé de façon à donner à voir les groupes aux habitants du village ou de la ville, emprunte une rue considérée importante, qui débouche le plus souvent sur le square ou la place où se tient la scène. La voie doit être suffisamment longue pour permettre de garder les distances entre groupes, de telle façon que chaque groupe puisse chanter sans qu'on entende celui qui le précède ou celui qui lui succède. Sur des distances qui atteignent parfois quelques centaines de mètres, la marche lente débute alors. Ces manifestations tendent, nous l'avons vu, à se concentrer sur les mois d'été, et à avoir lieu dans l'après-midi. La chaleur peut être intense et le parcours sous le soleil tend à être pénible pour ces chanteurs qui portent des costumes « traditionnels » souvent lourds et conçus pour d'autres temps et activités. La difficulté de ces parcours (parfois, de surcroît, en pente) suscite les plaintes des plus âgés, et rend ardu le chant. En même temps qu'il avance en formation compacte, le groupe exécute une chorégraphie simple, qui consiste à coordonner les pas et, par conséquent, le balancement des corps. Les pas eux-mêmes diffèrent d'un groupe à l'autre, parfois même à l'intérieur d'un même groupe (sauf pour ce qui est de la cadence), mais il s'agit toujours d'un pas ritualisé, « artificiel », qui s'écarte de la démarche ordinaire. Les participants sont très conscients du caractère artificiel des ces pas, qu'ils répètent souvent avant d'apparaître en public. La « bonne » manière d'exécuter le pas choisi par le groupe est objet d'attention, mais aussi parfois motif de débat au sein du groupe²⁷. Les pas pratiqués s'échelonnent depuis le pas « normal » (« la manière naturelle de marcher ») mais exécuté avec lenteur jusqu'aux pas « artificiels » qui incluent un battement supplémentaire sur le sol (de la pointe du pied ou du pied à plat) entre chaque pas ; le pas peut être dirigé toujours vers l'avant (pas – appel en avant – pas) ou bien latéralement (pas – appel latéral – pas).

Les « modas » qui seront chantées par le groupe pendant le défilé sont choisies avec soin, selon un certain nombre de critères. Presque tous les groupes qu'il nous a été donné de voir défilé chantent au moins une moda qu'ils considèrent comme « l'hymne » du groupe. L'autre ou les autres modas sont choisies en fonction de leur adéquation au rythme du pas de défilé. Que toute moda puisse ou non s'adapter à l'interprétation pendant la marche c'est un thème qui fait débat. Certains informateurs sont formels: toute moda ne convient pas pour les défilés, mais au contraire, celles qui conviennent doivent avoir un « *andamento certo* » (un rythme régulier et marqué).

²⁷ Ces pas peuvent se révéler particulièrement difficiles à apprendre pour certains chanteurs, surtout en coordination avec le chant, ce qui fait que ces pas sont exhaustivement répétés lors des séances de préparation.

Selon ce point de vue qui nous a semblé majoritaire, certaines chansons ne sauraient selon eux soutenir la marche ou seraient de difficile exécution pour des chanteurs en mouvement.²⁸

D'autres informateurs prétendent que l'inverse est vrai: toute moda convient aux défilés, à condition de la « couler » dans le rythme du pas et qu'en retour le pas s'adapte à la moda (par exemple en ralentissant le pas à l'extrême, ce qui est mentionné comme l'apanage d'un des groupes locaux).

D'autres enfin, vont jusqu'à affirmer que les modas très lentes (dont nous constatons qu'elles comportent beaucoup d'ornements mélismatiques et des *tempo rubato* lorsqu'elles sont chantées en dehors des défilés) seraient plus faciles à chanter « comme il faut » avec l'appui du pas de défilé. Ainsi, nous dit-on, les chanteurs se coordonnent plus facilement et « retombent mieux ensemble » dans les passages délicats.²⁹

