ethnographiques.org

Fabienne Wateau

Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal

Résumé

Qu'elles s'épanouissent sur scène à l'occasion des fêtes ou dans les champs autour des corvées agricoles, les joutes verbales à la fois agonistiques et ludiques présentées ici sont toutes ritualisées. Si les premières appartiennent au registre de la performance et de la représentation, ayant recours à l'improvisation et aux techniques de versification, les secondes s'apparentent davantage à des façons de parler particulières, à des provocations verbales codées contribuant à réaffirmer des appartenances familiales et territoriales.
L'article propose de rapprocher les « chants de défi » artistiques présentés en public (*canto ao desafio*) des provocations verbales lancées en période d'irrigation (*bocas*), pour souligner la diversité des modes de défier ritualisés au Portugal et avancer que l'agonistique ludique, manifeste aussi au travers d'autres jeux à défier l'autre, a pour principale finalité l'échange, la revendication des appartenances et l'interconnaissance villageoise ou de quartiers. Ces défis à la fois ordinaires, qui se jouent au quotidien, et extraordinaires, qui ne surgissent qu'en période festive, nécessitent de mêmes conditions générales pour leur réussite et leur efficacité : la présence d'un public pouvant commenter les échanges, complice, ou encore le savoir partagé de la communauté.

Abstract

This paper propose to compare practical ways and forms of dual song (canto ao desafio : despique, baldão, desgarrada, repente) with the everyday life dual (bocas) collected during agricultural irrigation. The research setting is in Portugal and the aim of this essay is to make a reflection about ritualized conflicts.

Pour citer cet article :

Fabienne Wateau. Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal, *ethnographiques.org*, Numéro 7 - avril 2005 [en ligne]. http://www.ethnographiques.org/2005/Wateau.html (consulté le [date]).

Sommaire

Introduction
Défis esthétiques et improvisation au Portugal
Défis ordinaires et ritualité à Melgaço
Scansion du temps et saisonnalité

Notes
Bibliographie

Introduction

Dans la région nord-ouest du Portugal plus particulièrement, théâtre de nombreuses manifestations ludiques et agonistiques, jouer à se provoquer est une activité recherchée. Les auteurs classiques de l'ethnologie du XIXe et du XXe siècle, tels que José Leite de Vasconcelos ou Ernesto Veiga de Oliveira, mentionnent l'existence de chants de défis ou de jeux de bâtons qui s'apparentent à une certaine forme d'art, pour impliquer des « artistes » ou des joueurs confirmés, et pour renvoyer à une certaine esthétique de la représentation [1]. Ces chants ou ces affrontements sont des duels : des joutes oratoires dans le premier cas ; des défis physiques et relevant de la performance - dans le second. Ces prestations requièrent la participation d'opposants, deux personnes ou deux groupes en face à face, et la présence d'un public averti pouvant commenter et estimer la qualité de la représentation. Réalisés dans le cadre de manifestations festives, ces actes sont avant tout des événements ritualisés comptant sur la concentration des populations et faisant écho à certaines valeurs et représentations partagées par les groupes en présence — « le savoir partagé de la communauté » dirait Labov (1993 : 396).

Défis esthétiques et improvisation au Portugal

D'après l'ethnomusicologue Anne Caufriez [2], « les chants de défis consistent en un dialogue chanté qui repose essentiellement sur deux éléments, l'un formel, l'autre social. L'élément formel est la capacité ou le talent d'improviser une réponse au partenaire sous forme rimée. N'importe quel chanteur n'est pas capable d'y prendre sa place, d'affirmer son talent de versificateur, même s'il a le talent de répondre.

L'élément social est la critique publique et réciproque des partenaires du chant, puisque chacun expose les faiblesses de la vie ou du caractère de l'autre. Le dialogue repose alors sur la capacité de répondre à la provocation, qu'elle soit personnelle ou qu'elle s'adresse à la famille ou à l'entourage. Le chant de défis n'est pas mesuré, il peut se prolonger autant qu'on veut, il participe de l'infinité du temps ».

Ce type de défi chanté, que je me permets de qualifier ici de « défi esthétique », car il profite d'une apparence et d'une présentation artistique, serait selon l'ethnomusicologue Maria José Barriga (2003), pratiqué dans l'aire méditerranéenne (comme l'Italie, l'Espagne et le Portugal) et en Amérique du Sud (Mexique, Argentine, Brésil, etc.) [3]. À titre d'exemple, citons les *garas poéticas* accompagnées de guitare ou d'accordéon en Sicile, les *regueifas* accompagnés de cornemuses en Galice, ou encore la *cantoria* (ou le *repente*) aux vers improvisés au Brésil - comme ceux des Nordestinos de São Paulo dans le film présenté à l'occasion du colloque, *Saudade do futuro*, des réalisateurs Marie-Clémence et César Paes (extrait sonore n°1, repente, « O Nordestino em São Paulo », *in* M. -C. & C. Paes, voir la pochette. Voir les paroles et traduction rimée). Au Portugal, plusieurs termes désignent ces pratiques de chants de défis et d'improvisation : *canto ao desafio* (dans le Minho, le Douro Litoral et la Beira Alta), *canto ao despique* ou *charamba* à Madère, *cantoria* aux Açores, *canto ao baldão* et *despique* en Alentejo, et *desgarrada* enfin sur l'ensemble du continent et des régions autonomes [4].

