

**Université de Nice Sofia Antipolis
U.F.R. L.A.S.H – Département des Arts
Section Ethnologie des Arts Vivants
Année scolaire : 2011/2012**

**LE BAL AU PORTUGAL : ENTRE
PATRIMONIALISATION ET CREATION.
Le travail de l'association PédeXumbo autour
des danses traditionnelles d'Alentejo.**



COQUELIN Sophie

Mémoire de Master 1
Dirigé par Mahalia Lassibille

Soutenu le 26 juin 2012
Jury : Mahalia Lassibille et Luc Charles-Dominique

INTRODUCTION.....	6
I La patrimonialisation de la danse en Alentejo.....	13
1/ Régionalisation et localisme : la situation des arts traditionnels en Alentejo.....	13
A/ Politique culturelle au Portugal : d'une régionalisation au localisme.....	14
A1/ Reportugariser le pays : le processus de folklorisation.....	14
A2/ Continuation du processus de folklorisation et création de localisme.....	17
B/ La situation en Alentejo.....	19
B1/ La région, un concept indéterminé au Portugal ?.....	20
B2/ Les effets de la régionalisation en Alentejo.....	20
B3/ Vers une gestion cantonale des pratiques traditionnelles.....	21
C/ Contexte rituel et PCI unesquien : qu'est ce que la tradition aujourd'hui?.....	22
C1/ Distinction entre folklore et tradition.....	22
C2/ La patrimonialisation à travers l'Etat et l'UNESCO.....	24
2/ PédeXumbo : d'un festival à une association qui se professionnalise.....	26
A/ D'une association urbaine sur 3 pôles géographiques à un ancrage en Alentejo.....	26
A1/ L'association, sa création et ses objectifs.....	26
A2/ Caractérisation géographique de l'association et de ses membres.....	27
B/ D'une transmission ludique à un travail de sauvegarde des répertoires chorégraphiques portugais.....	28
B1/ De la transmission sous forme de divertissement.....	29
B2/ Un travail pédagogique et de découverte des danses.....	30
B3/ Un changement de stratégie : la sauvegarde des répertoires chorégraphiques portugais.....	31
C/ Les dynamiques de l'association : Vers une reconnaissance à l'échelle nationale.....	33
C1/ Volontariat et Professionnalisation.....	33
C2/ D'une association à une dynamique à l'échelle nationale.....	35
C3/ Position de l'association un niveau distrital, national et européen.....	36
C4/ Discours et communication : l'institutionnalisation de PédeXumbo.....	38
3/ Le travail d'investigation au Portugal : entre critique et actualisation des politiques culturelles.	40
A/ Etat des lieux des recherches en ethnologie.....	41
A1/ Editions d'ethnologie et d'ethnomusicologie sur l'Alentejo.....	41
A2/ Éditions sur la danse traditionnelle au Portugal.....	43
B/ De la relance à la sauvegarde de la danse: la démarche de l'association PédeXumbo.....	44
B1/ Entre délocalisme et revivalisme : la relance dans l'association PédeXumbo.....	44
B2/ La sauvegarde pour la reconnaissance de l'existence d'une pratique.....	45
B3/ La sauvegarde au service de la valorisation : le public urbain visé.....	47
C/ Edition du livre <i>Caderno de danças do Alentejo</i> : les limites de la patrimonialisation de la danse.....	50
C1/ Personnalisation des intermédiaires : localisme et position de PédeXumbo dans les cantons étudiés.....	50
C2/ Les limites de la patrimonialisation de la danse.....	52
II De la danse au bal : apprentissage et création artistique.....	54
1/ De la danse traditionnelle au bal.....	54
A/ Essai de définition de la dialectique danse / bal.....	54
A1/ D'une conception de l'art comme opposition entre pratiques populaires et pratiques savantes.....	54
A2 / Du bal comme pratique de la danse aux formes spectaculaires et institutionnelles.....	56
A3 / De l'utilisation des termes <i>baile</i> et <i>dança</i> à PédeXumbo.....	58
B/ Les situations de la danse : cours de danse, atelier, bal, festival.....	60
B1/ Des cours réguliers aux bals : la socialisation, la danse et les motivations.....	60
B2/ Le danse dans les festivals : de la transmission à la fête.....	64
2/ Analyse de l'enseignement des danses traditionnelles au Portugal.....	66
A/ Le répertoire de Castro Verde : les danses chantées en atelier.....	66

A1/ D'une variété de danses : les aspects communautaires et horizontaux.....	67
A2/ Une reproduction de ces danses dans les ateliers ?.....	69
A3/ Danses traditionnelles au XXIème siècle : Quelques modifications ?.....	71
B/ Le répertoire de Grândola : D'une pratique exclusive à une transmission en atelier.....	73
B1/ Contextualisation de la valse mandée dans la serra de Grândola.....	73
B2/ Description de la danse mandée : transcriptions étique / émique des <i>mandos</i> et gestion de l'espace.....	75
B3/ Une reproduction de ces danses dans les ateliers ?.....	78
3/ Création musicale et chorégraphique : la performativité du bal.....	81
A/ La relation entre musique et danse.....	81
A1/ le musicien et le danseur.....	81
A2/ Les spécificités de la « musique à danser ».....	82
A3/ Le rôle de l'animateur du bal.....	83
B/ <i>Caderno de danças do Alentejo</i> : des collectes à la création artistique pour le bal.....	85
B1/ Création musicale : des danses d'Alentejo dans un sens large ?.....	86
B2/ Les danses d'Alentejo expliquées par l'animateur.....	89
B3/ Du style dans les danses d'Alentejo.....	90
C/ La performativité du bal.....	92
C1/ Appropriation des danses par le public.....	92
C2/ D'animateur à meneur du bal.....	95
C3/ Du bal aux arts performatifs ?.....	97
III A la recherche d'une identité glocale : proposition d'un modèle sociétal.....	99
1/ Les danses portugaises : une construction à travers la relation aux danses du monde.....	99
A/ La valorisation des danses portugaises à travers les danses étrangères.....	99
A1/La musique à danser au Portugal : influence des pratiques d'autres pays.....	99
A2/ Les musiques du monde comme catégorie contemporaine des musiques à danser portugaises.....	101
A3/ Du financement de projets à travers les festivals de danses.....	101
A4/ Stratégie d'implantation d'un projet local : les transmissions de la danse.....	102
B/ Les catégories de danses à PédeXumbo.....	103
B1/ Danses traditionnelles, populaires, ou du monde ?.....	104
B2/ Danse et territoire : les différentes représentations en jeu.....	106
B3/ Vers la classification des danses portugaises par région ?.....	107
C/ Vers une appropriation locale des danses : la tradition dans le bal.....	108
C1/ Les limites de la référence au territoire.....	108
C2/ Le mouvement folk : les limites de la référence au traditionnel.....	109
C3/ La dimension dynamique des danses portugaises.....	110
C4/ Des danses traditionnelles à la tradition dans le bal.....	111
2/ Les identités négociées dans le festival Entrudanças.....	113
A/ De l'identité différenciatrice à la dialectique local / global.....	113
B/ Les acteurs du festival : vers une interpénétration entre le local et le global.....	114
B1/ Caractérisation des acteurs : politique culturelle et collaboration.....	114
B2/ Une programmation plurielle : le patrimoine régional, le carnaval et les danses du monde.....	116
B3/ Le troisième acteur dans la négociation des identités : les publics.....	119
3 Les identités imaginées dans le festival Andanças et à PédeXumbo.....	122
A/ La dimension imaginaire du local et du global : création d'un village global.....	122
A1/ Disparition de la notion de local dans un festival de masse.....	122
A2/ Déterritorialisation du local et village global.....	123
A3/ Des danses portugaises à l'identité portugaise comme plurielle.....	125
B/ La culture participative dans le village-modèle Andanças.....	128
B1/ La métaphore du bal comme valorisation de la culture participative.....	128

B2 De l'individu à la notion de collectif : le laboratoire Andanças.....	129
B3 Andanças : un village modèle ?.....	130
C/ L'implantation d'un modèle de vie en Société.....	132
C1 / La préservation de l'environnement.....	132
C2/ Le volontariat et le monde associatif.....	135
CONCLUSION.....	140
BIBLIOGRAPHIE.....	142
1/ Ethnologie générale.....	142
2/ Ethnomusicologie.....	143
3/ Ethnologie de la danse.....	144
4/ Contexte portugais.....	146
5/ Fête, Musique et danse traditionnelles au Portugal.....	147
6/ Matériel non édité de l'association PédeXumbo.....	149
7/ Phonographie.....	149
8/ Filmographie.....	150
9/ Sites et références internet.....	150

INTRODUCTION

Le Portugal est un pays démocratique intégré à l'Union Européenne depuis 1986. L'histoire contemporaine de ce pays est marquée par une période dictatoriale de près de 50 ans qui termina avec la Révolution des Œillets le 24 avril 1974. Le Portugal se divise entre une zone à fort peuplement - concentrée sur le littoral entre Lisbonne et Porto et la côte sud d'Algarve, et une zone à faible peuplement couvrant le reste du pays. C'est dans cette dernière que s'intègre l'Alentejo, région historique du Portugal. Entourée par l'Espagne, la région Algarve, l'océan Atlantique et le fleuve Tage, elle se caractérise par une organisation économique liée au secteur tertiaire et se singularise des autres régions par l'importance encore aujourd'hui de l'agriculture et un faible développement de l'industrie.

C'est dans ce contexte national que nous chercherons à mettre en évidence le travail réalisé par une association culturelle, appelée PédeXumbo, association pour la promotion de la musique et danse¹. Caractérisée par la dimension urbaine de ces membres et du public qui participe à ses activités, cette association a installé ses bureaux à Évora, capitale de la région Alentejo en 2001, affirmant dans son discours la volonté de décentraliser les activités culturelles.

A partir de la création d'un festival² dédié aux danses populaires du monde entier en 1996 par un groupe d'amis, sur le modèle de festivals français comme le Grand Bal de l'Europe à Gennetines et les Rencontres Internationales de Luthiers et Maitres Sonneurs de Saint Chartier, l'association PédeXumbo a été créée en 1998 et réalise depuis de nombreuses activités culturelles visant la promotion de la musique et de la danse dans tout le pays. Ses domaines principaux d'actions sont la formation en danse, l'organisation d'évènements à caractère ludique (festivals, bals) et plus récemment la création artistique. Au long de ces quatorze années, elle s'est professionnalisée et, d'un intérêt pour la danse en général, elle a progressivement développé des projets permettant la redécouverte de musiques et de danses portugaises exécutées par les générations passées, notamment les pratiques en Alentejo. C'est ce dernier point qui nous intéressera plus particulièrement dans la mesure où cela touche aux problématiques liées aux notions d'identité et de tradition.

Pratiquer des danses considérées comme traditionnelles aujourd'hui est donc le point de départ de notre étude. Quelles relations ont-elles avec celles dansées au XXIème siècle pendant les activités de l'association? Comment les danses traditionnelles d'Alentejo s'articulent avec des danses d'autres pays? S'agit-il de sauvegarder et/ou valoriser les danses traditionnelles de l'Alentejo? C'est à partir

¹ PédeXumbo, associação para promoção da musica e dança.

² Andanças, festival internacional de danças populares.

de cette dialectique et de la polysémie de ces deux termes que commence notre questionnement. Car nous ne chercherons pas à savoir si les danses présentées comme traditionnelles par l'Association PédeXumbo sont ou ne sont pas celles qui étaient dansées par les générations passées puisqu'elles se sont inévitablement transformées. Nous voudrions plutôt comprendre les mécanismes en jeu dans le traitement des pratiques traditionnelles au Portugal depuis le XXème siècle, puis plus particulièrement les mécanismes en jeu dans les activités organisées par PédeXumbo, qui incorporent ces répertoires chorégraphiques, c'est à dire les bals.