Défiler en chantant: mise en forme et ritualisation

L'observation de ces formes rituelles de défilé soulève la question de savoir quel fut leur processus de constitution. Il ne s'agit nullement d'en rechercher « l'origine », une sorte de point virtuel dans le passé d'où seraient issues les formes que nous observons dans le présent, mais bien d'enquêter sur le processus de leur mise en forme. La documentation étant pratiquement inexistante, le recours à la mémoire des participants peut néanmoins nous fournir des éléments de réponse. En effet, parmi nos interlocuteurs, certains âgés de plus de quatre-vingts ans, il en est qui considèrent que ces « défilés » sont une forme relativement récente. Sans pouvoir dater avec précision les débuts du processus, il semble acquis que ces défilés ont été progressivement ritualisés à partir des années 1940 (une époque d'intense investissement de l'état de Salazar dans les cultures rurales (Carvalho 1996)). Une chose semble certaine: ils n'ont pas mémoire que le Cante se chantât ainsi, en marches organisées, du temps de leur jeunesse. Toutefois, si la relation Cante / chorégraphie est reconnue comme mutuellement exclusive, il existait bien des situations dans lesquelles les chants avaient lieu en marchant. Les travaux des champs étaient alors surtout des travaux manuels, engageant de larges équipes (masculines, féminines ou mixtes, selon les cas). L'habitat étant, en Alentejo un habitat concentré (au contraire de ce qui domine dans le nord du pays), les déplacements vers les champs avaient lieu en groupe, souvent de très bonne heure le matin ou, au retour, à la tombée de la nuit, et les chants jaillissaient pendant le trajet: en marchant. Par ailleurs, dans les villages, et à ce qu'il semble plutôt la nuit, sans doute les samedis soir (seul les dimanches étaient alors chômés), des groupes d'hommes se formaient dans les tavernes (alors nombreuses) et entamaient leur chant autour d'un verre de vin. Mais la coutume voulait que ces groupes entreprissent une

²⁸ Ils estiment qu'il existe une catégorie particulière de « modas » « de desfile » – spécialement adaptées au défilé, comme l'affirme par exemple Mestre « Minuto » (responsable de deux groupes – l'un masculin l'autre féminin à Amareleja). Ils ne devraient pas « grimper trop haut », « en sorte que le « Alto » puisse tenir ». Ces chants adaptés aux défilés sont partout désignés comme « modas de desfile » et font l'objet de choix réfléchis.

²⁹ Pour certains de nos interlocuteurs, la cadence imposée par la marche n'est pas un problème, mais plutôt un appui, et ils voient d'un œil favorable le chant en marchant. Pour Mestre « Minuto », « la cadence » (du pas) est importante et authentique : « Amareleja chante le chant ancien », « nous, on chante encore à l'ancienne » (...) « quand nous chantons, nous marquons toujours la cadence ». Mais il reconnaît « Les groupes, quand ils ont été inventés, ça a été en marquant la cadence ». Le pas – l'appui sur l'un ou l'autre pied -, fournit les repères pour les entrées des diverses parties : « Si je suis en train de marquer le pas, je dois commencer [à chanter] là où ce pied tombe, et quand l'autre pied tombe, je termine; entre alors le « alto » sur ce pied et nous, nous entrons sur l'autre ».

sorte de « tournée des bistrot », allant d'une taverne à l'autre, étant sans doute rejoints par d'autres clients.

Ces chants dans les tavernes se faisaient *autour* du comptoir, les chanteurs s'agglomérant en rond, comme nous avons pu nous-mêmes encore l'observer et enregistrer. La répartition des rôles (les parties solo, ponto, alto et le chœur) était - et est - négociée, parfois avec une certaine âpreté, entre les présents. Dès lors que le groupe se répandait dans les rues en entamant le parcours vers « la prochaine taverne » comme on nous dit, le chant se prolonge donc en marchant. Les « arruadas » (groupes de chanteurs parcourant les rues) menaient ainsi les groupes d'un établissement à l'autre. Interrogés sur la manière dont se combinaient le chant et la marche, cependant, les « Mestres » sont formels: cela était très différent de ce qui se passe dans les « desfiles ». Les hommes (puisque, en sortant des tavernes, les groupes étaient exclusivement masculins) avançaient sans « acertar passo », sans marcher au pas, de manière détendue, chacun avançant à sa manière³⁰. Le groupe n'en progressait pas moins ensemble, en chantant. Mais, élément particulièrement important que plusieurs témoins ont tenu à souligner, dès que venait le moment où devait intervenir un soliste (*ponto* ou *alto* et à ce qu'il semble surtout ce dernier), le groupe s'arrêtait et se rassemblait *en rond*, au milieu de la rue. L'importance de cet arrêt, et la raison qui conduit nos interlocuteurs à y mettre l'accent, semble être celle qui tient à la relation d'exclusion Cante / chorégraphie: on ne chante pas avec toute la subtilité des phrasés, des ornements, en les assujettissant au rythme d'aucun pas, voire d'aucun mouvement. Ce n'est pas seulement le tempo qui est différent: c'est le temps du chant lui-même, qui exige un espace pour les *tempo rubato* et les ornements.