Les *cantos ao desafio* du Minho, à l'expression la plus manifeste et la plus violente, opposent généralement deux chanteurs (un homme et une femme, ou deux hommes) accompagnés d'un joueur d'accordéon ou de concertina. Ils consistent surtout en une « provocation mutuelle et le duel verbal se traduit par une dépréciation constante de l'interlocuteur. Aucun d'eux ne s'avoue vaincu, le défi peut durer des heures, et le plus souvent ce sont des circonstances extérieures qui font cesser l'échange. À la fin, les chanteurs ne se félicitent pas, ils se reconnaissent simplement comme différents » (Machado, 1998) — ou, en quelque sorte, comme des semblables, des équivalents méritant respect selon la dialectique du défi et de la riposte de Bourdieu (1972). Ces quelques vers anciens (1897) de Souza Rocha [5] rendent compte de la qualité de l'échange, de l'humour et de l'ironie parfaitement bien maniés. Entre ce couple, un échange de *canto ao desafio* :

Homem	**L'homme**
O' vida da minha vida !	O vie de ma vie !
Rosa brancha de mil folhas	Rose blanche de mille pétales
Tens uma cara torcida	Tu as le visage tordu
Que parece um saca-rolhas	Qui ressemble à un tire-bouchon

Mulher	**La femme**
Nariz de ginga madura	Nez de cerise mûre
Volta-te cá para mim	Tourne-toi vers moi
Com essa linda figura	Avec cette belle figure
Julgas-te algun serafim	Te trouves-tu un air de Serafin

In Souza Rocha (1897 : 12). *Traduction libre de F.W.*

Les *cantos ao baldão* de l'Alentejo, en revanche — qui seraient une version plus récente des *cantos ao despique* [6] (Guerreiro, 1994) (extrait sonore n°2, *canto ao despique* de l'Alentejo, *in* Barriga, voir la pochette, voir les paroles et leur traduction) —, peuvent compter sur la présence de plusieurs chanteurs qui interviennent à tour de rôle. Accompagnés d'une *viola campaniça* [7], ces chants feraient actuellement l'objet, en Alentejo, d'une campagne de revitalisation de la part de municipalités en quête de marqueurs identitaires (Barriga, 2003) [8]. Il s'agit avant tout de rimer juste et de continuer le dialogue, sans être obligé de *répondre* directement à la strophe précédente, ou au chanteur précédent. Les chants font des allusions directes ou indirectes à ce que quelqu'un vient de chanter, ou à des péripéties survenues dans le village et dans les villages alentour (Guerreiro, 1994 : 35). (extrait sonore n°3, *canto ao baldão* de l'Alentejo, *in* Sardinha, voir la pochette, voir les paroles et leur traduction).

Aux Açores, par-delà leur dimension religieuse et la vénération de l'Esprit Saint [9], les chants de défis servent la critique acerbe de caractère personnel, social ou politique (Machado, 1998). L'improvisation est de rigueur : « une bonne *cantoria* doit avoir ses vers faits dans l'heure » [10]. Pouvant être énoncés par deux à six chanteurs, ils abordent des thèmes divers parmi lesquels le registre de la dispute et de la provocation mutuelle est présent. La durée de l'échange est fonction de la réaction et de la réceptivité du public qui, par son enthousiasme, ses applaudissements ou ses rires, manifeste sa préférence pour l'un ou l'autre des improvisateurs. Ici aussi le public « a besoin d'entendre des vers qui lui font sens, soit de les reconnaître pour se sentir intégré et s'adapter à la situation ludique ou critique » (Machado, 1998 : 21). Ci-dessous, un court extrait de cantoria, en fin de défi, chanté par « la Turlu » de l'île Terceira et « Charrua » de l'île de S. Miguel lorsqu'ils se produisaient en Californie (Lima, 1938 : 237) :

Charrua	**Charrua**
O cantora portuguesa	O chanteuse portugaise
Que es bondosa desde a infância	Toi qui es bonne depuis l'enfance
Peço-te, neste momento	Je te le demande, maintenant,

Perdoa minha fraquesa	Pardonne ma faiblesse
Desculpa minha ignorância	Excuse mon ignorance
E o meu atrevimento	Et mon insolence
Turlu	**Turlu**
Adeus o José de Sousa	Adieu, o José de Sousa
Perdôa a minha ousadia	Pardonne mon audace
Se a cantar fui traçoeira	Et si en chantant j'ai été traître
Que eu farei a mesma cousa	Sache que je recommencerai
E adeus até um dia	Allez adieu, à un de ces jours
Que te veja na Terceira	On se verra sur l'île Terceira

