

DES POLYPHONIES SAUVEES DES EAUX LES REPRÉSENTATIONS DE “LA TRADITION” DANS UNE MICRO-LOCALITÉ DE LA SERRA DE GERÊS

Anne Caufriez*

Résumé

La région montagneuse du N.W. du Portugal est connue depuis longtemps pour ses chants polyphoniques féminins, micro-variés d'un village à l'autre, et traditionnellement liés à la culture des céréales (seigle et maïs).

Le village de São João do Campo (*concelho* de Terras de Bouro, *distrito* de Braga) ne pratique plus l'agriculture depuis longtemps, mais ses femmes continuent à chanter en polyphonie jusqu'à la perfection, entretenant leurs voix dans le cadre du divertissement et transmettant leur art de chanter à leurs filles. L'une des raisons de l'idéalisation de leurs chants pourrait être la disparition du village voisin, Vilarinho da Furna, englouti sous les eaux d'un barrage.

Vers São João do Campo convergent pourtant d'autres "traditions" musicales : celle des anciens habitants de Vilarinho da Furna qui commémorent chaque année, en musique, leur village disparu; et celle des habitants d'une localité voisine, Aboim da Nóbrega, qui viennent y entonner des incantations à la pluie, dédiées à São João. L'affect des lieux est ici propice à des pratiques musicales qui se réclament toutes de "la tradition" mais qui sont radicalement différentes, voire hétéroclites.

A São João do Campo ont aussi convergé diverses expériences "de terrain" : celle de Virgílio Pereira, celle de Michel Giacometti et la mienne, à travers lesquelles la notion de "tradition" est perçue de manière très différente.

Tout en retraçant les différentes fonctions des chants polyphoniques féminins (moisson, battage du seigle, sarclage, effeuillage du maïs, séchage du lin, artisanat, fêtes...), l'article soulève la question de savoir comment définir "la tradition".

Resumo

A região montanhosa do noroeste de Portugal é conhecida há muito pelos seus cantos polifónicos femininos, que apresentam microvariações duma aldeia para outra e estavam tradicionalmente ligados à cultura dos cereais (centeio e milho).

Há muito que a aldeia de São João do Campo (*concelho* de Terras de Bouro, *distrito* de Braga) não pratica a agricultura, mas as suas mulheres continuam a cantar em polifonia de modo perfeito, usando as vozes como actividade recreativa e

* Musée des Instruments de Musique. 1, rue Villa Hermosa. 1000 Bruxelles. Belgique. <anne.caufriez@mim.fgov.be>

transmitindo às filhas a arte de cantar. Uma das razões para a idealização dos seus cantos poderia ser a desaparecimento da aldeia vizinha, Vilarinho da Furna, engolida pelas águas duma barragem.

Em São João do Campo convergem, no entanto, outras “tradições” musicais: a dos antigos habitantes de Vilarinho da Furna, que comemoram musicalmente todos os anos a sua aldeia desaparecida; e a dos habitantes duma localidade vizinha, Aboim da Nóbrega, que à aldeia de São João do Campo vêm entoar cantos petitórios de chuva, dedicados a São João. O amor pela terra é aqui propício a práticas musicais que, todas elas, se reclamam da “tradição”, embora sendo radicalmente diferentes, mesmo heteróclitas.

Em São João do Campo convergiram também diversas experiências “de campo”: a de Virgílio Pereira, a de Michel Giacometti e a minha, através das quais a noção de “tradição” é vista de modo diferente.

Além de determinar as diversas funções dos cantos polifónicos femininos (ceifa, malha do centeio, monda, desfolhada do milho, secagem do linho, artesanato, festas...), este artigo levanta também a questão de como definir “a tradição”.

Abstract

The mountainous region of northwestern Portugal has been renowned since long ago for its feminine polyphonic chants, which present micro variations from one village to another and were traditionally connected with the raising of cereals (rye and maize). The village of São João do Campo (county of Terras do Bouro, district of Braga) has ceased long ago practicing agriculture, but their women continue singing polyphonically in a perfect way, using their voices with a recreational function and passing their daughters the art of singing. One of the reasons for the idealization of their chants could have lied in the disappearance of Vilarinho da Furna, a neighboring village, swallowed by the waters of a dam.