En dehors des « arruadas » de sortie de taverne, si on peut dire (qui concernent des groupes exclusivement masculins), la même forme était à l'œuvre dans les parcours vers et depuis les lieux de travail, où les groupes pouvaient être mixtes. Matilde Silva (Amoreiras-Gare) raconte comment les « ranchos » (groupes de travailleurs) chantaient au retour du travail, « en s'arrêtant pour chanter la « moda », et après on se remettait en marche. Tant qu'il s'agissait de chanter les paroles, on avançait. Ensuite, on s'arrêtait à nouveau, en rond. ». Aussi, lorsque le « alto » devait intervenir, et quand un chanteur se proposait pour chanter comme « ponto », le groupe était à l'arrêt. Les « cantigas » (strophes libres) étaient chantées en marchant, la « moda », à l'arrêt, en rond.

De la « arruada » et de l'occurrence du chant nocturne dans les rues des villages³¹ (ou dans les parcours vers les champs) au « défilé », la similitude est relevée par nos interlocuteurs, les premières formes étant vues comme « l'origine » du dernier.

On peut par conséquent relever l'existence de formes culturelles antérieures au défilé et entretenant avec lui une certaine parenté, tout en admettant que le passage de l'une à l'autre est un fait plutôt contingent (la première ne donne pas forcément « origine » à la seconde ; de la forme ancienne auraient pu émerger d'autres formes que celle que l'on observe dans les défilés, ou aucune, etc.), et est par ailleurs le fruit d'un travail de mise en forme largement influencé par les instances extérieures, surtout celles qui dépendent de l'état, aux divers niveaux, locaux, régionaux, national.

Ce qui était une pratique assez répandue et sans doute multiforme, laissant une large part à l'improvisation sur l'instant, et n'obéissant qu'à une logique pratique dont les règles étaient minimales (aller par les rues de taverne en taverne ou vers les travaux des

³⁰ Nous avons nous-mêmes filmé en 2008 des « arruadas » qui exhibent ces caractéristiques

³¹ Ces chant nocturnes ont été entretemps interdits par la gendarmerie, à ce qu'il semble dans les années 1950, de peur que ces rassemblements ne prennent quelque sens revendicatif, et peut-être que la « arruada » (cortège dans les rues) ne devienne « arruaça », émeute de rue : la grande peur du régime en ces régions peu obéissantes. Et même le chant en famille, à l'intérieur des maisons, a été interdit.

champs, se rassembler en rond pour les soli, reprendre la marche dès que le cœur reprenait), est ainsi devenue au fur et à mesure une pratique fortement ritualisée, axée sur la synchronisation, insistant sur la forme et le rythme des pas, sur la manière de se tenir et de faire tenir ensemble les corps, et enfin d'insérer les parcours arbitraires du groupe dans une série (succession des groupes) réglée.

Les parcours étaient motivés non seulement pour ce qui est du point de départ comme pour les points de passage et d'arrivée. Les parcours faisaient sens – aller vers ou revenir du travail, ou bien ils reliaient les tavernes, de proche en proche –, car à l'usage ludique du vin dans les tavernes ou caves qui s'échelonnaient sur le parcours était lié, de manière sans aucun doute différente selon les villages, le choix d'emprunter tel ou tel chemin en fonction des maisons devant lesquelles il convenait de marquer les arrêts: derrière les fenêtres pouvaient se tenir, plus ou moins cachées ou visibles, les jeunes femmes que certains jeunes membres des groupes courtoisaient. Il ne s'agissait pas de sérénades au sens propre, mais le passage devant ces maisons prenait sans doute un sens spécial pour les chanteurs³².

	Forme spontanée	Forme folklorisée
Point de départ	Motivé: Taverne, lieu de sociabilité	Arbitraire, calculé selon la distance à parcourir
Mode de déplacement	Groupe non organisé	Groupe organisé, en rangs par 5 à 8 chanteurs
Marche	Marche fluide (non synchronisée)	Marche au pas (synchronisée)
Pas	« Naturel », non syncopé	Ritualisé : « danse » avec tempo incluant syncope, tendant vers « un...et...deux »
Forme du groupe	Alterne marche fluide et rassemblement en rond	Constante, en rangs parallèles
Parcours	Motivé par les points de passage (tavernes, maisons)	Arbitraire, calculé pour les besoins du défilé (distance totale et distances entre groupes)
Arrêts principaux	Motivés : Tavernes, maisons où habite une jeune fille	Aucun, sauf pour garder les distances entre groupes
Arrêts intermédiaires	Commandés par la logique du chant : interventions des parties, ponto, alto, chœur	Aucun

La marche et le chant : contaminations motrices

³² Nélida F., une dame de S. Teotónio, raconte que le groupe se déplaçait de façon à passer près des maisons de personnes qui aimaient non seulement entendre mais chanter le Cante en accompagnant le groupe; d'autres disaient parcourir « toutes les rues » (du village). Bento F. se rappelle que, à Santo Aleixo, la sortie vers la rue avait parfois lieu à l'heure de la fermeture des tavernes et c'était une manière de continuer à s'amuser et à boire ensemble. Sur toute la longueur de la rue, tout le monde venait aux fenêtres ou aux portes", (entrevues à S. Teotónio, Mourão, Santo Aleixo da Restauração, 2009).