In Gervávio Lima (1938 : 237). *Traduction libre de F.W.*

Les *desgarradas*, enfin, dont le terme traduit déjà l'idée de se surpasser, d'avoir de l'audace et de l'élégance, de se détourner de l'habituel [11], consistent aussi en des dialogues chantés à l'obligation de rime en dernier vers. Leur expression la plus connue [12] est sans doute celle du *fado à desgarrada*, une joute verbale entre deux ou plusieurs chanteurs, caractérisée par un rythme enlevé et une succession de quatrains indépendants, plus ou moins improvisés, qui reprend sur différents motifs, comme la mauvaise humeur d'un fadiste ou un thème d'actualité [13] (Pellerin, 2003 : 132) — l'improvisation puisant dans la « chronique sociale d'une histoire éphémère, le fait divers, dont les contenus sont aussi un exercice sur la diversité et la découverte des choses » (Brito, 1994 : 31). Il est aussi la forme la plus interactive des sessions de fado, car entonné le plus souvent sur le ton de la boutade (avec jeux de mots, moquerie, caractéristique physique de l'autre chanteur, etc.), il profite de la participation d'un public qui stimule, commente ou répond même à certaines des phrases énoncées [...]. Dans le *fado à desgarrada* s'affrontent ici en chantant un homme et une femme, qui se renvoient la balle (Pellerin, 2003 : 133) :

Mulher	**La femme**
Não me assustas, cantador	Chanteur tu ne me fais pas peur ;
Vou-te dizer a razão :	Et je vais te dire pourquoi :
Porque sei que te vou pôr	Car je sais que de toi
Depressa na minha mão	Je ne ferai qu'une bouchée
Homem	**L'homme**
Se eu fugisse de cantar	Si je fuyais le chant
Ou de outro qualquer dever	Ou tout autre devoir
Ia-me deitar ao mar	J'irais me jeter dans la mer

Para mais ninguém me ver	pour que personne ne puisse me voir
Mulher	**La femme**
Não te mates porque é feio	Ne te tue pas car c'est vilain
Mas se te der tal mania	Mais si jamais ça t'arrivait
Não fica o mar mais chei	La mer ne serait pas plus remplie
Nem a terra mais vazia (...)	Et la terre pas plus vide non plus (...)

Belarmino Ramos *in* Pellerin Agnès (2003 : 132)

Les chants de défis, reposant sur l'improvisation et la performance artistique, tombent quelque peu en désuétude au Portugal. Si certains auteurs avancent que leurs manifestations se font plus nombreuses et plus régulières, car les municipalités s'efforcent de les maintenir et de les organiser (Barriga, 2003), on ne peut manquer de constater, pourtant, que ces joutes oratoires souffrent d'un manque de relève, de jeunes chanteurs aiguisés dans l'art de la réplique chantée. Par ailleurs, les bons improvisateurs sont rares : peu nombreux au départ, car relevant d'une technique difficile à manier et nécessitant du vocabulaire et de la mémoire, ils ont été substitués au fil des ans par des chanteurs, à la réplique apprise en fonction du vers choisi et décidé au départ (*o ponto*), aux rimes bien appliquées plutôt qu'inventées, adaptées plutôt qu'improvisées. Les chanteurs le disent eux-mêmes, ils cultivent leurs réserves de vers et de phrases complètes parfois, les extrayant de leurs tiroirs au bon moment, pour que la réplique tombe juste. Improviser, c'est donc aussi se souvenir [14]. Cette situation s'explique par des raisons à la fois historique, politique et technique — comme l'avance Joaquim Pais de Brito (1994). En effet l'improvisation, apanage et performance artistique des chanteurs de fado au cours du XIXe siècle, a été sévèrement réprimée à partir des années 1930, en partie par l'enregistrement des premiers disques qui a conduit à une fixation des textes pour contenir le chant dans un temps précis et pour constituer les premiers corpus de chansons, en partie à cause du changement de régime politique et l'instauration du début de la dictature salazariste. La censure est alors imposée et les conditions de représentations publiques contrôlées, les textes de fados sont écrits et censurés avant d'être chantés, les chanteurs doivent présenter une licence pour professer, etc., ce qui conduira peu à peu les artistes à se détourner des situations d'improvisation, de la rue et des défis (Brito, 1994 : 31-32). Aujourd'hui, les vers des chants de défi et d'improvisation continuent pour la plupart d'être écrits, et sont reproduits. Pour autant, si l'improvisation pure a sans doute disparu, le goût pour les jeux de défis n'a pas été atténué.

Peut-on comparer défis esthétiques et défis ordinaires ? À côté des défis esthétiques et rituels, « extra-ordinaires » parce que surgissant dans des contextes festifs, respectant des règles précises et s'offrant merveilleusement bien à l'analyse

comparative, il existe en effet des défis tout aussi rituels mais bien moins esthétiques, des défis que l'on pourrait qualifier « d'ordinaires » (ou de domestiques), que j'ai pu observer dans les champs au nord-ouest du Portugal [15] et qui me semblent relever, bien que de formes et de contenus différents, d'une certaine logique commune de provocation mutuelle, de surpassement ludique et d'échange. Il s'agit de défis lancés à autrui, qui dégénèrent parfois en conflits, d'antagonistes hérités et héréditaires, transmis donc sur plusieurs générations, ritualisés, surgissant en partie et de préférence à la saison estivale.