En effet, non seulement le bal est un moment éphémère où plusieurs types d'acteurs sont présents, les musiciens, les danseurs, les organisateurs et le public en général, mais aussi il présuppose un ensemble de codes implicites partagés entre eux. Il s'inscrit dans une dynamique soutenue par la motivation et les moyens que chaque acteur développe pour y participer et influencer le déroulement de celui-ci. De plus, dans le contexte de l'association, le bal est le plus souvent intégré dans des événements plus larges : les festivals, où sont mis en jeu et négociés des représentations identitaires.

A travers le travail de l'association PédeXumbo, notamment sur les danses de l'Alentejo, nous montrerons que la patrimonialisation de la danse est subordonnée au caractère performatif du bal dans l'étude qu'on peut faire sur des danses dites traditionnelles pratiquées au XXIème siècle. Les bals de PédeXumbo répondent à travers leur inclusion dans des festivals, à une recherche d'identité, qu'elle soit territoriale mais aussi liée à une aspiration d'une façon d'être en société.

Tout un ensemble de questions se pose : comment l'association PédeXumbo s'insère dans les politiques culturelles mises en place au Portugal par rapport aux pratiques traditionnelles? Comment caractériser la relation entre danse et bal dans les activités de PédeXumbo ? Comment s'articule la dialectique local/global dans la négociation d'identités mise en jeu dans les festivals de PédeXumbo?

Cette recherche ethnologique s'inscrit particulièrement dans les domaines de l'ethnomusicologie et de l'ethnologie de la danse ou, en reprenant l'intitulé du master dans lequel elle s'intègre, celles d'ethnologie des arts vivants. En effet, formée initialement en ethnomusicologie, j'ai choisi ce master pour pouvoir traiter de sujets où cohabitent les dimensions chorégraphiques et musicales, relevant de la problématique de la mise en patrimoine de pratiques artistiques. Ainsi nous chercherons à analyser des pratiques culturelles contemporaines dans lesquelles interagissent musique et danse, musiciens et danseurs. Nous les contextualiserons dans les situations où elles ont lieu, c'est à dire les bals, ateliers de danse et festivals, pour faire ressortir les éléments caractérisant les représentations en jeu.

Les recherches effectuées sur la pratique de danses traditionnelles portugaises aujourd'hui sont à notre connaissance peu développées. En effet, elles abordent essentiellement la problématique de la folklorisation au Portugal en lien avec le tourisme, ou la relation entre pédagogie et motricité. Nous ne connaissons qu'un mémoire de master qui est traité de la thématique des bals. En outre, les ouvrages généralistes sont anciens et se basent en partie sur la pratique folklorique. Les ouvrages plus modernes ne traitent pas de la danse dite traditionnelle, c'est à dire associé à un territoire mais à d'autres genres : danse contemporaine, danses sociales urbaines ou d'une compagnie de ballet créée au temps de la dictature.

Comme le remarque l'ethnomusicologue Salwa El Shawen Castelo Branco dans son ouvrage *Voix du Portugal*³, peu d'études portent sur les formes culturelles actuelles, liées aux pratiques traditionnelles portugaises ou non, mais ayant cours dans le pays. Pour finir, lorsqu'on analyse la cartographie réalisée des pratiques traditionnelles au Portugal, on note l'absence de danse dans la zone centrale et sud de l'Alentejo, cette région n'étant caractérisée que par la pratique du chant polyphonique.

Nous n'allons pas remédier directement à l'étude des danses traditionnelles en Alentejo mais montrer leur existence à travers le travail réalisé par une association, en vue de leur valorisation.

Le choix de notre sujet vise à décrire un phénomène contemporain au Portugal, issu de la mobilité des personnes et des éléments culturels à une échelle globale, cherchant à comprendre comment s'articule la relation entre des danses identifiées localement et des danses d'autres régions du pays ou d'autres pays qui sont toutes aussi présentes dans les activités de PédeXumbo. C'est bien cette dialectique entre le local et le global qui nous intéresse ici et non une référence à la notion d'authenticité, dans la mesure où il nous paraît tout à fait clair qu'il ne s'agit pas de la reproduction de danses du passé, au vue du contexte complètement différent et du type de public qui attire principalement les activités que développées par PédeXumbo.

Nous avons choisi cette association en particulier, non seulement car nous y avons travaillé, mais aussi parce qu'il s'agit de la seule association au Portugal qui ait élaboré un travail visant la sauvegarde et la valorisation de danses traditionnelles portugaises, en effectuant des collectes, en éditant livres, cds et dvds, en coproduisant des projets de création musicale et chorégraphique et en organisant des évènements permettant leur apprentissage et leur pratique. De plus, le travail que PédeXumbo a entamé se développe depuis plus de quinze ans, ce qui nous peut nous permettre de décrire une certaine évolution, prenant ainsi en compte des aspects diachroniques et synchroniques. Enfin, dans la mesure où son principal évènement voit une affluence de plus de 20000 personnes

³ Castelo Branco Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique / Actes Sud, 1997.

sur sept jours provenant de tout le pays, il s'agirait donc de l'étude d'un phénomène ayant des ramifications à l'échelle nationale, que nous pourrions contextualiser dans une dynamique plus large, notamment européenne, par rapport à la mise en patrimoine de pratiques dites traditionnelles, associées à des représentations identitaires véhiculées par des acteurs issus le plus souvent d'un monde associatif, conscient des enjeux politiques actuels et en lien avec la recherche académique.

Mon terrain et ma position de chercheuse-étudiante ont une particularité dans la mesure où j'ai travaillé pour l'association PédeXumbo entre décembre 2006 et septembre 2011.

Le choix en Master 1 de travailler sur cette association vient de ma situation actuelle, c'est à dire de ma distanciation physique du Portugal, étant pour un an en France dans le cadre du programme européen Grundtvig et devant retourné par la suite travailler à PédeXumbo. Ce mémoire de Master 1 n'est donc pas la préparation directe de celui du Master 2. Néanmoins, le contexte est en partie le même et la thématique centrale y est abordée : les bals mandées au Portugal. Il s'agit donc d'une étude en soi, basée sur les cinq années passées dans cette association et sur un mini travail de terrain proprement dit, entre fin 2011 et début 2012.

En effet, ayant entamé une formation en ethnologie entre 2001 et 2006, j'intègre dans la « définition de mon terrain » cette période antérieure à la reprise d'études, dans la mesure où cette formation a accompagné ma présence au Portugal et où j'ai effectué quelques collectes ethnographiques. Cela a pris la forme de nombreux questionnements que j'ai cherché à comprendre, à travers des lectures et des interactions informelles que j'ai provoqué avec des membres de PédeXumbo, des membres d'institutions avec qui elle collabore, des musiciens et professeurs de danse travaillant pour cette association et les personnes participant à ses activités. Ces questionnements ont touché particulièrement ma position dans les moments de collectes et en général la façon dont j'étais perçue au Portugal, la contextualisation de cette association dans le domaine culturel portugais, l'appréhension du contexte au Portugal par rapport au traitement des arts dits traditionnels et la représentation des danses et musiques traditionnelles véhiculés par le discours de différents acteurs. Pour fortifier ces cinq années de questionnements, je suis retournée ponctuellement au Portugal, pour observer la tenue d'un festival organisé par PédeXumbo à partir de la problématique établie et pour réaliser quelques entretiens, complétés par d'autres en utilisant internet et le logiciel skype.

Ma position de chercheuse-étudiante est donc influencée par cette expérience antérieure, la considérant comme celle d'« insider », c'est à dire de chercheuse et actrice de mon terrain. Je connais donc les informateurs et parle portugais, me permettant d'effectuer des entretiens sans intermédiaire.

Cette connaissance peut avoir des aspects positifs et négatifs sur le déroulement du terrain. En effet, elle facilite l'apparition de discussions informelles que je peux provoquer mais elle complique en même temps, car je suis reconnue comme membre de PédeXumbo avant d'être perçue comme chercheuse. Les informations partagées de cette façon sont donc à analyser à partir du rapport que j'entretiens avec les personnes rencontrées. J'ai donc choisi d'organiser des entretiens, comme forme de discussion plus formelle, pour marquer ma position de chercheur et l'ai justifié au départ de ceux-ci. Cependant, j'ai observé que cette formalisation pouvait avoir aussi des conséquences sur le discours des informateurs dans la mesure où j'officialise ce qu'ils me disent, voyant certains informateurs me parler avec un registre et une organisation phrasique différente de ce que j'étais habituée. En outre je n'ai pas réussi à marquer un entretien avec une personne dont la relation avec PédeXumbo peut être tendue, interprétant cela comme les limites de mon statut d'insider.

Pour réduire la formalisation des entretiens en direct, j'ai enregistré avec un appareil (enregistreur H2) les conversations, sans prendre de note en simultané. Selon les informateurs, il s'agissait d'entretiens semi-directifs, dans la mesure où j'avais préparé des questions ou des entretiens plus libres. En effet, je laissais aux informateurs le choix des thématiques abordées et les redirigeais pour faire apparaître les associations d'idées qui sous tendaient leur discours. Cela a été le cas pour des personnes avec qui j'entretiens une relation d'amitié en parallèle à mon travail dans l'association.

Sur skype, je n'ai pas pensé à enregistrer les conversations, ai pris des notes et ai réalisé des entretiens semi-directif. La situation étant déjà artificielle, chaque interlocuteur se trouvant devant son ordinateur, je ne peux pas rechercher le caractère informel d'une conversation et penser réduire la formalisation de la situation d'entretien. Cette situation est donc limitée mais facilite grandement quand on ne vit pas sur place. Je l'ai appliquée seulement pour des personnes que je connais bien.

La méthodologie que j'ai suivie pendant le festival peut être vue comme une participation observante et non une observation participante car je me suis intégrée comme n'importe quel festivalier et que j'ai été reconnue par une partie des habitants du village où il est implanté ou des festivaliers comme une habituée de cet événement. J'ai filmé des ateliers de danse et des bals en positionnant une caméra à un endroit fixe et ai alterné entre une observation où je prenais des notes et une participation aux activités. Je pouvais ainsi avoir accès à des informations liées à l'interaction entre les personnes présentes et des informations renvoyant à la structure générale d'une activité, pouvant ensuite confronter mes notes avec les films réalisés.

L'observation d'un festival est d'ailleurs particulier car il s'agit d'une situation qui fait converger différentes personnes dans un même lieu, pouvant ainsi passer comme une personne anonyme dans une multitude, participant aux activités programmées, me déplaçant dans le village et dialoguant

avec ses habitants. L'utilisation d'appareils photos ou de caméra n'est pas une exception, de nombreuses personnes effectuant le registre des festivals auxquels ils assistent.