Les rapports qu'entretiennent la marche, en incluant sous ce terme le déplacement informel, sans synchronisation et le chant connu comme le Cante d'Alentejo sont complexes. L'absence de chorégraphie, nous l'avons vu en établissant la différence entre Cante et d'autres formes qui coexistent ici, est étroitement liée à la structure musicale de ce chant et aux formes d'interprétation³³. Un chant qui inclut de nombreuses pièces non métriques (sans aucun doute les plus représentatives de ce type de chant), où abondent *tempo rubato*, prolongations *ad libitum*, ornementation collective réglée et aussi ornementation libre (solistes), tend forcément à s'autonomiser de tout mouvement coordonné, tant au niveau de l'interprète individuel qu'à celui du groupe.

Quant à la coordination du chant lui-même au sein du chœur, c'est un point que tous nos interlocuteurs soulignent avec force: les respirations, les coupures des phrases ou entre phrases sont objets d'une attention minutieuse. La question du réglage des « entrées » des différentes parties et de la rythmique (complexe, très variée) des phrasés est résolue, lorsque les groupes sont statiques (autour du balcon d'une taverne, nous avons pu l'enregistrer), par le contact visuel pendant la performance. Avant celle-ci, les rôles sont distribués, on se met d'accord (non parfois sans quelque tension) sur qui seront les solistes. Pendant la performance, les chanteurs échangent des signes (du hochement de tête aux gestes de la main) qui aident au réglage. La « lecture » des lèvres des autres chanteurs (ou de celui ou ceux qui sont les éléments les plus sûrs, ou des leaders) fournit des points de repère. Ceci suppose bien sûr que le groupe soit distribué en cercle, ou en arc de cercle. Ainsi les phrasés complexes sont-ils interprétés ensemble sans « chef d'orchestre »³⁴.

D'autre part, le rythme général et le tempo (vitesse) sont libres de la contrainte physique qu'engendre forcément le mouvement. Le chant se déploie selon sa propre logique, et les pauses, les respirations, les *tempo rubato*, les accélérations ou ralentissements, suivent la logique locale du moment, de l'inspiration et des qualités et goûts musicaux des solistes et des chœurs.

Dans la forme spontanée plus ancienne, le fait de chanter en marchant selon la manière que nous venons d'évoquer est sans aucun doute d'une grande difficulté. Se déplacer en groupe tout en chantant en chœur, à l'unisson, non seulement sans l'appui d'un rythme chorégraphique unique, mais malgré la différence des pas de chacun, exige une extraordinaire maîtrise du phrasé. Ce dernier est déjà complexe, difficile à interpréter de manière « correcte » (selon des critères qui, pour être variables d'un groupe à l'autre n'en sont pas moins vécus comme obligatoires) lorsque les chanteurs sont à l'arrêt: il devient un exploit s'ils sont en mouvement non coordonné.

Nous en avons observé un exemple remarquable dans la localité de Granja. Dans le défilé le groupe local fermait le cortège, comme le commande la coutume (sauf si un groupe instrumental est invité). Le défilé était particulièrement long et le nombre de groupes important. Le public était nombreux et les groupes ont été amenés à chanter tout au long du parcours. Cependant, le groupe local a dû arrêter de chanter à un certain moment (probablement pour laisser de l'espace par rapport au groupe qui le précédait), tout en continuant à marcher. Lorsqu'il a enfin décidé de reprendre le chant, le groupe a été forcé de s'arrêter. Il a alors dû « réorganiser » la « passada » (le pas de défilé, réalisé sur place), pour pouvoir reprendre le chant et ensuite la marche. La « contamination »

³³ Ce que explique qu'une pièce donnée du répertoire de Cante puisse être adaptée en fonction d'autres formes musicales (avec ou sans instruments, accentuant les rythmes pour la danse, etc.) et donc sonner très différente.

³⁴ Pendant les répétitions, certains « Mestres » se tiennent devant leurs groupes et maintiennent un contact visuel qui facilite l'apprentissage et la coordination.

entre les schèmes moteurs du chant et de la marche est évidente : ils deviennent les éléments d'une performance indissociable³⁵.

Un « Mestre » nous le disait récemment, sous forme de paradoxe: les modas les plus lentes, les plus ornementées, sont justement plus faciles à chanter en défilé. Les chanteurs, étroitement coordonnés au moyen d'un pas réglé, ne risquent plus de s'égarer dans les méandres des mélismes et des phrases³⁶.