Défis ordinaires et ritualité à Melgaço

Le nord-ouest du Portugal est connu pour ses pratiques agonistiques : *canto ao desafio* et jeux de bâtons, mais aussi tensions, provocations verbales, rivalités directes et indirectes, conflits. À propos de la lutte au bâton, Veiga de Oliveira avance que l'intérêt est moins le résultat que la recherche « de cet obscur stimulus pour des sentiments de violence, de rivalité et de haine, qui se cultivent afin qu'il y ait une raison, la fois prochaine, de reprendre le combat, dans une pleine expression des tendances ludiques et agressives, personnelles ou institutionnelles » (Oliveira, 1995 : 324). L'été, en période d'irrigation, les conflits autour de l'eau sont nombreux ; autrefois les morts étaient fréquents. C'est dans cette ambiance tendue que les défis et les provocations sont lancés. Car, sans aucun doute, c'est aussi lorsqu'il y a concentration des individus (à l'occasion des fêtes, baptêmes, mariages, fêtes de Saint Patrons, retour des migrants, etc.) ou quand pour des activités agricoles il faut se rapprocher (comme la corvée de nettoyage des rigoles d'irrigation à Melgaço, dans l'Alto Minho) que le moment est le plus propice pour provoquer autrui, le défier et déclencher des conflits. Le public est la variable indispensable à tout bon affrontement rituel ; il est celui qui permet l'efficacité symbolique de l'affrontement ; celui qui colporte le déroulement de la manifestation et en traduit les principaux reliefs.

À Melgaço, l'éclatement des *bocas* ne se fait pas n'importe où : il nécessite une mise en scène, c'est-à-dire un contexte et un moment particuliers, qui concentrent des individus, participants ou non et un public. À l'instar des insultes rituelles dans le milieu universitaire portugais, « dans la très grande majorité des situations, les gestes et les actes de paroles sont normalement contrôlés par le groupe des pairs et y restent circonscrits car, au-delà, ils peuvent tourner à l'insulte directe et à l'affrontement » (Frias, 2003). Les *bocas* (des « bouches », littéralement) sont des provocations verbales, des boutades apparemment gratuites mais destinées à

agresser. Elles portent sur l'apparence et sur des qualités ou aptitudes remises en question, dans le registre préféré du travail et du sexe. Jamais elles ne se présentent sous forme de couplets rimés - comme les « vannes » les plus élaborées des jeunes noirs américains des années 1960 (Labov, 1993 : 403) —, mais elles peuvent être graduées en intensité et s'inscrivent souvent dans la diachronie. Ainsi, le jour de corvée obligatoire de nettoyage des rigoles, les bénéficiaires d'eau se retrouvent-ils pour reprendre ensemble une activité saisonnière, l'irrigation, et les « vannes » commencent à pleuvoir : il y a toujours une femme venue travailler avec une jupe considérée comme trop courte, un homme aux outils mal aiguisés, ou un « fainéant(e) » qui devient la cible d'un provocateur — provocateur qu'une partie du groupe en présence approuvera. Si nécessaire, c'est-à-dire si l'autre ne répond pas — la provocation peut être accentuée et graduée en étant replacée dans le temps, par transformation d'une observation ponctuelle en attribut permanent (« de toute façon, celui-ci ne sait pas entretenir ses parcelles »), voire en une caractéristique héréditaire (« de toute façon, son grand-père était déjà un coureur de jupons »). Ce type de provocation et d'invitation à la riposte n'est pas spécifique aux seuls bénéficiaires d'eau d'irrigation. Elle est retrouvée dans les cafés autour de la boisson et des jeux de salles (billard, baby-foot, belotes, moteur vrombissant [16], etc.), chez les commerçants par l'achat de produits en nombre et de type ostentatoire ; à la chasse dans la compétition pour le nombre de fusils, de cartouches ou d'assiettes de terre brisées. Mais si elle n'est pas spécifique à un groupe d'individus (tous peuvent défier, homme comme femme, quels que soient le statut ou les avoirs), elle est en revanche propice à une saison, à la période estivale qui réunit ensemble pour quelques semaines les locaux et les émigrés : on achète et l'on dépense plus l'été, on se montre plus l'été, on se provoque plus l'été.

Comment répondre alors à ces *bocas* dans un contexte de provocation rituelle et saisonnière ? Une bonne provocation verbale n'est pas une provocation qui fait rire (Labov, 1993 : 423) (ou pleurer), mais c'est une relation d'échange qui appelle à la réciproque immédiate ou différée. Il ne s'agit pas ici de clore ou de gagner une guerre, mais d'entretenir une relation et de ne gagner que des batailles. Plusieurs possibilités se présentent. Face à la provocation, son destinataire peut se sentir agressé et riposter immédiatement : accusé d'être un voleur d'eau (l'insulte la plus grave), accusant alors lui-même son interlocuteur d'être un voleur d'eau, il peut conduire l'affaire jusqu'au tribunal et demander réparation financière. Mais dans ce type d'échange, coûteux, généralement évité, il n'est déjà plus question de ritualisation du défi : en se sentant agressé, en réclamant réparation, un glissement vers l'offense s'est opéré et l'interlocuteur est sorti de l'échange sous sa forme rituelle. Le provocateur peut aussi défier l'autre dans un autre domaine, au billard par exemple ou à la boisson, gagnant alors (ou non) la riposte à la provocation. Et l'échange peut s'en tenir là. La réponse peut se faire aussi en différé, à l'occasion de l'organisation d'une fête et de l'argent que l'on y déposera, de la construction de sa