D'autre part, j'ai déjà abordé l'idée de distanciation physique par rapport au Portugal et à l'association, Je la considère comme la condition minimale pour pouvoir effectuer le décentrement nécessaire à la position de chercheur sur un terrain semi-familier. Je me place dans un statut hybride car je suis étrangère (mon accentuation des mots quand je parle et même mon aspect physique le font apparaître immédiatement) et en même temps je suis reconnue comme membre de l'association PédeXumbo : la française de PédeXumbo⁴. Je me positionne entre une ethnologue du lointain (je découvre le Portugal depuis 2006, ce qui ne fait pas de moi une native) et une ethnologue sur un terrain familier (je travaille dans cette association depuis 2006). Pour me décentrer, j'ai donc participé à des activités réalisées par des associations paloises qui travaillent dans le même domaine, pour faire surgir d'autres questionnements, provenant de la comparaison entre les différents contextes observés. En effet, je n'avais jamais assisté à ce genre d'activités avant mon départ au Portugal, hormis les bals populaires organisés par des associations sportives dans mon village d'origine, basés sur une « sono » à partir de laquelle un animateur propose de la musique enregistrée pour faire danser.⁵

La bibliographie qui a été constituée pour ce mémoire est basée sur des ouvrages théoriques de différents domaines de l'ethnologie à partir des bibliographies fournies dans les cours de Master 1, d'ouvrages ethnologiques produits sur les pratiques traditionnelles portugaises. De plus, je me base sur la documentation de PédeXumbo (audiovisuelle et manuscrite) à laquelle j'ai un accès illimité et des références issues de sites internet (notamment des vidéos).

Afin d'analyser notre sujet, nous mettrons en évidence dans un premier temps le processus de patrimonialisation de la danse au Portugal, en la contextualisant dans les politiques culturelles mises en place au XXème siècle, en nous appuyant sur l'analyse de l'association - sa création, son évolution et ses publications, et incluant les recherches en ethnologie sur les arts traditionnels au Portugal. Cette première partie nous amenant à un questionnement vis à vis de la relevance de ce processus, nous tenterons de montrer dans un deuxième temps que l'étude du bal et non de la danse nous permet d'envisager le processus de réappropriation de répertoires chorégraphiques anciens par de jeunes urbains. Cette réappropriation mettra en avant les aspects créatifs et performatifs du bal,

⁴ Même si j'ai pu à plusieurs reprises entendre des personnes me qualifier de cette façon, cette situation ne m'est pas exclusive car d'autres françaises ou des personnes d'autres nationalités ont aussi travaillé dans l'association.

⁵ A titre d'exemple, j'ai découvert les danses dites bretonnes au Portugal, alors que la Bretagne est la région d'où ma famille est originaire et où j'ai vécu jusqu'à mes 20 ans.

permettant d'analyser la dialectique entre arts traditionnels et revendication identitaire vers un cadre plus large. Nous verrons ainsi dans un troisième temps que l'association PédeXumbo a recours à des mécanismes de la glocalisation pour atteindre son projet de valorisation des danses, de remodelation de la société et de ses modes de penser, grâce à la pratique du bal et l'organisation de festivals.

I La patrimonialisation de la danse en Alentejo

Nous chercherons à décrire dans la première partie de ce mémoire les phénomènes qui ont donné lieu à la mise en patrimoine de pratiques dites traditionnelles au Portugal. Nous nous attacherons pour ce faire, à mettre en avant les politiques culturelles développées dans ce pays depuis le début du XXème siècle pour contextualiser la situation dans la région Alentejo puis l'action de l'association PédeXumbo. Pour finir, nous observerons principalement les productions ethnologiques et celles de PédeXumbo pour comprendre comment la notion de tradition est appréhendée.

1/ Régionalisation et localisme : la situation des arts traditionnels en Alentejo

Nous allons commencer cette partie par une introduction « grossière » à l'histoire du Portugal à partir de la fin du XIXème siècle pour montrer les principaux changements sociaux et politiques qui ont eu lieu. Ceux-ci guideront la structuration de la première sous partie, en rapport au traitement des arts dits "traditionnels" dans ce pays, et plus particulièrement dans la région Alentejo. Nous verrons dans un premier temps comment a été réalisé le processus de folklorisation pendant la dictature salazariste, puis les changements qui ont été opérés après 1974. Dans un deuxième temps, nous mettrons en évidence comment ce contexte lié au folklore prend forme en Alentejo. Dans un troisième temps, nous ouvrirons les perspectives en dehors du mouvement folklorique qui marque les arts traditionnels au Portugal.

RESUME D'HISTOIRE DU PORTUGAL AU XIXème ET XXème SIECLE

Alors que le roi de Portugal est en exil à cause des invasions napoléoniennes au début du XIXème siècle, une constitution est approuvée en 1822, dotant le Portugal d'une organisation tripartite des pouvoirs à partir du modèle français, réduisant ainsi le pouvoir royal. Après une guerre civile, une monarchie constitutionnelle est mise en place. A partir des années 1890, le pouvoir est instable et sans grandes ressources. Un coup d'état marque le Portugal en Octobre 1910 et voit l'adoption de la Première République. Marquée par l'instabilité politique, un nouveau coup d'État, militaire cette fois-ci, met fin à la république et la *Ditatura Nacional*⁶, nationaliste et antiparlementaire se met en place en Mai 1926. En 1933, une nouvelle Constitution est approuvée, qui donne naissance à l'*Estado Novo*⁷, régime autoritaire qui perdurera jusqu'à la Révolution des Oeillets en Avril 1974. Cette dictature est marquée par une organisation corporatiste : sont créés des structures qui encadrent la vie des habitants au niveau local comme national; par une relation forte à la religion

⁶ Dictature Nationale en français

⁷ Etat Nouveau en français

catholique, sa devise étant "Dieu, la patrie, la famille". A cette vision conservatrice, on peut ajouter la volonté du maintien des colonies portugaises en Afrique et en Asie et une très relative industrialisation du pays.

L'exode rural marque fortement le pays à partir des années 1950, ce qui se traduit par l'arrivée de nombreuses populations dans les zones urbaines du littoral mais aussi par une émigration massive vers les pays d'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord.

Les guerres coloniales qui ont débutées dans les années 1960 et l'envoi des jeunes hommes dans ces territoires outre mer sont le principal argument qui poussera une partie de l'armée portugaise à organiser une révolution en avril 1974. La mise en place de la démocratie à la suite met fin à la colonisation. Les populations blanches sont envoyées au Portugal. En parallèle à cet afflux de population, l'exode rural et l'émigration continuent. Les structures issues de l'organisation corporatiste sont ou dissoutes ou altérées. Les maisons du peuple par exemple se transforment en associations locales, La Fondation Nationale pour l'Allégresse au Travail - FNAT (basée sur les modèles italiens et allemands "Dopolavoro" et "Kraft durch Freude", créé en 1935 et ayant pour objectif le tourisme social et la gestion des temps libres) intègre sous le sigle d'INATEL l'administration étatique avant de devenir une fondation privée en 2008.

A/ Politique culturelle au Portugal : d'une régionalisation au localisme

Le livre *Vozes do Povo, a folclorização do Portugal*⁸ édité en 2003 par Salwa El Shawan Castelo Branco, actuelle directrice de l'INET (Institut d'Ethnomusicologie de l'Université Nova de Lisbonne) et Jorge Freitas Branco présente plusieurs articles concernant la déconstruction du processus de folklorisation qui a eu lieu au Portugal pendant la dictature et sa continuation après 1974 pendant la démocratie.

A1/ Reportugariser le pays : le processus de folklorisation

*Naissance du nationalisme*⁹

Dès l'époque romantique, le Portugal voit des érudits s'intéresser aux formes populaires de littérature, notamment à travers d'érudits portugais émigrés à Londres. Tout au long du XIXème et au début du XXème siècle, de nombreux érudits font la collecte des traditions poétiques et publient des chansonniers, après avoir altérés ces productions pour les faire correspondre aux goûts urbains¹⁰. L'intérêt touche tout ce qui vient de la campagne, en opposition à la ville, qui aurait perdu

⁸ Castelo Branco Salwa El-Shawan et Branco Jorge Freitas (eds.), *Vozes do Povo, a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, 2003 (le titre se traduit en français par Les voix du peuple, la folklorisation au Portugal).

⁹ Cette partie vient de la lecture de plusieurs articles du livre *Vozes do Povo*, dont Castelo Branco Salwa El-Shawan et Branco Jorge Freitas, « Folclorização em Portugal : uma perspectiva », pp. 1-24; Ramos Rui, « A ciência do povo e as origens do estado cultural », pp. 25 - 36

¹⁰ Voir le travail du chercheur Joao Joaquim Dias Marques sur ce sujet (www.ceao.info/j-j-dias-marques/)

son identité (artisanat, architecture...). Dans le monde artistique, l'appel à la « reportugarisisation » est lancé, pour intégrer dans la vie intellectuelle portugaise ces productions rurales. L'aspect rural devient source d'inspiration. Pendant la première République, la nouvelle classe moyenne consomme des objets relevant de cette origine.

L'idée de nationalisme ou de patriotisme chez les intellectuels et bourgeois portugais est présente sous la monarchie, pour chercher à définir le peuple portugais et pour se différencier d'autres pays tels que l'Espagne voisine ou le Royaume Uni, deux pays qui ont influencé fortement l'histoire du Portugal, par le biais des guerres, des relations économiques et politiques, dues entre autre aux possessions de colonies en Afrique et en Asie.

Pendant l'époque républicaine, ses dirigeants pensent que la démocratie exige l'amélioration des conditions de vie du peuple mais aussi la découverte d'un nouveau sens de la vie collective. En effet, ces dirigeants s'opposent fortement à l'influence de la religion et cherchent un nouveau fil conducteur pour la société, qu'ils trouvent dans l'instauration du culte officiel à la patrie, à travers la création de symboles nationaux, le culte des personnages illustres, l'idée étant de créer un Etat culturel qui gère une culture de masse, s'adressant à tous. Faute de moyen, et au vu de l'instabilité politique qui régna pendant la courte période républicaine, cette pensée resta au niveau d'ébauche et ne toucha que la bourgeoisie urbaine.

Pendant la Dictature

A la tentative échouée de reportugariser le pays et donner un sentiment national au peuple durant la période démocratique, les dirigeants pendant la dictature s'attacheront à sa réalisation.

L'idéologie politique de cette période est fondée sur les valeurs traditionnelles (la famille, la religion..). Au cours de cette période, la politique culturelle est conçue comme un moyen de promouvoir et de renforcer l'idéologie du régime, à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. Dès les années 1930, il est créé différents organismes émaillant le pays¹¹ qui institutionnalisent la pratique folklorique, le recours à la culture rurale permettant de dégager une identité nationale, selon ces dirigeants. De plus, cet émaillage permet d'encadrer les masses et donc de mieux les contrôler.

Tout le processus de folklorisation est géré par des intellectuels urbains. Le matériel ethnographique récolté est altéré en fonction de patrons esthétiques et idéologiques dictés par ces organismes d'Etat. La création du concours du village le plus portugais créé en 1938 est une des grandes étapes qui a permis de récolter ce matériel ethnographique et de produire un cadre méthodologique qui sera suivi

¹¹ La Fondation Nationale pour l'Allégresse au Travail et le Secrétariat National de l'Information relayés par les maisons du peuple localement et les *Juntas Provinciais* au niveau régional.

ensuite. *L'Estado Novo* demande à chaque représentant de province de proposer deux villages comme étant susceptibles de montrer le caractère authentique de l'identité régionale. Les danses et musiques pour chaque village sélectionné sont incluses dans les différentes épreuves à présenter devant le jury. Avec l'aide des organismes régionaux, des érudits locaux préparent les chorégraphies et les musiques que les villageois doivent mettre en scène. Il ne s'agit pas de reproduire les pratiques de ses villageois mais de les styliser pour présenter sur scène, c'est à dire vers l'extérieur, des pratiques plus souvent inclusives, et de cacher tout signe de pauvreté.