Other musical “traditions” converge nonetheless in São João do Campo: that of the old inhabitants of Vilarinho da Furna who, every year, remember musically their vanished village; and that of the inhabitants of Aboim da Nóbrega, a neighboring village, who come to São João do Campo to sing chants praying for rain dedicated to St. John. Love for the homeland is here propitious to musical practices which are all claimed to be traditional though they are radically different, even heteroclite.

Other various “field” experiences converged in São João do Campo, such as that of Virgílio Pereira, that of Michel Giacometti as well as my own, each one with a different notion of “tradition”.

Besides intending to determine the functions of women polyphonic chants (harvest, beating of the rye, weeding, husking of the corn, drying of the flax, craftsmanship, feasts...), this article raises the question of how “tradition” should be defined.

UN PASSÉ ENCORE PRÉSENT

La chaîne de montagnes qui forme le N.W. du Portugal est connue de longue date pour ses chants polyphoniques féminins. Ceux-ci se présentent de manière si diversifiée, d'une localité à l'autre, que l'on peut parler d'une mosaïque de micro-traditions musicales. Le chant polyphonique est généralement inféodé à la culture des céréales et obéit à une infinité de rôles.

Dans un village de la *Serra* de Gerês,¹ São João do Campo, les femmes entretiennent toujours leurs polyphonies à la perfection. Pourtant, elles ne sèment et ne moissonnent plus depuis longtemps: elles pratiquent le chant en vase clos, tel le souvenir sublimé d'une vie agricole fertile et dense. Elles sont si fières du répertoire de leur village qu'elles le conservent comme un patrimoine unique et le protègent de l'adversité des localités voisines, susceptibles de se l'approprier.

L'habitude de chanter en chœur, en plein air, est née dans le vif de la moisson du seigle et du maïs, des céréales qui étaient récoltées collectivement. Un répertoire polyphonique spécifique est aussi réservé à certaines fêtes religieuses comme les pèlerinages.

Aujourd'hui, les terres de culture de São João do Campo sont envahies par les foins, et les quelques dix chèvres et vingt vaches que possède encore le village ne sont plus que le lointain vestige d'une économie agro-pastorale, jadis florissante.² Chaque famille se contente, à présent, de planter son maïs dans le périmètre de son jardin, tandis que la culture du seigle a complètement disparu.

Si, avec l'abandon des cultures, le chant polyphonique a perdu son rôle vivant, l'idéalisation dont il fait l'objet laisse l'observateur dans l'interrogation. Le changement de fonction de la musique, qui a glissé des travaux de plein-air vers le délassement en milieu fermé, ne saurait suffire à expliquer ce phénomène d'idéalisation. Par ailleurs, la perfection recherchée dans l'exécution du chant semble bien étrangère à une intervention extérieure, comme celle d'un curé ou d'un instituteur, qui se serait imposé comme chef de chœur.³

¹ Dite aussi *Serra* de Peneda-Gerês, elle se situe entre la *Serra* du Soajo et la *Serra* du Larouco, à l'extrême N.W. du Portugal. Ville principale: Caldas do Gerês. São João do Campo, situé non loin de là, est un village d'environ 200 habitants, qui doit son nom à un ancien champ de bataille des Romains. Ce village est parfois nommé aussi Campo do Gerês. Administrativement il appartient au *concelho* de Terras de Bouro et au *distrito* de Braga.

² Jadis, la moindre parcelle de terre était cultivée, si bien que le village était obligé d'acheter son foin dans les localités voisines. Aujourd'hui, la situation s'est inversée.

³ L'enquête socio-musicale montre, au contraire, l'absence de tout apprentissage de type didactique qu'aurait pu exercer une personne socialement influente au sein du village.