maison avec des matériaux plus modernes et plus chers, de la plantation de vigne et du type d'engrais, d'un savoir-faire, etc. Il montrera alors une certaine réussite, visible, au vu et au su de tous, et il le rappellera à qui l'avait provoqué, quelques temps, voire quelques années plus tard. À Melgaço, il importe moins de gagner que de ne pas perdre, « de ne pas se sentir en reste ». La société est en défi perpétuel, c'est aussi le ressort de son économie locale.

D'autres préfèrent ne pas se trouver mêler à des défis pouvant conduire à des conflits dont on ne contrôle pas toujours l'issue. Ces « autres » ne répondent pas à l'affront, faisant en sorte de ne pas relever ou de ne pas comprendre l'allusion. Ou bien pour anticiper les situations où les probabilités de provocations sont fortes, ils inventent des parades. Ainsi trouve-t-on, les jours de corvées de nettoyage des rigoles, un nombre élevé de représentants, envoyés à leur place pour éviter les conflits. À titre indicatif, en 1993, j'avais pu compter onze représentants pour quatorze propriétaires « vrais », mais parmi ces propriétaires, quatre avaient plus de soixante-dix ans [17]. Les représentants sont des personnes trop jeunes ou trop âgées pour être provoquées, ou encore des journaliers payés par le véritable propriétaire. Ils ne correspondent pas à des interlocuteurs de même acabit et n'entrent donc pas dans une relation d'échange possible ; structurellement parlant, ils ne sont pas des égaux. Ne pas répondre ne revient pas forcément à échouer, c'est introduire une hiérarchie, en se plaçant en deçà ou en dessous de ces échanges.

Les perdants apparaissent comme ceux qui ne peuvent pas ou ne savent pas riposter, qui répondent par une dénégation, une excuse ou une atténuation — faisant glisser la provocation verbale et rituelle dans le registre de l'insulte personnelle (Labov, 1993). Parce qu'ils se justifient, ils ne constituent pas non plus des partenaires d'échange intéressants, devenant des proies trop faciles à écraser et qu'au quotidien les villageois oublient même de me mentionner lors des reconstitutions de généalogies [18].

Scansion du temps et saisonnalité

Sans doute faudrait-il insister davantage et à des fins comparatives sur la façon dont les groupes se contrôlent ou s'auto-contrôlent, organisent les moyens d'exercer des pressions, font respecter et appliquer les principes et valeurs de la société, stigmatisent le déviant et valorisent le normé. Car c'est bien d'ordre social et d'organisation des groupes dont il est question ici. À propos des sanctions, Julian

Pitt-Rivers montre bien comment l'emploi de surnoms plus ou moins dépréciatifs, dans un *pueblo* andalou d'Espagne, sert à tenir et maintenir le village en place, à moins que le recours à l'institution du *vito*, un rituel de déshonneur prenant la forme de moqueries publiques chantées en ballades populaires ou récités en poèmes, ne devienne nécessaire pour détruire la réputation de la personne qui aurait porté outrage à des principes moraux (Pitt-Rivers, 2001). Les écrits d'Erving Goffman, d'autre part, sur la théâtralité de la vie sociale, offriraient un espace de réflexion particulièrement fécond pour la compréhension des jeux d'interactions plus ou moins ludiques en milieu urbain ou institutionnel (Goffman, 1973 ; 1974).

À Melgaço, les *bocas* ont pour effet positif de rappeler des inscriptions familiales sur le territoire : on ne lance des provocations verbales qu'aux vieilles familles du lieu, qu'à celles que l'on sait au moins aussi anciennes, et donc « authentiques », que sa propre famille. Les *bocas*, par la dépréciation, servent à reconstruire chaque année, ou plutôt à reconsolider, ou encore à empêcher que ne se dissolvent dans un anonymat déstructurant, les liens sociaux et, de ce fait, la société.

L'éclatement des provocations verbales (puis leur contrôle) est en partie liée à la concentration des individus dans un même espace et à l'exacerbation qui s'y manifeste. Provocations et défis cessent, ou tout du moins s'estompent de façon très significative, avec la fin de l'été : le 8 septembre dans le cadre de l'irrigation, à la fin août en ville, quand les migrants rentrent dans leurs pays de travail. Soit, en d'autres termes, quand les interlocuteurs et surtout le public indispensable à l'établissement d'une bonne prestation agonistique a disparu. Les joutes se dissolvent avec le public, les défis semblent comme entrer dans un état de latence. Certes des nuances empiriques, fonction des aléas du quotidien et de situations conflictuelles concrètes s'étant aussi déroulées en hiver, seraient à apporter dans ce schéma récapitulatif et théorique, afin de pouvoir l'affiner, le relativiser et le rendre plus sensible à la réalité.