Ce concours entre des villages et l'échelle régionale mis en avant est contemporaine de la nouvelle division administrative du Portugal en région. Alors que l'édification de frontière a posé problème pour certaines régions, ce concours a permis de valoriser une identité régionale. Ces danses, musiques, costumes sont ensuite muséalisés grâce à la création du Musée d'Art Populaire à Lisbonne en 1940. Ce musée, selon Pedro Felix¹², est le référent principal de la régionalisation des pratiques et la stéréotypification de chacune des régions nouvellement établies. La réorganisation du territoire en région a donc été accompagnée de mesures qui la légitiment.

Une fois les lignes du folklore fixées dans les années 1940, le régime dictatorial passe à la dissémination de la pratique folklorique à plus grande échelle, en mobilisant les populations rurales. Des groupes folkloriques sont formés et sont appelés à défiler dans les zones urbaines. Le SNI dirige son attention vers ces groupes en 1947 pour tenter de former ce qu'il appelle une "carte de la musique populaire portugaise". Les caractéristiques décrites pour chacune des régions utilisent les mêmes termes et images que ceux invoqués tout au long du concours du village le plus portugais dix ans plus tôt. Les initiatives du SNI ici ne visent pas l'augmentation de la connaissance des traditions populaires mais avant tout, la création d'un cadre global et fixe de la culture populaire. Le processus de folklorisation ne viserait donc pas, selon les auteurs du livre *Vozes do Povo* la recreation d'un univers rural comme il existe dans la réalité mais la création de scénarios où est mis en scène la nation pour un public urbain, voire étranger.

Nous observons ici un processus qui se rapproche de ceux qui ont eu cours en Europe de l'Est où l'idée de nation est mise en valeur, mais pas celle de nationalisme¹³. La création d'une image du Portugal permet de légitimer le pouvoir en place et le recours aux populations rurales est primordial pour exercer un contrôle. Les éléments typiques récoltés sont neutralisés, altérés pour servir l'idée

¹² Felix Pedro, « O concurso « a aldeia mais portuguesa de Portugal » (1938), in Castelo Branco Salwa El-Shawan et Branco Jorge Freitas (eds.), *Vozes do Povo, a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, 2003 ; pp. 207-232.

¹³ Voir le cours donné en Master 1 par Dejan Dimitrijevic « Tradition et histoire » et plus particulièrement sur la situation dans les Balkans)

que le régime veut donner du pays. Cette logique de patrimonisation est claire avec la création d'un musée après les premières collectes de matériel. De plus, les danses et musiques mises en avant ne sont plus des pratiques collectives mais des éléments fixés sur scène.

A2/ Continuation du processus de folklorisation et création de localisme

Depuis la révolution des Œillets : augmentation du nombre de groupes folkloriques

Le mouvement folklorique promu pendant la dictature s'étend pendant la démocratie. On note d'ailleurs une augmentation forte du nombre de groupes nés après la Révolution de 1974¹⁴. D'une étude effectuée sur un tiers des groupes existants en 1998, il en ressort que 13% ont été créés avant 1974. Les groupes folkloriques, souvent appelés *ranchos folclóricos*¹⁵ sont constitués de chanteurs, danseurs et musiciens habillés en costumes régionaux. Ils reconstitueraient des danses et chants traditionnels datant surtout d'une époque située entre 1890 et 1920. Il existerait aujourd'hui plus de 2500 *ranchos* selon la Fédération du Folklore Portugais.

Par la multiplication de leur nombre et le changement du mode de financement passant d'une gestion étatique (au niveau national ou régional) à une gestion locale à travers les communautés de communes¹⁶ après la Révolution de 1974, les groupes folkloriques n'assument plus un aspect national ou régional. Ils n'ont plus un papier normalisateur. Il s'agit plutôt de présenter les pratiques dansées dans sa *freguesia* ou son canton. Il apparaît ainsi à sa place la production d'identités très localisées. Tout ce processus de folklorisation est accompagné de la marchandisation des groupes et donc de la culture qu'ils représentent, à partir de la relation établie avec le tourisme et à travers leur mise en compétition.

Les répertoires compilés par les groupes sont leurs biens les plus précieux et sont susceptibles d'être transmis. Ils constituent le capital artistique essentiel lors de la négociation de position sur le marché de la musique et de la danse. Ce patrimoine est sujet à différentes formes de circulation : l'héritage, le vol, la copie. Il est ainsi compliqué d'avoir accès au contenu récolté si on est extérieur au groupe. Le seul accès est la mise en spectacle de ces répertoires.

Il est devenu difficile pour un groupe d'être unique et d'invoquer son espace en référence à un

¹⁴ Castelo Branco Salwa El-Shawan, Soares José Neves et Lima Maria Joao, « Perfis dos grupos de musica tradicional em Portugal em finais do século XX », in Castelo Branco Salwa El-Shawan et Branco Jorge Freitas (eds.), *Vozes do Povo, a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, 2003 ; pp. 73-142.

¹⁵ Rancho est utilisé au Portugal pour décrire un ensemble de personnes se déplaçant ou pour aller effectuer des travaux agricoles saisonniers ou pour aller à des cérémonies à caractère religieux aux alentours.

¹⁶ Les divisions administratives portugaises étant différentes de celles françaises, l'adaptation des termes est compliquée. L'échelle administrative principale au niveau local appelé *Câmara municipal* au Portugal est constituée d'un groupe de divisions plus petites : les *freguesias* pouvant ou non correspondre à un village ou à une partie d'une ville, nous avons opté pour le terme communauté de communes permettant de reproduire le même échelon. Il n'existe pas d'administration recouvrant une ville entière. A titre d'exemple, la *Câmara Municipal* d'Évora est composée de la ville d'Évora divisée en 10 *freguesias* et des villages alentours divisés en 9 *freguesias*, soit 19 au total.

territoire. En effet, si un autre groupe se crée à côté, il faudra se singulariser et en même temps garder une cohérence pour ne pas être jugé comme non authentique. Il se négocie des espaces à représenter, toujours plus petit. Ainsi, l'extrême territorialisation des groupes aurait donné lieu au localisme, à la place de l'échelle régionaliste implantée pendant la dictature.

La fédération de folklore et la continuation de stéréotypes

En 1977 est créée la Fédération du Folklore Portugais qui a pour but de définir les paramètres d'authenticité des danses, des costumes... et de dicter les méthodes à appliquer pour la collecte comme pour la présentation sur scène. Par exemple, il est interdit d'utiliser sur scène des objets n'existant pas à l'époque à laquelle se réfère les danses mises en scène : des boucles d'oreilles ou des montres en plastique, des lunettes... 700 des 2500 groupes sont affiliés à la fédération. Il faut pour ce faire présenter une candidature qui sera acceptée si les critères définis par la fédération sont remplis.

Dans l'article de Margarida Seromenho¹⁷, il est noté que la politique de préservation de cette fédération correspond à un processus sélectif. Entre les aspects qui font partie des pratiques socioculturelles d'une communauté, certains sont sélectionnés pour être préservés. Ce processus produit des stéréotypes. Ces stéréotypes renvoient entre autre à ceux hérités de l'époque dictatoriale. Lors d'interviews téléphoniques effectuées avec des groupes folkloriques en Alentejo, nous posons la question des instruments musicaux utilisés. Un des groupes de l'Alto Alentejo a justifié le fait de ne plus utiliser les *adufes*, tambours sur cadre référencés dans toutes les régions intérieures du pays, car la Fédération le lui interdisait. Cet instrument étant devenu l'emblème de la région Beira Baixa, région limitrophe de l'Alto Alentejo, il ne peut pas être utilisé par les groupes folkloriques d'autres régions aujourd'hui.

Il n'y a donc pas de rupture dans la pratique folklorique entre la dictature et la démocratie au niveau du contenu (les danses, les musiques) ni des modes de présentation sur scène. L'institutionnalisation et la création de stéréotypes n'ont pas été remises en cause lors de ce changement politique. Par contre, la référence géographique est passée de la région au local, souvent identifié comme le canton ou la *freguesia*.

Un mouvement revivaliste basé sur des revendications politiques

Parallèlement à ces groupes, un mouvement de groupes musicaux constitués de jeunes urbains

¹⁷ Seromenho Margarida, « A federação do Folclore Portugues : a reconstituição do folclore em democracia », in in Castelo Branco Salwa El-Shawan et Branco Jorge Freitas (eds.), *Vozes do Povo, a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, 2003 ; pp. 245-253.

diplômés, opposés au régime dictatorial et marqués politiquement à gauche s'est initié aux collectes dans les régions rurales. Ce mouvement a commencé pendant la dictature, comme le montre le travail effectué par Michel Giacometti depuis 1959 sur les répertoires chantés en zone rurale. Ce chercheur d'origine française et membre du Parti Communiste Portugais a édité de nombreux albums et réalisé une série d'épisodes télévisuels sur ces pratiques à partir de 1971 pour la chaîne nationale. Ces groupes ont une vision critique du folklore et cherchent de nouvelles approches à la musique traditionnelle. Ils se démarquent de la mise en scène des groupes folkloriques en excluant l'utilisation de costumes dits traditionnels et la pratique de la danse sur scène. Ces groupes se produisent en concert et ne mettent pas en avant le caractère dansé des répertoires récoltés, entre autre par les modifications apportées à la structure métrico-rythmique, conséquentes du travail de composition réalisé. En effet, le caractère répétitif et cyclique inhérent à la pratique de la danse n'est plus respecté. Ce mouvement qu'on pourrait rapprocher des mouvements revivalistes en France s'est donc limité au répertoire musical et aucune mesure n'a accompagné la récupération des danses.

Ce premier retour sur le contexte national a permis de montrer comment l'État et ses organismes ont créé un cadre régional de stéréotypes liés à une vision urbaine des traditions populaires. Celui-ci n'a pas été remis en cause lors du passage entre la dictature et la démocratie. Le processus de stéréotypification a aussi perduré et le cadre géographique de référence a été réduit, passant d'un régionalisme à un localisme. La marchandisation de la culture populaire a en outre aidé à la séparation des pratiques traditionnelles du quotidien, celles-ci étant principalement représentées sur scène aujourd'hui.

B/ La situation en Alentejo

L'Alentejo est une région qui représente un tiers du territoire portugais correspondant au centre-sud du pays. Cette région se caractérise par sa morphologie (vaste plaine entrecoupée de serras), son climat méditerranéen avec une amplitude des températures importantes (hiver rude et été très chaud), sa végétation (vignes, oliviers, pins, chênes liège et chênes verts). Malgré sa superficie (un tiers du territoire), l'Alentejo est très peu peuplé (autour de 700 000 habitants, soit 7% de la population). La ville la plus peuplée, Évora, a près de 40000 habitants. Comme dans tout le pays, une partie de la population a émigré sous la dictature et après la Révolution des Oeillets en 1974, essentiellement vers les grandes villes : Lisbonne et Sétubal. L'Alentejo reste encore aujourd'hui une région où l'agriculture est importante et où l'industrie s'est peu développée.

B1/ La région, un concept indéterminé au Portugal ?

Alors que nous avons présenté succinctement l'Alentejo, la division en région au Portugal est un sujet très compliqué et qui n'a pas encore été résolu au niveau politique.