LES PIERRES D'UN BARRAGE

São João do Campo se situe dans la plus grande réserve naturelle du Portugal, le Parc National de Peneda-Gerês, instauré par l'Etat et géré par ses ingénieurs. La création de cette réserve, destinée à protéger la faune et la flore, a, paradoxalement, bouleversé tout l'équilibre de l'éco-système local, fondé sur une économie agro-pastorale. L'Etat s'est mis à reboiser et à légaliser certaines chasses.⁴ Cette mesure a été ressentie par les villages du Parc comme une usurpation du milieu naturel. Et l'une de ses conséquences concrètes a été la diminution du nombre de troupeaux des villages, les zones traditionnelles de pâture ayant été utilisées pour planter des pépinières. Toutefois, grâce à ses versants rocaillieux, São João do Campo a réussi à échapper à ce reboisement intensif. Mais c'est une toute autre intrusion de l'Etat sur son territoire qui est venue bouleverser l'ordre des choses: la construction d'un barrage à Vilarinho da Furna, le village voisin de São João do Campo. Elle a engendré émigration et régression de troupeaux. Les eaux du barrage, destiné à alimenter la région en électricité,⁵ ont aujourd'hui complètement englouti la vallée et les maisons de Vilarinho.

L'érection de ce barrage semble bien avoir engendré, à São João do Campo, une sacralisation de la musique. Le village partageait, en effet, avec Vilarinho la plupart des tâches agricoles et, lors de la moisson, les musiciens des deux localités rivalisaient entre eux. São João était réputé pour la qualité de ses chanteuses, en particulier pour ses chœurs polyphoniques, alors que Vilarinho l'était pour celle de ses instrumentistes, généralement masculins.⁶

Le drame des habitants de Vilarinho, arrachés à leurs demeures et à leurs terres, et qui sauvèrent avec désespoir leurs araires, leurs fléaux, leurs palettes

⁴ La chasse aux loups, nécessaire à la protection des troupeaux, se faisait généralement avant l'été, en mai-juin. Elle était effectuée par tout le village. Mais les autorités politiques du Parc National ont cherché à légaliser la chasse aux sangliers (pour citadins) à la même période. Bouleversant ainsi les archaïques moyens de défense vis-à-vis du milieu, ils n'ont pas réussi à imposer leurs vues dans tous les villages.

⁵ Jusque-là, une partie du Portugal achetait son électricité à la France, à prix fort. Par ailleurs, il y a une vingtaine d'années, certains villages de la région n'étaient toujours pas électrifiés.

⁶ Selon les habitants de São João do Campo, Vilarinho avait d'excellents joueurs de guitares (*braguinhas* et *violas*), ainsi que des triangles percutés (*ferrinhos*) et de castagnettes (*castanholas*). São João, en revanche, avait quelques flûtistes pasteurs, mais ses instrumentistes et percussionnistes n'étaient pas de si grande qualité.

Margot Dias, la femme de l'ethnologue portugais Jorge Dias ayant écrit une monographie sur Vilarinho da Furna en 1948, apporte un témoignage qui va dans le même sens que les propos recueillis de la bouche de nos musiciennes. Après avoir assisté aux étapes du calendrier agricole et religieux de ce village, Margot Dias affirme: "on chante peu à Vilarinho [...] à cause d'une conception mystique et sévère de la vie [...] la musique est celle de gens introvertis" (Dias 1983: 233). Par les quelques transcriptions musicales des chants qu'elle nous donne, on constate aussi qu'une partie du répertoire vocal de Vilarinho a probablement été apportée par les chanteuses de São João do Campo, au cours des moissons communes, car on y retrouve plusieurs chansons semblables, auxquelles manquent toutefois la totalité des voix! (Dias 1983: 253-257, 262).

à pain, leurs métiers à tisser... des eaux du barrage, a fortement affecté São João do Campo, qui a dû accueillir une partie de ses réfugiés. De nombreuses années après l'achèvement du barrage, les gens de Vilarinho sont toujours concentrés dans des baraquements construits pour l'éternité, qui forment une sorte de "ghetto" à la périphérie de São João do Campo. Malgré cela, une partie des objets traditionnels de Vilarinho ont été sauvés grâce à la création d'un petit Musée ethnographique, initiative d'un avocat de Lisbonne qui est originaire de Vilarinho. Ce Musée, situé aux alentours de São João do Campo, rend avant tout hommage aux objets qui symbolisent la technologie du village submergé, mais il abrite aussi quelques instruments de musique. Lorsque la rivière est à sec, on peut encore voir, au fond de la vallée, le tracé des ruelles de Vilarinho, qui ne ressemble plus qu'à un village lunaire ou à une cité antique, révélée par des fouilles archéologiques. Ses pierres sont rongées par les eaux.