Pourtant, retenons encore que le jeu de la mémoire et de l'oubli est manifeste. Ce qui opposait est comme mis en suspens, est « oublié » le temps d'une saison, le temps que se recomposent les arguments et les situations propices à son éclatement. Les joutes semblent comme avoir besoin « d'embrayeurs de situation », d'un prétexte (l'eau à partager, par exemple) et d'une concentration d'individus. Elles sont ritualisées et héréditaires (comme dans le vieux conflit qui continue d'opposer Chaviães à Paço [19]) ; elles ne se jouent qu'entre égaux dans une recherche de surpassement et de création de hiérarchie temporaire. Enfin la variété des modes de défier, de répondre ou d'éviter, est impressionnante et à la portée de tous. Il y a quatre ans, c'est au téléphone portable que l'on se défiait, puis est venue l'heure des gros chiens en laisse, qui servent surtout à faire « faire le beau » à leurs maîtres (et à faire voir qu'ils ont de l'argent).

Cette variété montre que le défi est une pratique épousant de nombreuses formes, un jeu pour parler et échanger. Elle nécessiterait que l'on s'y attarde de façon plus systématique, dans un souci de typologie et d'organisation, car bien qu'en partie comparables les défis ne relèvent pas tous des mêmes enjeux et des mêmes motivations. Pour éviter d'associer trop rapidement culture orale et culture du portable, par exemple, dans le cadre d'une recherche ultérieure que l'on souhaiterait plus approfondie, le recours à la méthode d'approche et de classification pour les traditions orales et les arts verbaux de Ruth Finnegan, qui distingue les genres et identifie leurs limites (Finnegan, 1992 : 135), deviendrait fort précieux.

Aussi pour conclure, une comparaison entre défis esthétiques et défis ordinaires est-elle vraiment possible ? Est-il pertinent de mettre en vis-à-vis des types et des formes de joutes si différents, ou à l'inverse de les opposer autant, au risque d'oublier d'envisager la possibilité d'un certain esthétisme dans le défi ordinaire et, inversement, de faire du défi esthétique l'apanage exclusif des artistes ou des professionnels de la représentation ? Sans doute le rapprochement proposé ici a-t-il aussi ses limites.

Les défis esthétiques relèvent de la performance, de l'art de savoir manier les mots et la versification. Il s'agit de toujours savoir répondre, même si des glissements sémantiques sont opérés. Dans certains cas (*canto ao desafio*), ils sont sans fin ; dans d'autres (*despique, baldão*), il peut exister un perdant, celui qui ne trouve plus les rimes, réemploie un mot déjà utilisé par les chanteurs, se trompe dans la construction de la strophe. Il paiera alors sa tournée de vin (Guerreiro, 1994). Ces chants oscillent entre les registres de l'humour, du jeu et de la provocation désagréable. L'improvisation, comme le dit Jean Düring, se présente comme « manifestation d'une individualité dans un contexte collectif [...], qui pose la question de la relation entre l'individu et le groupe » (Düring, 1987 : 17).

Les défis ordinaires relèvent de l'agonistique ludique. Il s'agit aussi de savoir provoquer et de savoir répondre. Or, la réponse se fait le plus souvent en différé (sans doute pour contourner des conflits et éviter de ne transformer en attaque personnelle un comportement agonistique plus général, possible de replacer à l'échelle d'un groupe, donc de dé-passionner) et elle est graduée : à une *boca*, on peut répondre par une partie de billard, ou une transformation faite sur sa maison, ou l'extension de son vignoble, etc. La réponse ne s'adresse pas seulement au provocateur, mais à l'ensemble de la société. C'est ce petit jeu sans fin, précisément, qui permet l'adoption des innovations dans le canton, assure son dynamisme et permet son renouvellement (Wateau, 2002).

Défis esthétiques et défis ordinaires relèvent d'une même logique d'échange entre un public et des interlocuteurs, et c'est sans doute l'aspect qui ressort le plus nettement de cette tentative de rapprochement entre les deux genres. Ces joutes

ont un effet structurant, elles participent de la sociabilité des groupes, de leur interconnaissance, de la transmission d'un savoir-faire en matière de communication sociale. Dans les deux cas, il s'agit d'une relation entre des individus et le groupe, d'une relation d'échange plus ou moins formelle entre protagonistes, où l'aspect ludique, festif, ritualisé et parfois performatif est manifeste. Le goût pour la provocation est partagé et dynamique, il épouse de nombreuses formes, par-delà même le choix des mots et l'usage strict de la parole. Il se manifeste aussi par des regards, du non dit, des actions et des initiatives individuelles, des jeux physiques ou non, des absences parfois. Un registre plus large encore que celui de l'oralité, que cette approche des joutes via les pratiques ritualisées au Portugal, simple étape dans la recherche, aura avant tout permis d'élaborer de premiers modes d'approche et de compréhension des objets encore à éprouver [20].