En revanche, la marche en rangs parallèles ôte la possibilité du contrôle visuel entre chanteurs. En l'absence de chef de chœur face au groupe³⁷, la coordination des « entrées » et des pauses, par exemple, devient tributaire de conventions strictes, fixées lors des répétitions et une fois pour toutes. Cela n'est pas sans influencer fortement sur la structure musicale elle-même et la forme d'interprétation, qui tend à en devenir certainement plus scandée, plus rigide.

En somme, la forme ancienne était le propre d'un milieu où, nous dit-on, abondaient les chanteurs, où l'on chantait souvent, ensemble ou seuls, dans les plus diverses occasions, et où la présence de spécialistes particulièrement doués était habituelle.

Le chant se déployait avec toute sa complexité mélodique (ornements, tempo rubato, etc.) et rythmique (phrasés complexes, souvent non métriques). Dans la forme folklorisée, devenue spectacle, l'ordonnement des corps et la ritualisation des pas devient un élément fonctionnel décisif pour l'interprétation en marche, et en rangs parallèles sans contact visuel (ou réduit au minimum, au plus proche) entre chanteurs. Mais le chant tend désormais à se caler sur les pas (rythme, vitesse) en prenant appui sur la chorégraphie pour échapper aux difficultés. L'ornementation tend à se réduire, les *tempo rubato* à disparaître, les solistes tendent à caler leur intervention sur le rythme du groupe, là où avant, nous dit-on avec force, ils « avaient toute liberté ».

Arrivés sur la scène (une estrade, improvisée ou non, à l'extérieur ou à l'intérieur, scène de théâtre, etc.), les groupes se retrouvent en formation par rangs parallèles face au public, comme les chœurs érudits, mais sans chef de chœur pour les diriger. Le « chef de chœur » est lui-même dans l'un des rangs (il est vrai, généralement au premier rang, mais ceci n'est pas obligatoire).

Ce qui était un avantage (coordination motrice entre chanteurs et entre mouvement et chant) devient ici un sérieux handicap. La concentration des chanteurs sur le chant atteint son maximum, car ils n'ont plus que très peu de points de repère pour les entrées, les rythmes et la vitesse.

Le chant en chœur organisé tend forcément à simplifier les lignes mélodiques et à emprunter une métrique plus régulière (sauf pour les soli), à simplifier les rythmes. Il tend aussi à renforcer les accentuations pour un rythme donné, surtout lorsque le groupe monte sur scène et perd l'appui du pas coordonné. Les accentuations des phrasés deviennent donc plus nettes, souvent avec un effet « dansant » (par exemple

³⁵ On a souvent observé la force de l'association mnémorique entre paroles et musiques, qui rend presque impossible pour bien des chanteurs locaux de réciter les paroles d'une « moda », pourtant bien connue, sans les chanter.

³⁶ Ainsi également Mestre Chicuelo (Barrancos) l'affirme clairement: « Chanter à 25 hommes c'est très compliqué. Il y a trois phases: marquer le pas tous en même temps (si ça se complique le pas ne va plus) puis il faut qu'ils respirent tous en même temps, il faut qu'ils ouvrent leur bouche tous en même temps, et la ferment en même temps, disent le mot tous en même temps (sauf l'alto, parce qu'il sort seul), mais les autres ont tous ce compas-là (,,,) il faut qu'ils soient intelligents, et principalement qu'ils aient l'oreille et la voix ».

³⁷ Il faut néanmoins noter que certains « Mestres », chefs ou simplement leaders de groupes affirment se placer *face* au groupe rangé en rangs parallèles a fin de synchroniser le chant, pendant les répétitions. Nous avons-nous-même observé des séances dans lesquelles le chef de chœur se place ainsi face au groupe. La synchronisation du chant collectif en absence de ce repère, dans les défilés, n'en devient que plus difficile et est perçue comme un exploit valorisé.

« valseado » - selon le rythme de la valse) ou « marchant ». Dans l'ensemble, la vitesse d'interprétation tend à s'accélérer.

Pour la performance en chœur sur scène, devant un public, sans chef de chœur face au groupe pour régler le « andamento », le chant s'adapte à une situation « anormale » qui a ses propres exigences et influe fortement sur la musique elle-même.

On comprend aisément ces modifications de la manière de chanter: il est plus difficile de chanter lentement que plus vite (et ceci est vrai pour le solo, mais sans doute encore plus pour le choral); il est plus difficile de chanter des legato que de faire des césures, il est plus difficile de chanter sans obéir à une métrique fixe tout en demeurant dans le cadre esthétique auquel se réfère ce type de chant.