Comme pour conjurer le passé, chaque année, les anciens habitants de Vilarinho se rassemblent dans les jardins du Musée, une grande partie d'entre eux ayant quitté la région. Les retrouvailles sont alors célébrées par un banquet de plein-air, lors duquel ils se livrent à des joutes poétiques (*cantigas ao desafio*) accompagnées d'un accordéon aux rythmes dansants (*harmónico*). Il s'agit de chants alternés et monodiques, dont tout l'art repose sur la capacité d'inventer et d'improviser des vers.

Jusqu'à sa submersion, Vilarinho avait entretenu de manière rigide toutes les courroies d'un vieux système communautaire, fondé sur la solidarité socio-économique.⁷ La disparition brutale de ce village conservateur a éveillé, à São João do Campo, une conscience aiguë de la fragilité des conditions d'existence. Si l'installation du barrage n'a pas atteint les maisons et les terres de São João do Campo, elle a radicalement changé son mode de vie: la plupart des hommes du village ont abandonné leurs cultures pour aller construire le barrage où ils ont toujours leur emploi. Dans ce contexte, "la tradition" a rétroactivement pris une valeur particulière et s'est essentiellement reportée sur la musique. Le chœur de femmes du village en est devenu le symbole et sert désormais de rempart aux menaces du monde moderne. Aussi, en souvenir du succès qu'il rencontrait auprès des gens de Vilarinho, a-t-il retrouvé une nouvelle vitalité.

⁷ Ce système était fondé sur la garde collective d'un troupeau unique au village (rassemblant celui de toutes les familles) et sur le partage, par tous les habitants du village, des tâches agricoles de chaque foyer (quelque soit l'importance de leurs terres). Les veillées de troupeaux obéissaient à un système de relais (*roda*). A São João do Campo, le nombre de jours de garde du troupeau commun était proportionnel au nombre de têtes de bétail que possédait chaque famille: un jour de garde par vache, contre un jour de garde pour dix chèvres et brebis. Le matin, le berger rassemblait le troupeau du village pour la pâture au son du *búzio* (conque marine), tandis que la mélodie qu'il tirait de cet instrument s'appelait *buzinha*.

Les tâches agricoles reposaient sur la chaîne rotative des collectifs de travail, qui étaient recrutés au jour le jour dans la famille ou dans les foyers proches. Dans ce système, où la monnaie était rare, la possession de la terre était moins importante que son usufruit. Jusqu'à l'abandon de la vie agro-pastorale, les travaux agricoles et la garde du troupeau étaient uniquement rétribués en quotas de céréales ou en repas.

Le destin corollaire de ces deux villages a complètement bouleversé leur représentation de “la tradition”. D’un côté, la “tradition musicale” de São João do Campo s’est renforcée et figée dans le souvenir de la moisson partagée avec Vilarinho (les chœurs de femmes). Et de l’autre, lors de leurs retrouvailles, les anciens habitants de Vilarinho, tragiquement chassés de leurs maisons et de leurs terres, se sont recomposé une nouvelle “tradition musicale” (les chants alternés, rythmés par l’accordéon). On notera que ceux-ci relèvent plutôt d’une coutume propre à l’Entre-Douro-e-Minho qu’à la *Serra* de Gerês. Depuis l’érection du barrage, s’est opérée une symbiose entre São João et les survivants de Vilarinho.

L’AFFECT DES LIEUX

On s’aperçoit, aujourd’hui, que les habitants de São João do Campo attribuent une grande valeur aux chants polyphoniques féminins, “tradition” qui est devenue une finalité en soi, cultivée pour elle-même, et que la mémoire collective a sublimée. Cette habitude des femmes de chanter en chœur, issue de la culture de la terre et non d’une coutume religieuse, est invoquée à tout moment, alors que le village a abandonné depuis longtemps l’agriculture. Et les femmes vont jusqu’à repousser toute musique venue de l’extérieur, comme pour mieux se réapproprier leurs chants, désormais porteurs d’une identité nouvelle. Elles transmettent leur répertoire aux jeunes filles lors de soirées conviviales et sont prêtes à démontrer leur talent musical à qui voudra bien les écouter.