Notes

[1] Ernesto Veiga de Oliveira relate avec humour et précision le récit d'un affrontement ludique au bâton, conté par l'un des protagonistes. Il situe cette pratique dans un contexte agonistique international (Veiga de Oliveira, 1995 : 319-336). José Leite de Vaconcelos souligne que les rivalités se manifestent au travers de luttes sanglantes, d'anecdotes, de légendes, de proverbes, de cantiques, de chants, de surnoms ethniques (Vasconcelos, 1989 : 546).

[2] Communication personnelle publiée dans mon ouvrage *Partager l'eau* (Wateau, 2002 : 15)

[3] N'étant pas moi-même ethnomusicologue et ne pouvant malheureusement pas infirmer ou confirmer par mes recherches sur le terrain les écrits sur les défis esthétiques rassemblés ici, j'invite donc le lecteur à la réception critique et prudente des définitions proposées par les auteurs. Concernant le Portugal, voir la recherche récente et documentée de Barriga (2003) qui situe les pratiques portugaises dans le cadre plus général des lancés de défis dans le monde.

[4] Selon l'étude de Barriga (2003).

[5] À consulter, le superbe petit livre de Souza Rocha (1897) qui rassemble les chants de défi survenus lors d'une nuit d'effeuillage du maïs dans la région Minho, au nord-ouest du Portugal. Ces travaux agricoles collectifs, occasions de regroupement, permettaient l'entraînement et la performance des interlocuteurs aux jeux de joutes oratoires. La richesse des textes et de la versification, parfois poétiques, parfois coquins, parfois ironiques sont véritablement passionnants ; ils montrent le maniement parfaitement maîtrisé de l'oralité dans un monde populaire et rural non lettré.

[6] « Le chant au *despique* (du verbe *despicar* qui signifie obtenir réparation à un affront ou une insulte - laissant par là même entendre une antériorité à la situation et donc la nécessaire relation de réciprocité et d'échange entre protagonistes), est

une forme spéciale de rimer en chantant, ici sans accompagnement musical, où tous les chanteurs sont obligés de respecter le ponto sur lequel ils se sont accordés avant de commencer. Le *ponto* est la fin du second vers de la strophe, qui doit toujours se terminer par une syllabe forte, comme *ai* ou *ía*, ou *ava* ou *ida*, ou *ol* ou encore *ilha*, conformément à ce qui a été décidé au départ [...] quand quelqu'un reprenait un mot qui avait déjà été utilisé dans la joute, il payait sa tournée de vin » (Guerreiro, 1994 : 33).

[7] La *viola campaniça* est un cordophone, une guitare. Pour une description précise et minutieuse des instruments de musiques portugais, voir l'ouvrage de référence de Veiga de Oliveira (2000), et à propos de la *viola campaniça* en Alentejo le livre de Sardinha (2001).

[8] Après une décennie d'épanouissement, entre 1940 et 1950, dans les cantons de Odemira, Ourique et Castro Verde, et une perte de vitesse significative entre 1960 et 1980, le *canto ao baldão* serait aujourd'hui en pleine phase de vitalité - si l'on en croit l'auteur de ces données (Barriga, 2003 : 115), sans doute désireuse d'adhérer aux politiques de revitalisation des municipalités, mais n'ayant pu enregistré sur le CD accompagnant l'ouvrage, de fait, que des chanteurs âgés.

[9] La tradition açorienne des *cantorias* (chant de défi) se construit dans les festivités religieuses (Machado, 1998 : 9). Dans l'ouvrage sur la *Turlu en Californie*, une chanteuse (Maria Angelina de Sousa) des Açores venue chanter aux États-Unis, un certain nombre de partition souligne cette dimension religieuse dans le chant. Il n'est pas exclusif, mais présent (Lima, 1938).

[10] *Uma cantaria boa tem que ter os versos feitos na hora*.

[11] Du verbe *desgarrar*, desgarrar-se : dévier un navire de sa route, se dévier, s'éloigner, fuir, perdre le nord.

[12] La *desgarrada* participait au régime festif traditionnel de la région Beira Alta, dans les années 1940, se pratiquant dans les rues du village les dimanches ou les veilles de Jours Saints, ou les jours de tirages au sort des conscrits (Dias, 1937 : 22).

[13] Sous le régime fasciste, un fado clandestin s'organise dans les quartiers, où la *desgarrada* improvise sur des thèmes interdits par le pouvoir. Plus récemment, des *desgarradas* portaient sur le thème de la commercialisation du Viagra ou de la guerre en Yougoslavie (Pellerin, 2003 : 93 et 180).

[14] Sur l'improvisation en général, et notamment les conditions favorisant ou entravant les conduites musicales improvisés, voir le collectif d'articles réunis par B. Lortat-Jacob (1987).

[15] À l'occasion d'un long travail sur le terrain dans le nord-ouest du Portugal, entre 1991 et 1996. Voir Wateau (2002).

[16] Un jeu consiste aussi à essayer de reconnaître les moteurs de voiture et leur cylindrée, depuis l'intérieur des cafés. Quand dans la rue une voiture démarre, au café, les joueurs misent et proposent une marque et une capacité. Puis tous sortent, (le public ami compris), pour vérifier les paris.