Entre le XVème et le XIXème siècle, le Portugal est divisé en six régions, dont l'Alentejo. Ses frontières sont le fleuve Tage au Nord, l'Espagne à l'Est, l'océan Atlantique à l'Ouest et les montagnes qui la séparent de la région Algarve au Sud. Certains cantons de la bordure du Tage font partie d'une autre région. En 1936, l'*Estado Novo* modifia ces régions pour diviser le pays en 11 provinces. L'Alentejo est ainsi divisée en deux provinces : l'Alto Alentejo et le Baixo Alentejo. En 1959 a été mis en avant une division par district. L'Alto Alentejo est divisé entre le district de Portalegre et celui d'Évora. Le Baixo Alentejo est divisé entre le district de Beja et la partie littorale est intégrée au district de Sétubal (cette ville se trouvant hors de l'Alentejo). En 2003 a été créé le système d'aires urbaines qui divisent l'Alentejo en quatre parties: l'Alto Alentejo correspond au district de Portalegre, l'Alentejo Central correspond au district d'Évora et le Baixo Alentejo correspond au district de Béja et la partie littoral du district de Sétubal. La quatrième partie correspond à Lezíria do Tejo qui englobe une partie de la province du Ribatejo.

Ce que nous nommons ici Alentejo correspond aux trois premières parties de la dernière division effectuée au Portugal. Elle se distingue de la division du XIXème siècle par l'addition du canton de Ponte do Sôr. En outre, un autre canton situé en Espagne est toujours revendiqué comme faisant partie de l'Alentejo. Il a alterné entre possession portugaise et possession espagnole jusqu'au XIXème siècle.

Nous avons choisi cette division car c'est celle qui est le plus présent dans les représentations que s'en font les portugais et c'est aussi cette division qui se trouvait dans les manuels scolaires, il y a encore quelques années.

Cette variation des frontières administratives au niveau régional pourrait nous faire comprendre en quoi le recours et l'encadrement des pratiques populaires a été un si grand enjeu pendant la dictature, se traduisant par l'emblématisation d'une pratique par région. De plus nous pourrions voir ici une explication du peu d'ancrage régional des groupes revivalistes. En effet, il s'agit surtout d'un courant urbain présent dans quelques grandes villes portugaises, attaché à un discours politique contestataire par rapport à la dictature plutôt qu'un discours basé sur des revendications régionalistes, comme on peut le noter dans la Galice espagnole voisine ou dans quelques régions périphériques en France.

B2/ Les effets de la régionalisation en Alentejo

La régionalisation des pratiques pendant la dictature a mis en avant la pratique du chant polyphonique dans le Baixo Alentejo et l'Alto Alentejo est associé aux danses *Saias* (Alto Alentejo ici correspond à la division de cette région en deux parties, elle renvoie donc au district d'Evora et de Portalegre). Dans l'Alto Alentejo, on trouvera aujourd'hui majoritairement des *ranchos folclóricos*. Dans le Baixo Alentejo on trouvera majoritairement des groupes de chant

polyphonique. Ces groupes se présentent sous la forme de groupe d'hommes, la plupart du temps (peu de groupes incluent des femmes en leur sein. On trouve quelques groupes entièrement féminins). Ils effectuent des concerts où ils enchainent un nombre de *modas*¹⁸.

Dans l'article¹⁹ sur les profils des groupes folkloriques de l'ouvrage *Vozes do Povo*, les auteurs présentent les statistiques issues d'une recherche effectuée entre 1998 et 1999 clarifiant ainsi l'organisation des groupes folkloriques à l'échelle nationale. Nous découvrons que le district de Béja possède le plus de groupes proportionnellement à la population, atteignant une moyenne de 7,8 groupes par tranche de 10000 habitants, la moyenne nationale étant de 2,9. Le district d'Évora a une moyenne de 5,6 groupes par tranche de 10000 habitants et celui de Portalegre 4,8. La région Alentejo étant très peu peuplée en comparaison aux autres régions portugaises, le nombre de groupes y est beaucoup plus faible que dans les autres régions.

En observant l'Alentejo à partir de sa division en trois districts, on remarque que le district d'Evora possède autant de groupes de chant polyphonique que de *ranchos folclóricos*, le district de Beja possède majoritairement des groupes de chant polyphonique et celui de Portalegre majoritairement des *ranchos folclóricos*. La carte des groupes folkloriques aujourd'hui confirmerait-elle l'influence de la régionalisation des pratiques? Avec une étude plus poussée sur la constitution des groupes et le discours de ses membres, nous pourrions peut être avoir une réponse.

Il serait d'ailleurs intéressant de comprendre l'évolution du chant polyphonique dans le district d'Évora, cette région ne faisant pas partie du Baixo Alentejo. Était-ce une pratique implantée dans la région avant la dictature ou son développement s'est-il effectué après 1974? Connaissant une partie du répertoire de *modas* du groupe polyphonique d'Evora²⁰, les références géographiques contenues dans certaines *modas* renvoient toutes à des villes situées en Baixo Alentejo. Enfin, la forte émigration des habitants d'Alentejo dans le pourtour de Lisbonne a donné naissance à des groupes polyphoniques dans cette région, surtout après 1974.

B3/ Vers une gestion cantonale des pratiques traditionnelles

Depuis la fin de la dictature, on note de la part de certains cantons un intérêt pour d'autres pratiques traditionnelles qui n'ont pas été mises en évidence lors de la stéréotypification au Portugal.

Ainsi le *cante ao baldão* est un type de chant improvisé entre plusieurs chanteurs, qui suit certaines règles quant à son improvisation. Cette pratique serait apparue dans les *freguesias* rurales et montagneuses du canton d'Odemira à la fin du XIXème siècle et se serait propagée vers la plaine dans les cantons d'Almodovar, Ourique et Castro Verde vers le milieu du XXème siècle.

¹⁸ Terme utilisé en Alentejo pour caractérisé un chant). Ils se présentent debout en rangs serrés.

¹⁹ Id., page 14, note de bas de page n°14

²⁰ Tous les mardis pendant cinq ans, j'ai assisté à une rencontre non formelle dirigée par le responsable du groupe. Des personnes se joignaient pour chanter ce répertoire pendant une heure et demie.

Les cantons d'Odemira et principalement celui de Castro Verde ont élaboré des projets pour récupérer cette pratique à partir de la fin des années 1980²¹.

La pratique de la *viola campaniça*, guitare présente dans la région Baixo Alentejo est aussi passée d'une poignée de personnes âgées la jouant à une revitalisation depuis plus d'une dizaine d'années, marqué par un rajeunissement des musiciens. Le canton de Castro Verde a été la aussi celui qui a le plus investi dans sa récupération et sa valorisation : cours de guitare et de fabrication de celles-ci dans le lycée professionnel, réalisation d'un évènement basé sur les cordophones portugais, création d'une exposition autour de cet instrument dans le musée de la ruralité créé en 2011.

La pratique de la *flauta tamboril*, flûte à trois trous accompagnée d'un tambour joué par la même personne a commencé à être mise en valeur plus récemment dans les cantons situés à l'Est du fleuve Guadiana, région où cet instrument est attesté au début du XXème siècle.

Chaque canton investit de différentes façons et à différents niveaux le champ du patrimoine traditionnel. La récupération d'une pratique n'est pas l'œuvre d'une politique régionale mais d'une politique locale, lié à une communauté de communes, avec peu de projets partagés entre plusieurs cantons. Lors de notre séjour au Portugal, nous n'avons jamais entendu parler d'implantation d'une politique régionale en Alentejo au niveau des pratiques artistiques, que ce soit par la Direction Régionale de la Culture ou par la CCDR, organisme qui assure les services décentralisés de l'Etat.

C/ Contexte rituel et PCI unesquien : qu'est ce que la tradition aujourd'hui?

Nous allons ici revenir sur les notions de folklore et tradition pour comprendre comment elles s'entrelacent. De plus, nous tenterons de décrire à travers les dernières candidatures effectuées pour la sauvegarde des pratiques d'Alentejo comment l'Etat se place aujourd'hui face à ce sujet.

C1/ Distinction entre folklore et tradition

Nous avons noté l'omniprésence des groupes folkloriques au Portugal, certains se créant encore aujourd'hui, comme le groupe As Ceifeiras de Entradas, groupe polyphonique féminin de la *freguesia* d'Entradas, canton de Castro Verde, en 2008. La notion de musique et danse traditionnelles au Portugal serait donc principalement attachée à une représentation folklorique de ces pratiques, alors que les groupes revivalistes seraient plutôt attachés au chant de protestation, genre musicale créé en réaction à la dictature. En effet, certains des chanteurs les plus connus au Portugal (Zeca Afonso, Fausto) s'inspirèrent des pratiques traditionnelles et leur superposèrent des chants d'auteur. Par exemple, le chant entonné tous les 24 avril avant le feu d'artifice, pour marquer le jour de la révolution des Oeillets, est basé sur un chant polyphonique d'Alentejo : *Grândola, vila*

²¹ Barriga Maria José, « Repentismo e folclorização no Baixo Alentejo : o cante ao baldao », in Castelo Branco Salwa El-Shawan et Branco Jorge Freitas (eds.), *Voices do Povo, a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, 2003 ; pp. 275-280.

morena. L'auteur associé à ce chant est Zeca Afonso.

La notion de tradition serait donc rattachée à un passé révolu, sans continuité avec le présent, car ces pratiques folkloriques se limiteraient à une présentation sur scène et en habits d'époque. D'ailleurs, lorsque j'expliquais mon travail à des personnes que je ne connaissais pas au Portugal, le fait de dire que je travaillais à la promotion des danses traditionnelles, de nombreuses personnes me demandaient si je travaillais avec des groupes folkloriques. La même explication donnée en France levait à un autre commentaire. Dans ce pays l'aspect traditionnel est assimilé au Fado, pratique très médiatisée hors du Portugal. Il y aurait donc une synonymie forte au Portugal entre tradition et folklore.

En parallèle à la pratique folklorique, on note encore aujourd'hui des contextes rituels où les danses sont intégrées. Une des situations où les danses et la musique étaient présentes au Portugal sont les *romarias*. Il s'agit de fêtes à caractère religieux et festif, pouvant faire se déplacer des groupes entiers de personnes sur plusieurs kilomètres. Ces fêtes étaient très implantées au Portugal. Au moment de la dictature, l'Eglise a cherché à distinguer le caractère religieux du caractère festif, refusant l'expression de la danse pendant ces pèlerinages. Aujourd'hui, on observe encore la présence de *romarias* dans le pays, pouvant être associé à la tauromachie (en Alentejo) et des fois aux danses, comme celles qui ponctuent le mois d'août et de septembre dans l'extrême nord ouest du pays.

Ponctuellement on peut aussi rencontrer aujourd'hui des situations où la danse et la musique revêt un caractère communautaire, lié à une transmission entre génération. Nous avons découvert le cas des *bailes de pinha*²² en Alentejo, basés sur une organisation des conscrits. Les jeunes hommes et femmes organisent un bal pour la communauté locale et apprennent une chorégraphie enseignée par un membre plus âgé du village. Dans certaines îles de l'archipel des Açores, un mouvement revivaliste s'est créé à partir des années 1970. Une forme de bal appelée *Chamaritas* a été récupérée à partir des souvenirs des personnes les plus âgées. Ces bals sont aujourd'hui inclus dans les fêtes de village.

Dans tous ces cas, les pratiques ne sont pas associées à une mise en tourisme ou à un processus de sauvegarde²³. Plusieurs situations se superposent au Portugal, quant au traitement des danses

²² Bal des pins en français.

²³ Le cas des *chamaritas*, nom donné à des danses mandées présentes sur quelques îles des Açores pourrait être en voie de mise en patrimoine. Un film sur ces danses, commandé par le gouvernement autonome de cet archipel a été présenté au public lors de la première semaine de juin 2012)

traditionnelles, auquel l'Association PédeXumbo ajoute une nouvelle contextualisation. Nous avons fortement parlé de la folklorisation au Portugal mais il est encore possible aujourd'hui de rencontrer des situations d'expressions de la danse sans la présence de ces groupes et de leur discours sur l'authenticité. La tradition ne serait donc pas encore synonyme de folklore au Portugal même s'il s'agit de la représentation la plus fortement médiatisé (par le tourisme et l'intégration des groupes dans la programmation estivales des Communautés de communes, par la télévision qui invite quotidiennement des groupes à se présenter sur les plateaux).