De leur côté, les habitants de Vilarinho viennent interpréter à São João, une fois l’an, les répertoires d’un village imaginaire, alors qu’ils ont émigré vers d’autres régions. Ils réinventent les chants “du temps perdu”, même si, entre temps, ils ont amalgamé les musiques de leur nouveau lieu d’implantation (les villes et villages d’autres provinces). Quant au “ghetto” de São João do Campo (habité par les gens de Vilarinho), il ne semble pas avoir laissé de musiciens qui puissent incarner leur village avant sa submersion par les eaux.

Mais, c’est aussi à São João do Campo que se rendent, une fois l’an, les gens d’une autre localité voisine, Aboim da Nóbrega. A l’époque des semences du maïs, leur céréale de subsistance, ils viennent y interpréter des chants d’appel à la pluie qui sont dédiés à São João (saint Jean), le patron du village. Ce rituel de fertilité s’explique par les attributs particuliers conférés à ce saint dans la région: il incarne non seulement la félicité et l’amour mais aussi l’abondance des céréales. Et, paradoxalement, le village de São João do Campo ne dédie pas de rites spécifiques à son saint patron.

L’affect des lieux est ici propice à des pratiques musicales qui se réclament toutes de “la tradition” mais dont l’origine est très différente: d’un côté, l’abandon de l’agriculture au profit du salariat, à São João do Campo; de

l'autre le déracinement et l'exil des gens de Vilarinho da Furna; enfin, la pratique de techniques agricoles archaïques à Aboim da Nóbrega (en l'absence de moyens mécaniques d'irrigation).

A la suite de circonstances fortuites, São João do Campo est devenu le lieu privilégié où se cristallise "la tradition", mais les trois villages en ont une représentation très différente, un peu comme si chacun d'eux venaient projeter son histoire ou ses préoccupations personnelles au même endroit.

LE REGARD DES COLLECTEURS

Dans ce même village ont aussi convergé diverses expériences "de terrain", menées par des ethnomusicologues dont la vision et la perception de "la tradition" était toute différente. Une quinzaine d'années avant que les premières pierres du barrage de Vilarinho ne soient posées, Virgílio Pereira, professeur au Conservatoire de Porto, et Michel Giacometti, ethnographe français vivant à Lisbonne, se sont arrêtés à São João do Campo. Le premier, fasciné par les chœurs féminins qu'il y entend (en 1958), note une petite dizaine de mélodies, et le second y réalise quatre enregistrements de polyphonies féminines (dans les années 60). Les transcriptions musicales de V. Pereira s'inscrivent dans les normes figées d'une partition de musique classique: elles décrivent les différentes voix, mais n'apportent pas les nuances d'interprétation qui colorent le répertoire. La sublimation du dispositif des voix pour lui-même induit ici une absence d'informations sur la fonction du chant dans la vie réelle et sur les répertoires en usage dans la localité.

M. Giacometti travaille de manière radicalement opposée: il est persuadé de trouver à São João do Campo des polyphonies intactes, à l'état primitif, dont il mentionne l'intervention dans certains travaux agricoles. Il ne les capte cependant pas en situation, si bien qu'aucun de ses enregistrements ne comporte un dispositif de voix complet. Sa croyance en une version originelle et sacrée du chant polyphonique l'empêche de collecter des chants conformes à la réalité de leur pratique, si bien qu'il collecte une "tradition" affaiblie, malgré la qualité des chanteuses.

Le travail de ces deux collecteurs "romantiques" se caractérise, d'un côté, par des partitions musicales insuffisantes, qui sont spoliées de leur contexte d'exécution, et de l'autre, par des enregistrements incomplets, réalisés hors situation (bien que leur cadre d'exécution soit explicité dans l'Anthologie de Giacometti). Tous deux étaient pourtant persuadés de rencontrer "la tradition" dans le sens le plus pur du terme et de la sauver de l'oubli. Leur vision de "la tradition" était si figée et si idéaliste qu'elle les a empêchés de l'approfondir, tandis qu'ils prédisaient la disparition imminente et inéluctable de ces chœurs, un faux pronostique. En fin de compte, ils ont surtout introduit, dans le temps, quelques points de repère

sur ces polyphonies, dont l'existence était, jusque-là, inconnue en dehors des frontières de leur micro-contexte d'exécution.