Le mode de production des formes culturelles

Chanter en défilant – les « défilés » dans la terminologie locale – c'est un type de pratique dont le caractère « artificiel » est conscient pour tous les pratiquants : on l'organise avec soin, on s'y prépare, on répète les diverses séquences qui le composent. Longtemps à l'avance, on décide de la place de chacun (les plus petits au premier rang sauf pour ce qui est du « Mestre »), la manière de se tenir (bras-dessus bras-dessous ou se tenant par les épaules ou les hanches), le type de pas (pas avec ou sans « appel », latéral ou frontal, etc.), enfin la ou les « modas » qui seront chantées. Très loin d'un surgissement « naturel » du chant, le « défilé » est une mise en forme dont le but est clair (le spectacle), et dont les règles sont imposées de l'extérieur de chaque groupe (les organisateurs, les autres groupes). Ils suscitent des attitudes ambivalentes. Certains chanteurs (c'est vrai surtout pour les hommes) se plaignent du côté « un peu forcé » de la performance en défilé, de leur difficulté (longueur des parcours, montées, horaires qui exposent les hommes lourdement habillés avec les costumes locaux aux grosses chaleurs de l'été – ici souvent près de 40°C, etc.) ou de leur peu d'écho parmi les populations locales. D'autres apprécient de se produire ainsi en public comme une occasion de se mesurer aux autres groupes, de démontrer leur maîtrise pour la régularité du pas et du chant, la belle tenue, etc. Pour les groupes féminins (qui semblent l'apprécier en exprimant moins de réserves que leurs équivalents masculins) le « défilé » devient véritablement festif. On soigne et on varie les costumes allusifs aux divers métiers féminins, on soigne les accessoires, on ajoute les ustensiles et parfois les denrées (pain, fromages, gâteaux, etc.) caractéristiques de chacun d'eux. Pour les groupes féminins comme pour les masculins, il semble néanmoins presque inévitable d'inclure un défilé dans les rencontres de groupes : la forme s'est imposée. A ce fait ne doit pas être étrangère l'influence des autorités extérieures (mairies, associations) pour qui le « défilé » est devenu la partie la plus publique, visible, spectaculaire de l'événement.

Élaborée il y a quelques décennies (trois quarts de siècle tout au plus), la forme culturelle « défilé » devient un « attracteur », en qu'elle permet l'ajout de nouveaux détails, de nouvelles règles, ajout continu qui représente une *intensification* culturelle de la forme (Cassirer 1972), tout un travail d'élaboration qui lui donne une consistance remarquable et en fait un véritable rituel. L'analyse de ce processus revient à décrire le « mode de production » de la forme culturelle, soit la manière dont les ressources symboliques (ensemble des éléments signifiants, structure de relations entre eux), sont mobilisées par les collectivités de pratiquants pour la création de la forme, moyennant l'établissement de d'un réseau de relations sociales (régulation des pratiques, définition des rôles, légitimation des formes).

D'autres études, concernant des contextes différents mais non sans rapports avec celui qui nous occupe, présentent des données qui, à être reprises dans le cadre théorique ici suggéré, éclaireraient la logique de processus d'élaboration des formes culturelle. On peut évoquer les travaux de Brian O'Neill sur l'identité « kristang » dans le « quartier portugais » de Malacca (O'Neill 2003), ou, encore plus précisément, ceux de Margaret Sarkissian sur « La construction d'une tradition portugaise à Malacca » (Sarkissian 2003). Les premiers se consacrent à la construction d'une forme culturelle qui est « l'identité » à partir de matériaux (malais, portugais, « kristang ») hétérogènes et selon un processus d'hybridation globalisant (ce sont tous les éléments des cultures locales qui sont mis en jeu) processus de production qui associe des groupes sociaux aux statuts fortement différenciés. Les seconds rendent compte de l'élaboration d'un « folklore portugais » qui mobilise des éléments (chansons, musiques, genres) d'origine portugaise plus ou moins lointaine et en tout cas diverse, et les réélabore localement pour aboutir à une forme originale. Dans ce processus, les acteurs sont eux-mêmes dotés de capitaux culturels très différents, et sont reliés par un système de relations où s'associent coopération et antagonisme dans un jeu complexe de stratégies dont l'analyse de Sarkissian rend admirablement compte. Dans les deux cas, le concept de forme culturelle et celui de « mode de production des formes culturelles » auraient pu contribuer à systématiser la description et à fonder une approche comparative qui rende compte de manière théorique des similitudes et des différences entre des objets ethnographiques apparemment très éloignés de par leurs caractéristiques empiriques.