C2/ La patrimonialisation à travers l'Etat et l'UNESCO

Ces dernières années, le traitement des arts traditionnels est redevenu une affaire d'Etat, après la ratification de la Convention de l'UNESCO sur le PCI en 2008. Le processus de patrimonialisation passe par la définition d'une méthodologie pour le renseignement des pratiques. Dès 2009, un texte de loi est approuvé autour de la création d'un inventaire du PCI au Portugal. En 2011, une première pratique a été inventoriée, concernant un type particulier de taumachie dans un canton du centre du Portugal.

En parallèle, les premières candidatures pour classer certaines pratiques à la liste du PCI de l'Unesco ont vu le jour. Le canton de Serpa (Baixo Alentejo) organise depuis de nombreuses années des activités autour du chant polyphonique. Ce canton est aussi à l'origine de la candidature pour que le chant polyphonique en Alentejo soit inscrit à la liste du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco. Après le succès de la candidature au Fado, le Portugal a commencé cette nouvelle candidature en 2011. Alors qu'elle devait être présentée fin mars 2011 au siège de l'UNESCO, la commission nationale a décidé de la reporter pour 2013. Dans la presse régionale, il a été mentionné que d'autres cantons de la région Baixo Alentejo ont protesté contre le fait de ne pas avoir été inclus dans le processus dès son commencement. Le responsable pour la candidature, le musicologue Rui Nery a d'ailleurs démissionné de son poste en février justifiant son acte par les faiblesses de cette candidature. Il explique qu'une candidature pour une pratique présente dans une grande région ne peut pas être portée par un seul canton. De plus il estime que la population n'a pas été incluse dans le processus même.

L'absence de politique régionale et la forte indépendance des cantons seraient donc à l'origine de ce report.

Nous pourrions aussi voir dans ce report l'absence de l'Etat ces dernières 30 années dans le sujet qui nous concerne. Au Portugal, les subventions aux structures culturelles sont divisées entre arts plastiques et photographie, danse, musique, théâtre et croisements disciplinaires, c'est dire que les initiatives autour de la culture traditionnelle ne seraient pas susceptibles d'être subventionnées si

elles ne sont pas présentées dans un cadre de création artistique. Le département qui se charge du PCI est attaché à l'organisme gérant les musées nationaux portugais.

Nous remarquons aussi que la propre politique de PCI au Portugal met en valeur une pratique issue de la régionalisation et de la folklorisation. Un autre projet créé en 2008 souligne cet aspect. En effet, une candidature à des fonds européens a été réalisée pour permettre l'étude approfondie du chant polyphonique en Alentejo, sans l'inclusion d'autres pratiques instrumentales ou de la danse accompagnée au chant. Elle regroupait plus d'une dizaine de cantons, sous l'égide de la Direction Régionale de la Culture d'Alentejo. Alors qu'elle a été approuvée, la propre Direction Régionale de la Culture de l'Alentejo l'a abandonnée lorsqu'elle a découvert un vice de procédure. En effet, la personne en charge de cette candidature était la même qui avait analysé toutes les candidatures à ce fonds d'aides communautaires pour l'Alentejo. Une seule candidature avait été approuvée : la sienne.

Alors que nous voulions caractériser l'enjeu de la patrimonialisation au niveau de l'Etat, ces exemples nous montrent que la base à partir de laquelle sont effectués ces nouveaux projets, est représentée par l'échelon local, c'est à dire la Communauté de communes et par la régionalisation issue de l'époque dictatoriale. Ces deux derniers exemples de candidature montrent aussi que la valorisation des pratiques traditionnelles est le plus souvent initiée par les pouvoirs politiques, n'incluant pas forcément un mouvement citoyen ou associatif en son sein, hormis la mobilisation des groupes folkloriques²⁴.

Le traitement des arts traditionnels au Portugal depuis plus d'un siècle est marqué par le phénomène de stéréotypification des pratiques à l'échelle régionale puis d'une gestion cantonale qui s'appuie fortement sur le processus de folklorisation mis en place à partir de la dictature. Une fois avoir mis en avant cette contextualisation à l'échelle nationale, nous allons à présent décrire l'association PédeXumbo et son action dans le cadre de la promotion des arts traditionnels.

2/ PédeXumbo : d'un festival à une association qui se professionnalise

Dans cette partie, nous allons tenter de caractériser l'Association PédeXumbo depuis sa création à nous jours. Nous nous appuyerons sur la description des activités qu'elle organise, sur la dynamique

²⁴ Lors du report de la candidature du chant polyphonique en Alentejo, de nombreux groupes se sont déplacés jusqu'à Lisbonne pour montrer leur mécontentement. Nous nous demandons dans quelle mesure les Communautés de communes auraient influencé ou tout du moins aidé cette mobilisation. En effet, le transport de ces groupes est la plupart du temps réalisé grâce à l'aide des institutions publiques qui fournissent les autocars municipaux et les chauffeurs. Sur les images télévisées auxquelles nous avons eu accès, les membres des groupes étaient vêtus de leurs habits de scène et ils se présentaient par groupe, derrière leurs étendards. Il ne s'agirait donc pas d'une mobilisation civile.

à l'intérieur de l'association comme celles qui l'entourent, en replaçant son champ d'action dans une échelle nationale.

A/ D'une association urbaine sur 3 pôles géographiques à un ancrage en Alentejo

L'association PédeXumbo est créée pour gérer le festival Andanças. Au cours du temps, elle développe de nombreuses activités dans tout le pays. Cependant celles-ci sont plus concentrées dans trois districts : Lisbonne, Viseu et Evora. Ce dernier devient ces dernières années la zone d'action principale de l'association.

A1/ L'association, sa création et ses objectifs

PédeXumbo, association pour la promotion de la musique et la danse, est née en 1998 d'une obligation de formalisation d'un groupe d'amis originaire et vivant principalement sur Lisbonne qui, depuis 1996, organisait un festival appelé Andanças, festival international de danses populaires à Évora. En effet, pour recevoir l'aval des autorités publiques pour l'organisation d'un événement, le groupe devait être constitué légalement. Ce groupe participait à des festivals dans toute l'Europe, principalement en France dont le point commun est la valorisation de la musique et de la danse traditionnelle, comme Saint Chartier et Gennetines. Certains sont musiciens, d'autres moniteurs de danse, mais il s'agit surtout de simples amateurs de musique et de danse. Profitant de l'argent qu'un des membres avait économisé, ils organisèrent leur premier festival dans la ville où étudiait alors l'investisseur principal. L'organisation de ce festival est basée sur les modèles de festivals français, avec la programmation d'ateliers de danses en journée et des bals concert en soirée.

Ce groupe de personnes est constitué d'étudiants ou de jeunes travailleurs. Cette caractérisation se retrouve d'ailleurs dans les statuts de l'association²⁵.

Pour donner un cadre juridique à l'organisation du festival, l'association PédeXumbo a créé des statuts pour marquer les domaines où elle prétendait travailler, sans se restreindre à la seule organisation de ce festival.

Les objectifs de l'association qui apparaissent dans ses statuts²⁶ sont la promotion, auprès de tout public, de toutes les formes de musique et danse, privilégiant le caractère éducationnel et social inhérents à ces activités, ainsi que les activités liées à la protection de l'environnement²⁷.

²⁵ Au Portugal, une association peut être caractérisée à partir des actions qu'elle développe ou des personnes qui en font partie (jeunes, personnes âgées). Dans le cas qui nous intéresse, PédeXumbo est défini comme une association de jeunes.

²⁶ Article deux des statuts : A Associação tem por objecto promover, junto do público em geral, todas as formas de música e dança, privilegiando o carácter educacional e social inerentes a estas actividades, bem como actividades de âmbito ambiental.

²⁷ Nous supposons que cet ajout vient du fait qu'un des membres fondateurs s'est spécialisé en biologie étudiant les aspects de la biodiversité. Les différentes activités menées mettent en avant la production d'activités artistiques et d'investigation, la publication, la collaboration avec d'autres institutions et la formation. L'étude des statuts nous montre une préoccupation pour le développement d'activités permettant un dialogue entre membres de différentes cultures, un

A2/ Caractérisation géographique de l'association et de ses membres

La création de l'association a été effectuée en 1998 à Oliveira de Frades, commune limitrophe de São Pedro do Sul²⁸ où a lieu le festival Andanças depuis 1997, à partir de la deuxième édition. Son adresse officielle est à Lisbonne²⁹ avec une délégation dans le canton de Vouzela (District de Viseu). Les membres fondateurs sont au départ constitués d'une partie de ce groupe d'amis et des personnes vivant dans la région de São Pedro do Sul. Des 11 membres faisant partie du bureau en 1998, deux personnes en font aujourd'hui partie, elles ont été élues en 2012. Des 14 membres aujourd'hui, on remarque aussi que l'un des membres fait partie du groupe d'amis qui organisa le premier festival, et neuf sont ou ont été responsables d'équipe de volontaires pendant Andanças. Les deux dernières personnes vivent à Évora et participent aux activités régulières de l'association depuis près de 10 ans. L'évolution de l'association ne s'est pas réduite aux membres fondateurs et a rapidement intégré de nouvelles personnes.

Le siège de l'association passe à Évora³⁰ en 2001, lors de la création d'un bureau où travaille le premier employé de l'association. En effet, après plusieurs années où tous les membres étaient bénévoles et vivaient entre Lisbonne, le district d'Évora ou le district de Viseu, une personne a été embauchée. Jusqu'en 2003, il s'agit surtout d'emploi temporaire, la plupart du travail étant effectué par des volontaires, membres de la direction. Seule une des sept employées de l'association en 2011 est née et a toujours vécu en Alentejo. Dans la direction et le bureau élus en 2012, aucun membre n'est originaire de la région. Beaucoup y sont venus car ils ont trouvé un travail autour d'Évora ou ils y ont fait leurs études et sont restés ensuite pour travailler. Des quatorze membres du bureau aujourd'hui, six vivent à Évora. Près de la moitié du bureau n'habite pas d'ailleurs en Alentejo mais à Lisbonne. Enfin deux vivent respectivement dans des villes du centre et nord du Portugal : Pombal et Porto. En cherchant dans les origines des parents des membres et des employés, la relation à l'Alentejo apparaît cependant : ils ont souvent un parent ou un grand-parent qui est né en Alentejo puis qui a émigré à Lisbonne ou dans sa grande périphérie. Mais ces personnes ne s'associent pas à une identité alentejana. Elles explicitent plutôt la région où elles sont nées.

L'association n'a donc pas un ancrage géographique marqué au niveau du lieu de résidence de ses membres ni d'une origine qui leurs serait commune. Il s'agit à l'origine d'un groupe de jeunes universitaires urbains qui ont, au fur et à mesure de l'organisation du festival Andanças et de diverses activités, engrangé de nouveaux membres là où ils travaillaient : districts de Lisbonne et Évora et là où s'organise le festival Andanças : district de Viseu.

travail de formation personnelle et sociale des citoyens.

²⁸ District de Viseu, région Beira Alta, centre du Portugal, district non littoral.

²⁹ Capitale du pays située dans la moitié sud, sur la côte littorale.