Plus de trente ans après leur passage, les polyphonies de São João do Campo étaient, à ma grande surprise, restées les mêmes. Mon séjour dans ce village, complètement fortuit,⁸ m'a fait découvrir des femmes qui interprétaient leurs chants à domicile, alors que, dans une localité proche, je venais de recueillir des polyphonies interprétées dans le vif de la culture du maïs. Celles de São João do Campo étaient, au contraire, entretenues en dehors de leur contexte originel d'exécution, l'agriculture, mais leur mémoire était intacte et même vivifiée par les événements. La foi des chanteuses dans leur art de chanter s'apparentait à un culte qui les poussait à rechercher la qualité, voire la perfection d'interprétation. Pour elles, la "tradition" s'était renforcée à travers la sublimation de leur groupe vocal, un peu comme dans un rêve où se mélangent les points de repère du passé et du présent.

LE MIROIR DE LA TRADITION

Venons-en maintenant à l'origine de ces chœurs, déjà présentés par les chanteuses de São João do Campo comme le "patrimoine" le plus précieux du village. Leurs chants polyphoniques étaient intimement liés aux grandes cultures, en particulier à la moisson et au battage du seigle, et soutenaient parfois aussi certaines activités artisanales. Mais cela fait plus de trente ans que le village a abandonné cette culture, tandis que celle du maïs relève maintenant du jardin potager. Les polyphonies étaient jadis les chants réservés aux tâches agricoles qui réunissaient le plus grand nombre d'habitants. C'était l'idée d'être utile à la collectivité qui déterminait l'exécution du chant et le maintien des répertoires. La moisson du seigle semblait, ici, susciter les grandes exécutions polyphoniques, même si la récolte du maïs pouvait aussi induire le chant en chœur. On remarque d'ailleurs que les répertoires liés, à l'origine, à une culture particulière, sont parfois récupérés dans d'autres circonstances. Cela explique que les paroles de certaines polyphonies entonnées pendant la moisson du seigle puissent se référer à la récolte du lin, culture en complet déclin. On voit donc que les répertoires liés au seigle peuvent parfois être interchangeables. Ces répertoires ne constituent pas toujours un corpus homogène exécuté dans un contexte homogène.⁹ Au contraire, leur contenu, leur mélodie ou leur éventuelle chronologie sont à géométrie variable. Mais ce sont des chœurs à trois ou quatre parties (ou niveaux de superposition des voix), qui avaient leurs interprètes privilégiées et qui s'entonnaient à des moments bien particuliers du travail.

⁸ C'est le doyen de la Faculté d'Histoire et de Sciences Sociales de l'Université du Minho qui m'incita à l'accompagner dans ce village dont il était originaire.

⁹ Les principaux répertoires étaient les suivants : *Segadinhas*, *São João da Ponte*, *Eu venho de além do rio*, *O loureiro*, *O verde gaio*, *Uma pêra*, *São João de Paredes*, *A barquinha feiticeira*.

Nous avons déjà consacré un article à la description des phases du travail agricole dans lequel se produisaient ces chœurs.¹⁰ Aussi, nous nous limiterons à dire qu'ils étaient entonnés par les paysannes sur le chemin du champ à moissonner et pendant les intervalles du travail, alors que, dans ce même contexte, la musique instrumentale était réservée aux hommes. La moisson du seigle se prolongeait souvent dans la fête. L'après-midi, les moissonneurs se rassemblaient sur l'aire de battage du village et, main dans la main, se livraient à d'interminables rondes, soutenues par le chant féminin. Ce sont les polyphonies *de rodas* (rondes), qui entraînaient un grand nombre de participants. A deux parties celles-là, ces polyphonies reposaient souvent sur l'alternance d'une voix solo et d'un chœur.¹¹ Pour le battage du seigle, le chœur féminin prenait place au bord de l'aire à battre, pendant que les hommes actionnaient leurs fléaux. Ce travail se terminait par un rite particulier: on plantait, sur le tas de seigle placé au centre de l'aire, une brosse faite de branches de bruyères (*urzes*) et chacun se mettait alors à sauter par-dessus celle-ci.¹² D'autres tâches agricoles favorisaient aussi l'interprétation épisodique de polyphonies, tels le sarclage (*sachadas*) et l'effeuillage du maïs (*desfolhadas*).¹³ Enfin, les femmes pouvaient chanter en chœur pour cueillir les herbes sauvages (*mato*)¹⁴ sur les versants de la montagne ou pour rassembler le bois de chauffage de l'hiver.