Conclusion

Le concept de forme culturelle » et l'analyse des processus d'élaboration en termes de « mode de production » des formes se sont avérés être des outils puissants pour structurer la description des pratiques culturelles stabilisées en tant qu'objets symboliques. En effet, le concept de « mode de production », qu'on emprunte à Marx (Marx 1972), en mettant l'accent sur les « moyens de production », d'une part et sur les « rapports sociaux de production » d'autre part, permet de systématiser la description ethnographique de l'élaboration des objets symboliques. Les « moyens de production » sont, dans ce domaine, à la fois les matériaux culturels (musiques, poésies, chorégraphies, langue, formes plastiques, etc.) susceptibles d'entrer dans les combinaisons originales qu'on appelle ici « formes culturelles », et les schèmes culturels (habitus, normes, manières de faire, outils e technologies d'enregistrement et de reproduction), les équivalents, en somme, d'un « capital culturel » envisagé ici non comme un stock, mais comme outil productif, moyen de production.

Quant aux « rapports de production », qui, dans l'acception de Marx désignait l'ensemble des rapports sociaux qui lient (associent, opposent) les acteurs du processus (technique, matériel et social) de production, ils sont analysables dans la production des formes culturelles comme les rapports qui relient tous les acteurs impliqués dans le processus (groupes locaux, rapports entre ses membres et avec les institutions, etc.). Il est possible de construire, sur cette base, une typologie des modes de production, selon les types d'acteurs, de structure de rapports entre acteurs et les ressources (« capital ») qu'ils possèdent et mobilisent. Dans l'étude qui précède les matériaux mis en œuvre et les schèmes culturels activés (les « moyens de production ») sont, pour leur part, locaux et relèvent de ce qu'on est en droit de désigner comme un « capital culturel » du monde rural d'Alentejo, et plus précisément des travailleurs ruraux sans terre. Quant au jeu qui met ensemble les acteurs autour d'un objet symbolique en cours d'élaboration (« le Cante Choral Alentejano »), nous avons identifié l'interaction entre

les instances étatiques (qui suscitent, imposent, règlent des schèmes culturels sur les pratiques) et les couches populaires, rurales, qui sont tantôt objet de manipulation, tantôt acteurs relativement autonomes dans le processus. Pendant toute une période initiale, les instances « légitimes » mènent le jeu : ce sont elles qui contrôlent le processus de mise en forme, les couches populaires rurales, analphabètes, dominées, *sont* l'objet de travail. L'asymétrie de pouvoir, de ressources, se traduit par la mise en forme d'un artefact (« le Groupe Choral Alentejano ») dont l'usage est déterminé par le projet culturel du régime (« Estado Novo »). Dans une seconde phase (il est remarquable qu'elle s'ouvre avec une révolution, celles des « Eillets » en avril 1974), l'état désinvestit, les groupes reprennent à leur compte la forme culturelle, la réélaborent et en redéfinissent les usages sociaux. De nouveaux matériaux sont créés (poésies engagées, à caractère politique, prolifération des thèmes « localistes » - éloge du village, de la petite région et de ses beautés). La diffusion massive des outils de reproduction sonore (les magnétophones à cassette deviennent des moyens de diffusion, mais, plus important encore, de création musicale. En effet, les musiciens locaux (chanteurs), qui sont souvent analphabètes ou très peu scolarisés, et ignorent tout de l'écriture musicale et des théories qui lui sont associées, composent leurs « modas novas » en s'enregistrant, en se réécoulant de nombreuses fois et en corrigeant peu à peu la composition³⁸. Les cassettes sont alors reproduites et diffusées. Elles servent souvent pour l'apprentissage des nouvelles modas par les groupes. Les rapports de production eux-mêmes sont changés, tant par la perte d'influence de l'état, que par l'irruption de nouveaux acteurs (par exemple les mairies rurales, souvent communistes et étroitement liées au monde rural et aux couches dont sont originaires les chanteurs), et par un remarquable gain d'autonomie des pratiquants. Surgit un nombre impressionnant de groupes, mais aussi de poètes et compositeurs locaux, qui produisent des matériaux, un nouveau capital symbolique. Le « Cante » a cessé d'être une forme culturelle portée par les seuls travailleurs ruraux de l'Alentejo profond, pour être un support identitaire de la région (bien au-delà des couches défavorisées qui le pratiquaient il y a un siècle). Un mouvement se dessine en faveur de sa reconnaissance par l'Unesco comme « patrimoine culturel de l'Humanité ». S'il devait aboutir, ce serait un nouveau bouleversement dans l'histoire mouvementée d'une forme culturelle originale.