³⁰ District d'Évora, région Alentejo Central, sud du Portugal, district non littoral.

Néanmoins, en étudiant l'historique des activités organisées par l'association, on remarque qu'en dehors de l'organisation de son principal évènement dans le centre du pays (le festival Andanças), la plupart d'entre elles se concentre en Alentejo, et particulièrement à Évora. Si au début de son existence, elle développe des activités sur Lisbonne en partenariat avec d'autres associations, celles-ci ne se développeront pas beaucoup car les membres de la direction s'attacheront, comme ils l'indiquent dans leurs discours, à la décentralisation de la culture, notamment en programmant hors des deux grands pôles urbains portugais que sont Lisbonne et Porto, et plus généralement hors de toute la zone littorale entre ces deux villes, fortement peuplée.

Certes, il est compliqué de localiser les activités de l'association car les résultats sont différents si on se base sur le nombre d'activités ou sur leur poids budgétaire. En effet le festival Andanças représente en 2009 les deux tiers du budget de l'association et il s'agit de la seule activité organisée dans la région centre. Sont organisés la même année quatre autres festivals, deux résidences artistiques et des cours de danse... surtout en Alentejo et en Algarve, c'est à dire dans le sud du Portugal.

L'amplitude de l'association est nationale, en ce qui concerne les activités qu'elle développe et le lieu de vie de ses membres, même si nous notons une concentration plus forte à Evora, où se situe son bureau depuis 2001.

B/ D'une transmission ludique à un travail de sauvegarde des répertoires chorégraphiques portugais

Nous allons montrer ici comment le travail de l'association a évolué au cours de son existence, en mettant en évidence les formes qu'a pris la valorisation des danses traditionnelles. Nous cherchons à mettre en avant le caractère festif et formatif de ses activités ainsi que l'inclusion à sa stratégie de la sauvegarde des danses, en particulier celles d'origine portugaise.

B1/ De la transmission sous forme de divertissement

L'association organise depuis le début des activités ponctuelles constituées d'ateliers de danses et/ou de bals-concert. Elles sont programmées un peu partout dans le pays, comme Sagres en Algarve, Fundão dans la région Beira Baixa, Funchal à Madère...Elles sont destinées à des publics ciblés (enfants, personnes âgées) mais aussi pour un large public. En 2003, elle participe au Forum Social Mondial à Portalegre au Brésil puis au Forum Social portugais. Elle faisait d'ailleurs partie des trois institutions qui s'étaient candidates pour gérer son organisation, les deux autres étant des partis politiques de gauche.

Outre la programmation d'activités dans le cadre d'évènements organisés par des tiers (associations, mairies), l'association organise ses propres évènements, subventionnés en partie par des mairies. Ceux-ci ont une thématique particulière³¹ et prennent une forme souvent similaire : pendant la journée, des ateliers de danse ou de musique, et en soirée concerts et bals. Il faut aussi ajouter quelques activités d'arts plastiques, en lien avec la thématique du festival, des conférences et des promenades thématiques qui font découvrir le lieu où se déroulent les festivals.

En plus du festival Andanças, elle a organisé entre 2000 et 2006 un festival pour les fêtes de fin d'année. En 2000, elle a aussi créé le festival Entrudanças au moment du carnaval, tout d'abord à Évora pendant deux ans. Puis, après deux années d'arrêt, elle le réalise à Entradas, canton de Castro Verde (Alentejo). En 2002, elle met en place le festival Encontro de Tocadores à Nisa (Alentejo). Après deux années sans être programmé, il se transforme en Tocar de Ouvido et il est réalisé à Évora à partir de 2006. C'est l'unique festival dont l'objectif principal n'est pas la promotion de la danse mais celle de la musique et des instruments traditionnels portugais. Depuis 2003, l'association est partenaire du Festival Planície Mediterrânica, subventionné par la mairie de Castro Verde. Il s'agit de l'un des quarante festivals qu'organise Sete Sois, Sete Luas dans de nombreux pays. L'objectif de ce festival est la promotion des cultures méditerranéennes. En 2004, elle crée le festival Aqui há baile dont l'objectif principal est la découverte de répertoires chorégraphiques d'une région en particulier. En 2004, il est réalisé à Amieira do Tejo (région Alentejo), puis Miranda do Douro (région Tras os Montes) en 2005, Margarida da Serra (Alentejo) en 2007 et Evora en 2011. Depuis 2007, elle organise un festival à Tavira (Algarve), Arraiais do Mundo, dont l'objectif est de mettre en avant les pratiques traditionnelles de la région sous une forme plus contemporaine.

Ces festivals ont parfois changé de lieu pour répondre à une demande de la part de communautés de communes et recevoir un financement pour leur organisation. Le but est souvent une recherche de valorisation et de divertissement pour un public ciblé local tout en permettant la venue de personnes extérieures.

Le festival Aqui Ha baile, qui est en grande partie subventionné par les propres fonds de l'association, a la vocation d'être itinérant car son objectif est la valorisation d'un type de danse différent pour chaque édition. Ainsi, si la plupart de ces festivals durent trois jours, celui d'Andanças se tient sur sept jours. Ce festival est très différent des autres de par le nombre de participants qu'il reçoit (25000 en 2009). En outre ses objectifs visent la vulgarisation de la pratique de la danse. Il s'agit d'un festival de masse, inclus dans les festivals d'été du pays.

³¹ Exemples de thématiques : le carnaval, les fêtes de fin d'année, la promotion d'une danse traditionnelle particulière, les danses du bassin méditerranéen, celles de la région Algarve, la musique traditionnelle.

L'inclusion de cours de danses dans des festivals met en avant le caractère ludique par rapport au caractère pédagogique. La fête, les bals et concerts en soirée facilitent un contact avec la danse, dans un cadre non formel.

L'organisation de festival permet le financement de projets facilitant la connaissance de nouvelles danses. L'organisation en partenariat avec les Communautés de communes permet de rentrer en contact avec des associations culturelles et sociales du canton, garantissant l'implantation du festival et la possibilité de découvrir des individus connaissant les pratiques chorégraphiées de la région.

Mais l'association n'organise pas que des festivals.

B2/ Un travail pédagogique et de découverte des danses

Outre la programmation d'ateliers de danses et de bals concerts intégrés dans des événements ponctuels, on peut noter dès 1999 la programmation régulière de cours de danse pour adultes et jeunes à Évora. Il s'agit de cours de *danças europeias*³² et de *danças africanas*³³ auxquels s'ajoutera plus tard d'autres genres comme la salsa, le tango. Depuis 1999 elle programme des cours de danses pour des publics particuliers : enfants, jeunes, personnes âgées, personnes handicapées en partenariat avec des institutions publiques ou associatives. Elle réalise des formations encadrées dans des institutions d'enseignement ou non pour un public professionnel : professeurs, étudiants en danse ou en animation socio-culturelle. Pendant une à plusieurs années scolaires, elles réalisent des cours réguliers dans d'autres villes d'Alentejo.

Depuis 2005, PédeXumbo donne des cours de danses intégrés dans le programme *Jogar*³⁴ à Évora. La Communauté de communes d'Évora lui confie aussi un espace qui lui permet de programmer des cours de danses, de chant, des activités thématiques nocturnes et des concerts le week-end.

Ces activités d'ateliers et de cours de danse confirment que l'association PédeXumbo s'est petit à petit investi dans des projets autour d'Évora de façon régulière, tout en continuant à réaliser des projets dans le reste de la région et du pays.

En plus de ces ateliers, l'association a organisé entre 2000 et 2006 le projet *Viagem na minha terra*³⁵, créé à l'origine pour découvrir des danses portugaises. Il s'agit de joindre des membres de l'association sur un week-end, motivés par leur intérêt pour la danse. Ils rencontrent des groupes folkloriques dans tout le pays, permettant l'étude de leur répertoire et leur programmation dans le festival Andanças.

³² Danses européennes.

³³ Danses africaines.

³⁴ Ce programme du Ministère de l'Éducation met en place des activités extrascolaires pour les élèves d'école primaire entre 15h30 et 17h30.

³⁵ Voyage dans ma terre, sous entendu le Portugal.

Il faut ajouter que depuis 2005, l'association a également édité trois cds, trois livres, deux dvds et créé deux sites internet. Elle réalise en outre des résidences artistiques en vue de la production de nouveaux spectacles, liant la danse ou la musique au théâtre, arts performatifs, ou finançant le travail de groupes musicaux sur des répertoires traditionnels d'une région en particulier.

En observant l'historique de l'association, nous notons qu'elle s'est toujours efforcée de connaître et faire découvrir les danses portugaises comme étrangères, à travers la programmation d'activités pédagogiques. En simultanément elle crée des projets pour que ces membres découvrent toujours de nouvelles danses, permettant ainsi de les transmettre à un plus grand nombre. Elle élargit les modes de transmission, proposant des ateliers mais aussi en réalisant des éditions. Elle s'est aussi attachée à investir dans le champ artistique pour créer de nouveaux projets musicaux et/ou chorégraphiques. Ces dernières années, l'association PédeXumbo a associé à sa préoccupation de transmission, celle de la sauvegarde des répertoires chorégraphiques et plus particulièrement ceux portugais.

B3/ Un changement de stratégie : la sauvegarde des répertoires chorégraphiques portugais

L'investissement dans la découverte des danses portugaises se limitent au départ à une collaboration avec des groupes folkloriques. Il s'agissait de les programmer pour qu'ils transmettent leur répertoire et d'effectuer des recherches sur une base du volontariat pendant le week-end³⁶. Les festivals *Aqui há baile* permettent aussi leur découverte, mais seulement pour ceux qui participent à l'évènement. En 2007 et 2008, un des problèmes qui revenaient régulièrement dans les discussions des membres lors des Assemblées Générales est le fait de voir une augmentation du nombre de groupes qui se dédient au répertoire de bal mais dont les danses renvoient à celles de différents pays, en particulier la France. Il a ainsi été envisagé d'obliger les groupes à avoir un quota de danses portugaises dans leur répertoire pour pouvoir participer au festival *Andanças*. Lorsque nous interrogeons en 2008 certains groupes pour comprendre leur choix de répertoire et surtout pourquoi des danses portugaises n'étaient pas incluses, la réponse renvoyait à la qualité des compositions des danses françaises et autres à leurs yeux en comparaison avec la pauvreté des répertoires portugais. Nous y reviendrons plus tard.

On note un changement dans l'élaboration des lignes directrices de l'association et dans le type d'activités réalisées ces dernières années. En effet, après un travail d'approfondissement et de mise en œuvre d'activités régulières à partir de 2005 autour d'Evora, de l'augmentation du nombre de salariés et de la création du statut de coordinatrice de production tenue par Diana Mira³⁷ entre 2005 et 2011, l'association va investir financièrement et inclure dans les festivals des projets qui

³⁶ Voir le projet *Viagem na minha terra*.

³⁷ Membre fondatrice de l'association et membre du bureau de sa création jusqu'en 2011.

permettront une plus grande diffusion des répertoires chorégraphiques portugais.

Dès lors, sera coproduit le travail de différents groupes pour créer de nouvelles musiques liées au répertoire chorégraphiques portugais. La méthodologie varie : il est demandé aux groupes de faire leurs propres collectes ou ce sont des membres de l'association qui les font et les fournissent aux groupes ensuite. Les résidences artistiques permettent en ce sens de créer de nouveaux groupes avec des musiciens qui connaissent le répertoire traditionnel de la région choisie et d'autres qui sont ou non habitués à jouer des musiques de bal.