D'antan, les *fiadeiras*, brasiers de plein air allumés les soirs d'hiver pour sécher le lin, donnaient lieu à de grandes soirées collectives où l'on chantait, à l'occasion, en chœur, sans que cela ne donne lieu à des répertoires spécifiques. Les jeunes gens s'adonnaient alors à un jeu de masques pour courtiser les jeunes filles, un panier de figes sèches et de noix à la main.

Enfin, il existait un cycle particulier de polyphonies de pèlerinages. Leur lieu de destination était une petite chapelle isolée et perdue dans la montagne, que les femmes, plus pieuses que les hommes, rejoignaient

¹⁰ Une description des moments dans lesquels intervenait le chœur, lors des moissons et du battage du seigle, et une description des voix est déjà donnée dans Caufriez 2006.

¹¹ Exemples : *O papagaio louro*, *António*, *Maria do cabo da eira*, *No alto daquela serra*, *O passarinho da silveira*, *Chamaste ao meu cabelo*.

¹² L'aire de battage se préparait avec de la bouse de vache étendue à l'aide d'une brosse de branchages et on la laissait ensuite sécher. Le nombre de batteurs variait de trois à sept selon l'importance des terres du propriétaire. On donnait aux batteurs un nom: les *ombros* (se plaçant aux extrémités), les *meios* (au milieu), les *lavradores* (situés entre ceux du milieu). Les premiers et les derniers étaient situés cinquante centimètres en avant des autres. Un groupe battait du côté de la montagne, l'autre du côté du pilori du village et cet emplacement était héréditaire. Ils se livraient compétition par la force de résonance de leurs fléaux. A cette occasion, hommes et femmes s'amusaient à se rouler et se battre dans la paille.

¹³ Exemples : *Chamaste ao meu cabelo*, répertoire lié au dévidage du fil, et *Maria do cabo da eira*, entonné pour les rondes.

¹⁴ Le mot *mato* a plusieurs significations: il désigne à la fois les herbes et les bruyères sauvages qui tiennent lieu de fourrage vert ou de litière pour le bétail, mais aussi, dans son sens plus large, le "maquis" environnant.

à pieds. Chemin faisant, elles adressaient alors leurs vœux les plus chers à la sainte patronne de cette chapelle. Leurs chants improvisés par petits groupes stimulaient l'endurance de la marche. On citera les chapelles de Nossa Senhora da Abadia ou de Nossa Senhora do Alívio, ces saintes qui bénissent les marins et qui protègent les bateaux, alors que nous nous trouvons dans une région éloignée de la côte. Les paroles de ces polyphonies-là sont souvent en connotation avec la mer et ses périls. Nous touchons ici à l'aspect symbolique et religieux de ces chœurs féminins, qui mériterait à lui seul une recherche en soi.¹⁵

CONCLUSIONS

Dans le contexte particulier de São João do Campo, on peut, dès lors, se demander comment cerner ou définir la "tradition" ? Est-ce une valeur objective, subjective, historique, événementielle, rituelle, passée, actuelle, fixe, mouvante ?

Au village, la musique des chœurs de femmes est une "tradition" objective du passé (ces chœurs intervenaient pour les travaux agricoles réalisés en commun). Sous le coup des événements (l'érection du barrage local), cette "tradition" s'est maintenue, restant actuelle alors qu'on ne cultive plus la terre. Les répertoires qu'elle implique sont à la fois fixes (correspondant à une certaine stabilité de textes et de mélodies) et mouvants (on réinvente de nouvelles paroles sur des mélodies modèles ou transformées). La persistance et le renouvellement de ces chants tiennent à une mutation de leur rôle social: celle de délasser les soirées ou les moments passés ensemble. Enfin, sur le plan historique, leur morphologie musicale ne doit pas remonter au-delà du 18^e siècle.