[17] Autrefois, lors des fêtes annuelles de Saint-Patron, c'est le fou du village qui précédait le groupe, servant de parade ou encore de non interlocuteur, soit de partenaire impossible dans les échanges. La pratique était encore manifeste au pèlerinage de Nossa Senhora da Peneda, dans les années 1990.

[18] Ce fut précisément le cas d'un des membres d'une fratrie de cinq personnes, accusé de vol d'eau mais aussi volé, que ses germains avaient soigneusement

décidé d'oublier.

[19] Depuis le XIXe siècle, deux paroisses s'opposent régulièrement pour revendiquer l'appartenance sur son territoire de sources qui broutent en montagne. Bien que le cadastre du parcellaire ait été établi puis maintes fois vérifié, le conflit continue d'être entretenu régulièrement, sans issue nouvelle, par les représentants successifs (*Presidente de Junta*) de ces paroisses. Il s'agit d'un vieux conflit de pouvoir et de représentation hérité et transmis de génération en génération. Voir Wateau (2002 : 209-212).

[20] Je remercie Anibal Frias et Joaquim Pais de Brito pour leur lecture critique.

Bibliographie

BARRIGA Maria José, 2003. *Cante ao baldão. Uma prática de desafio no Alentejo*. Avec CD, Lisbonne, Ed. Colibri.

BOURDIEU Pierre, 1972. *« Le sens de l'honneur », Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève, Droz, p.15-43.

BRITO Joaquim Pais de (dir.), 1994. *Fado. Vozes e sombras*. Lisbonne, Electra, Museu Nacional de Etnologia.

DIAS Jaime Lopes, 1937. *Ethnografia da Beira*, IV volume « O que a nossa gente canta », 2ème edition, Lisbonne.

DÜRING Jean, 1987. « Le jeu des relations sociales : éléments d'une problématique », *in* LORTAT-JACOB Bernard (éd.), 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, Selaf, pp. 17-23.

FINNEGAN Ruth, 1992. *Oral Traditions and the Verbal Arts*. London and New York, Routledge.

FRIAS Anibal, 2003. *Le monde universitaire et Praxe académica au Portugal. Cultures académiques et traditions étudiantes : l'Université de Coimbra*. Thèse de doctorat non publiée, Nanterre Paris X, 645 pages.

GOFFMAN Erving, 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. 2 vols., Paris, Editions de Minuit.

GOFFMAN Erving, 1974. *Les rites d'interactions*. Paris, Editions de Minuit.

GUERREIRO A. Machado, 1994. « Cantares alentejanos - o despique e o Baldão ».

Revista Lusitana (nova série) (11), pp. 33-47.

LABOV William, 1993 [1978]. *Le parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*. Paris, Éditions de Minuit.

LIMA Gervásio, 1938. *A turlu na Califórnia, Angra do Heroísmo*. Açores, Editora açoreana.

LORTAT-JACOB Bernard (éd.), 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, Selaf.

MACHADO Olga, 1998. *Improvisadores e cantadores ao desafio*. Maia, co-edição Câmara municipal de Angra do Heroísmo e da Câmara municipal da Praia da Vitória, SerSilito, 66 p.

OLIVEIRA Ernesto Veiga de, [1964] 2000. *Instrumentos musicais populares portugues*. Lisbonne, Fondação Calouste Gulbenkian / Museu nacional de Etnologia, 496 p.

OLIVEIRA Ernesto Veiga de, [1972] 1995. « O jogo de pau em Portugal », Ernesto Veiga de Oliveira, *Festas cíclicas em Portugal*. Lisbonne, Ed. Dom Quixote, Portugal de Perto, pp. 319-336.

PAES Marie-Clémence & César, 2001. *Saudade do futuro*. Film sur l'art de l'improvisation. Paris, Laterit Productions.

PELLERIN Agnès, 2003. *Le fado*. Avec CD, Paris, Chandeigne.

PITT-RIVERS Julian, 2001. « The moral sanctions of the pueblo : nicknames and vitos », *in* Albera D., Blok A., Bromberger C., (sous la dir. de), *L'anthropologie de la Méditerranée*. Cahors, Maisonneuve et Larose, Maison Méditerranéenne des sciences de l'Homme, pp. 149-155.

POLLOCK Jonathan, 2001. *Qu'est-ce que l'humour ?* Paris, Klincksieck.

SARDINHA José Alberto, 2001. *Viola Campaniça, o outro Alentejo*. Avec 2 CD, Vila Verde, Ed. Tradisom.

SOUZA ROCHA, 1897. *Na desfolhada. Uma noite no Minho. Cantares ao desafio*. Porto, Livraria Portugueza editora.

VASCONCELOS José Leite de, 1989. *Etnografia portuguesa*. Vol. X, Lisbonne, Impresa Nacional, Casa da Moeda.

WATEAU Fabienne, 2002. *Partager l'eau. Irrigation et conflits au nord-ouest du Portugal*. Paris, CNRS éditions & Maisons des sciences de l'homme, Coll. « Chemins

de l'Ethnologie ».

Fabienne Wateau,
Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal,
Numéro 7 - avril 2005.