Références bibliographiques

- Aldama, F.L., 2005, "Frontera Musicscapes: Grinding Up a Bad Edge in Borderland Studies". In <http://www.academic-ink.com>.
- Bainter, Jennifer, 2010, "Word of the People". In *Conferences*. Normal: Illinois State University. pol.illinoisstate.edu/current/conferences/documents/BainterWordofthePeople.docx
- Barriga, Maria José, 2003, *Cante ao baldão. Uma prática de desafio no Alentejo*. Lisboa: Colibri.
- Cabeça, Sónia M., e José R.d. Santos, 2010, "A Mulher no Cante Alentejano". *Conferencia Internacional da Tradición Oral – Oralidade e Património Cultural*, Ourense, 2010. Vol. II, pp. 31-38. Concello de Ourense.
- Carvalho, João S., 1996, "A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal" *Revista Transcultural de Música* 7.
- Cassirer, Ernst, 1972, *La philosophie des formes symboliques*. Vol. 2 : *La pensée mythique*. 3 vols. Volume 2. Paris: Minuit.

³⁸ Cf. Par exemple, les interviews de deux auteurs locaux, Mestre F. Ventura (Torre de Coelheiros, 2009) et Mestre Brazinho (Ferreira do Alentejo, 2009).

- Castelo-Branco, Salwa E-S., e Jorge Freitas-Branco, (eds.), 2003, *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Castelo-Branco, Salwa E., sd, "Some Aspects of the "Cante" Tradition of Cuba: A Town in Southern Alentejo, Portugal". In *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Pp. 547-561. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Delgado, Celeste F. and José E. Muñoz, (eds.), 1997, *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.
- Faure, Christian, 1989, *Le projet culturel de Vichy: Folklore et révolution nationale 1940-1944*. Paris: CNRS.
- Freitas-Branco, Jorge, 1999, "A fluidez dos limites: o discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal" *Etnográfica* III.
- Grignon, Claude, et Jean-Claude Passeron, 1989, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Gallimard-Le Seuil.
- Lopes-Graça, Fernando, 1946, "Apontamento sobre a canção alentejana". In *A música portuguesa e os seus problemas*. F. Lopes-Graça, ed. Lisboa: Cosmos.
- , 1973, "Acerca do canto alentejano". In *Obras Literárias*. Lisboa: Cosmos.
- Marvão, António, 1956, "O Folclore Musical do Baixo Alentejo". In *Actas do Primeiro Congresso de Etnografia e Folclore Promovido pela Câmara Municipal de Braga de 22 a 25 de Junho de 1956*, Vol. 3. Braga: Biblioteca Social e Corporativa.
- 1985, "O Cante Alentejano" *Congresso Sobre o Alentejo - Semeando Novos Rumos*, Beja, 1985. Vol. I. Associação de Municípios do Distrito de Beja.
- Marx, Karl, 1972, *Contribution à la critique de l'économie politique*. Paris: Éditions sociales.
- Nazaré, João R., 1979, *Música Tradicional Portuguesa - Cantares do Baixo Alentejo*. Amadora: Livraria Bertrand.
- 2004, *The Ethnosociology of Music*. Lisboa: UNL.
- Noyes, Dorothy, 2005, "On Sociocultural Categories. *INDIAN FOLKLIFE* 19(SERIAL NO. 19 APRIL 2005).
- O'Neill, Brian J., 2003, "Folclorização e identidade crioula no bairro português de Malaca". In *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*. S.E. Castelo-Branco and J.F. Branco, eds. Pp. 587-598. Lisboa: Celta.
- Pike, Kenneth L., 1954, *Language in relation to a Unified Theory of the structure of Human Behavior*. Glendale: Summer Institute of Linguistics.
- Robitaille, Laurence., 2010, *Understanding Capoeira through Cultural Theories of the Body*. Graduation, York University.
- Santos, José R., e S.M. Cabeça, 2010, "Conservação, salvaguarda, criação e culturas orais: uma aproximação conceptual" *International Conference in Oral Tradition, Ourense*, 2010. Vol. I, pp. 169-187. Concello de Ourense.
- Sardinha, José A., 2001, *Viola Campaniça, o outro Alentejo*. Vila Verde: Tradisom.
- Sarkissian, Margareth, 2003, "A construção duma tradição portuguesa em Malaca". In *Vozes do povo: A Folclorização em Portugal*. S.E. Castelo-Branco and J.F. Branco, eds. Pp. 599-608. Lisboa: Celta.
- Vasconcelos, João, 2001, "Estéticas e políticas do folclore". *Análise Social* XXXVI(158-159):399-433.
- Wateau, Fabienne, 2005, "Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal". [en ligne]. *ethnographiques.org* 7.
- Williams, Raymond, 1974, *Television: technology and cultural form*. London: Fontana.
- Yang, Guobin, 2009, "The Internet as Cultural Form: Technology and the Human Condition in China". *Knowledge, Technology and Policy* 22:109–115.