Pour les gens de Vilarinho da Furna, "la tradition" est devenue quelque chose d'imaginaire, qu'on reconstitue dans un endroit de proximité géographique (São João do Campo). On la réinvente avec les moyens du bord, les musiciens disponibles, en important des répertoires musicaux venus d'ailleurs ("les chants de défi") et dont les instruments de musique ne sont pas ceux du village d'origine (exposés dans le Musée local). On s'approprie donc une "tradition" venue d'ailleurs pour l'assimiler au village perdu, et celle-ci perdurera tant que ses ex-habitants se retrouveront dans les jardins du Musée, une fois l'an. Ici, la "tradition" s'est transformée et modernisée.

¹⁵ Nous avons pu recueillir un chant à trois parties, dédié à Nossa Senhora do Sameiro, vierge dont l'église est située sur les hauteurs de la ville de Braga. Ses paroles, d'une grande poésie, évoque les rubans de couleur que cette sainte jette à la mer. Les autres chants de pèlerinage sont ceux de Nossa Senhora da Peneda, Nossa Senhora do Alívio, Nossa Senhora da Abadia, São Bento da Porta Aberta. Pour la fête des Rois, accompagnée de chants de quête, les femmes de São João do Campo interprètent *Tristes filhos*, parfois entonné pour Noël.

Quant aux habitants d'Aboim da Nóbrega, qui viennent chaque année quémander la pluie à São João do Campo, ils voient plutôt dans la "tradition" un rite de nécessité pour la fertilité de leurs terres, bénédiction que le saint patron du village semble pouvoir leur donner.

Enfin, les collecteurs de polyphonies féminines, eux, ont une vision unique et statique de la "tradition": les chœurs de femmes du village figés dans leur moule idéal. V. Pereira est fasciné par ses belles voix et s'arrête là, tandis que M. Giacometti, admirant le travail du peuple, les voit comme enracinées dans l'agriculture et disparaître avec elle. Mon séjour récent dans ce village montre qu'il n'en est rien.

En somme, à São João do Campo, la notion de "tradition" concentre de multiples aspects en même temps : l'histoire et la modernité, la fixité et la mobilité, le réel et l'imaginaire. La définition de celle-ci est liée à un système de représentation qui est, en outre, variable pour s'inscrire dans les événements et les nécessités du moment. Enfin, cette micro-localité est le lieu privilégié où s'expriment des "traditions musicales" qui se côtoient sans vraiment se rencontrer. Cela montre bien que la "tradition" telle que l'envisageaient Almeida Garrett, Pereira, Giacometti (ou d'autres) est une idée préconçue sur l'art populaire, qui ne résiste pas à l'analyse des événements.

Bibliographie Succincte

Enquêtes socio-musicales et enregistrements de musique que j'ai réalisés à São João do Campo (entre 1994 et 2003).

CAUFRIEZ, Anne (1999), "Les polyphonies du grain", *Ethnologie française* (Paris), n°19/1: 121-129.

CAUFRIEZ, Anne, (2006), "Female polyphony and ritual for cereal growth (North Portugal)", *Musiké. International Journal on Ethnomusical Studies* (London), 1: 147-156.

DIAS, Jorge (1983)², *Vilarinho da Furna*, [Lisboa], Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

FARIA, Manuel (1950), "O arcaísmo no canto popular minhoto", *Bracara Augusta* (Braga), II, 2: 155-163.

GIACOMETTI, Michel et Graça, Fernando Lopes (1963), *Antologia da música regional portuguesa*, 30/33, Minho (Geld 12).

PEREIRA, Virgílio (1957), "Corais Geresianos", *Douro Litoral (Boletim da Comissão de Etnografia e História*, (Porto), 8, série II-IV: 185-204.

SAMPAIO, Gonçalo (1986)³, *Cancioneiro Minhoto*, Braga, Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