D'un travail de valorisation et de transmission, l'association va s'attacher aussi à sauvegarder et à rendre disponible une partie de ses projets sur son site internet. Cette diffusion ne passe plus forcément que par l'expérimentation mais par la documentation de matériels.

C'est dans cette perspective que s'insère un travail d'aide à l'édition de cd de groupes de bal dont une partie du répertoire doit être portugais pour pouvoir en bénéficier. L'association édite ses propres dvds et livres pour transmettre sa représentation de la danse et l'importance qu'elle voit à placer des pratiques traditionnelles dans un cadre contemporain. Toutes les productions ont une valeur de valorisation et de formation, l'idée étant que l'on peut apprendre à danser les répertoires présentés dans les éditions. Par exemple, à un film qui montre la philosophie du festival Andanças, elle demande au réalisateur d'ajouter des petites vidéos où sont enseignées quelques danses. L'édition de matériels et la coproduction de bals sont suivies d'un travail de diffusion pour faire connaître les nouveaux projets produits, au Portugal et à l'étranger.

Pour finir, l'association PédeXumbo considère que la sauvegarde des danses portugaises passe par le fait de les danser comme par leur fixation, à travers les livres, vidéos. Nous avons vu auparavant que les danses dites traditionnelles au Portugal présentes dans les bals peuvent être originaire de tout pays et que les groupes n'étaient pas enclins à intégrer dans leur répertoire des danses musiques à danser portugaises. L'investissement dans des projets artistiques serait donc une façon de palier la quasi absence de danses portugaises, payant les groupes pour qu'ils travaillent ces répertoires. En parallèle, PédeXumbo édite des objets pour faciliter la transmission. En effet, si les groupes jouent certaines danses, il faut aussi que le public les connaisse.

D'une stratégie basée sur le volontariat ou portée par les groupes folkloriques pour faire découvrir les danses portugaises, on passe à un investissement financier pour faire connaître les répertoires chorégraphiques portugais, à travers la coproduction de projets artistiques et la production d'objets qui fixeraient les danses. Après une période de création de festivals dictée par des besoins financiers

et des projets permettant la découverte de nouveaux répertoires chorégraphiques du monde entier, l'association a opéré un changement de stratégie, approfondissant ses relations avec la région où elle est basée en focalisant la plupart de ces projets en Alentejo.

Mais l'action de PédeXumbo n'est pas isolée. Il faut aussi comprendre comment elle interagit avec la société en général.

C/ Les dynamiques de l'association : Vers une reconnaissance à l'échelle nationale

Nous allons voir dans cette partie les dynamiques de l'association à travers son mode de gestion interne, sa place à l'intérieur d'un mouvement culturel lié aux arts traditionnels, les types de collaborations qu'elle tisse et les formes de communication externe qu'elle entreprend pour sa reconnaissance à l'échelle nationale.

C1/ Volontariat et Professionnalisation

A partir du bénévolat et du noyau de membres fondateurs, l'association s'est progressivement professionnalisée pour organiser ses activités, tout en gardant une composante de volontariat très forte dans l'organisation de certains événements et dans le mode de gestion de la propre association. Le festival Andanças et à moindre mesure le festival Entrudanças reposent sur la coopération de volontaires qui assument les tâches d'organisation du festival. A titre d'exemple, en 2010, deux personnes sont employées à temps plein pour organiser le festival Andanças dont le budget avoisine les 500 000€. Les autres employés de l'association consacrent au minimum deux mois de leur travail à ce festival. De par les dimensions de ce festival (accueillir près de 25000 participants, 1000 artistes et créer des infrastructures temporaires pour la réalisation du festival), le festival ne pourrait avoir lieu sans cette base de volontaires. En 2010, il y avait plus de 60 responsables d'équipes et près de 500 volontaires qui travaillent 4 heures par jour pendant le festival.

Cette base forte de volontariat a permis d'ouvrir l'association à de nouveaux membres dont les motivations varient : intérêt pour la danse, pour la pédagogie, pour la composante écologique ou pour le propre mode de gestion de l'association. Nous avons vu d'ailleurs auparavant que plus de la moitié des membres du bureau ont intégré l'association après avoir été responsables d'équipes à Andanças.

L'association n'a pas une politique de faire inscrire son public comme associé en payant une adhésion annuelle. Il y a actuellement une petite centaine d'associés, ceux-ci étant presque tous responsables d'équipes de volontaire et collaborateurs réguliers. En effet, l'association a créé le statut particulier d'associé collaborateur, exemptant de droit d'inscription les personnes qui participent activement à la vie de l'association. Les critères définissant l'accès à ce statut sont

opaques, certaines personnes étant inscrites alors qu'elles ne participent plus officiellement à la vie de l'association, ne font pas partie du bureau, ne sont pas employés et ne sont pas responsables de volontaires pendant les festivals. Mais elles ont été actives dans l'association auparavant. Elles sont incluses au même titre que les associés de droit dans une mailing list où sont débattues des idées pour créer de nouveaux projets, choisir les lignes orientatrices de l'association, donner leur avis sur des questions liées à la vie de l'association. L'officialisation de ce statut se fait lors des Assemblées Générales où est remplie une fiche. Ces assemblées sont en principe ouvertes à tous, associé ou non.

En parallèle à cette base de volontariat, le nombre d'employés n'a cessé d'augmenter au cours des années. En 2003 on comptait un employé à plein temps, en 2006, 4 et en 2011, sept. Depuis septembre 2011, la structure fixe de l'association est revenue à trois personnes, après la réduction des recettes de ses projets et celle des subventions publiques qu'elle recevait³⁸. La dynamique entre les employés et la structure associative a varié en intensité au cours du temps. Pendant les cinq années de présence au sein de cette association, les employés demandaient principalement l'opinion du groupe élargi de personnes s'intéressant aux thématiques de PédeXumbo à travers les mailing lists informatiques, pour des sujets précis : proposition de programmation ou pour des sujets plus large : comment améliorer la communication de l'association. Les assemblées générales ponctuaient l'année à raison de trois par an pour définir les stratégies futures de l'association. Pour gérer les problèmes financiers et l'organisation future de l'association l'été dernier, la direction a été appelé à se réunir et prendre part de façon plus intégrée au quotidien de l'association. Cette dynamique s'est conservée jusqu'à ce jour. L'équilibre dans la relation entre les employés et la direction est maintenu par une règle tacite : la coordinatrice de production est la seule employée qui peut et doit appartenir à la direction. Cela lui permet une plus grande facilité de mouvement quant à l'élaboration de projets.

Nous pensons donc qu'au fur et à mesure de l'augmentation du nombre d'employés, l'investissement des membres de la direction et du bureau en général s'est réduit, la propre dynamique de la structure professionnelle pouvant substituer sur certains sujets celle associative.

Une fois la dynamique de la propre association, nous allons essayer de décrire celle dans lequel PédeXumbo est intégré, c'est à dire le milieu culturel ou associatif lié aux arts traditionnels.

C2/ D'une association à une dynamique à l'échelle nationale

Depuis 2005 ont été créées dans le pays d'autres associations promouvant la danse traditionnelle ou des espaces pour leurs pratiques, notamment à Lisbonne et à Porto, et plus récemment à Coimbra, Aveiro et en Algarve. Ces associations organisent des cours réguliers de danse et certaines des festivals dédiés à la danse avec ateliers et bals-concerts. La naissance de ces associations a influencé

³⁸ Voir le contexte politique actuel au Portugal.

le changement de lignes directrices de l'association PédeXumbo. Elle a par exemple abandonné le festival de fin d'année car celui-ci n'apportait rien de nouveau au niveau du travail sur les répertoires chorégraphiques portugais, ce qui a permis à deux autres associations de le continuer. La création de ces associations dans les pôles urbains aurait aussi accentué la politique de décentralisation des activités culturelles de l'association, ne cherchant pas à produire des événements dans ces villes. L'association aide aussi de nouvelles associations à créer leur propre festival, en partageant ses documents de méthodologie pour leur organisation, ses contacts, et en faisant bénéficier de son expérience en général.

A ces associations qui valorisent la danse, il faut ajouter d'autres associations plus anciennes qui promeuvent la pratique de la musique traditionnelle comme Dorfeu à Agueda et l'association Gaita de Foles à Lisbonne avec qui elle a organisé pendant plusieurs années le festival Tocar de Ouvido.

Si la naissance de ces associations et la multiplication d'événements en zone urbaine qui inclue des activités liées aux danses traditionnelles au Portugal n'ont pas fait l'objet d'étude, nous pouvons néanmoins supposer que l'augmentation continue du public au festival Andanças jusqu'en 2009³⁹ a permis la naissance de noyaux dans ces villes et la création d'activités régulières autour de ces danses. Andanças, et donc l'association PédeXumbo serait en quelque sorte à l'origine d'un mouvement qui s'est multiplié dans tout le pays, ces associations pouvant collaborer ensemble dans l'organisation d'activités.

Cet accroissement se retrouve aussi au niveau des individus qui ont opté pour se professionnaliser dans ce domaine (à temps complet ou partiel).

Ainsi, le nombre de groupes se dédiant à un répertoire de bal, dans la mouvance de ces associations, est passé d'une petite poignée à plus d'une cinquantaine aujourd'hui. Le nombre de personnes qui enseignent ces répertoires a été multiplié : plus d'une quinzaine de moniteurs organisent régulièrement des ateliers de *danças europeias* ou animent des bals aujourd'hui. Cette professionnalisation est d'ailleurs mise en relation avec Andanças dans la mesure où de nombreux groupes musicaux, musiciens et moniteurs de danse (de tous les genres possible) explicitent leur filiation au festival Andanças. C'est là qu'ils auraient rencontré l'idée d'un projet artistique, l'envie de se spécialiser dans une pratique puis ensuite la possibilité de présenter au public leur travail en étant intégré à la programmation. Andanças là aussi aurait généré une dynamique quant à la professionnalisation d'individus dans les thématiques que PédeXumbo aborde.

L'ampleur du festival Andanças qu'organise PédeXumbo serait donc à l'origine d'une nouvelle

³⁹ 25000 participants sur 7 jours.

dynamique à l'échelle nationale, associée à la multiplication et à la professionnalisation d'artistes. Nous allons maintenant essayer de caractériser l'association dans sa forme de collaborer avec d'autres institutions.

C3/ Position de l'association un niveau distrital, national et européen

L'implantation distritale⁴⁰ de l'association se caractérise par une collaboration avec des communautés de communes et des institutions publiques ou associatives traitant des personnes âgées, des personnes handicapées, des jeunes.

La relation avec d'autres associations culturelles se fait sur Evora, par l'organisation ponctuelle d'activités en partenariat. Un réseau élargi a été créé en 2011 suite au non paiement de la part de la Communauté de communes d'Evora aux associations culturelles. Les institutions se sont toutes réunies pendant un an pour élaborer une stratégie collective. Il s'agit de l'unique objectif qui a fait se rapprocher ses structures sur la durée. L'insertion de PédeXumbo est donc basée sur la multiplication de collaborations ponctuelles, à l'exception du champ pédagogique. PédeXumbo participe depuis 2007 à un projet d'éducation par l'art dans un quartier défavorisé de la ville.

L'association n'a pas créé de lien avec des projets qui se rapprochent des siens en Alentejo. Ainsi, la Communauté de communes d'Evora a créé un projet européen autour des pratiques traditionnelles orales mais n'a pas inclus l'association dans les différentes activités qu'elle a promues. Une autre association dont la coordinatrice est un ancien membre de la direction de PédeXumbo travaille sur la musique traditionnelle en Alentejo. Étant fâchée avec certains membres de la direction, il n'y a pas de partenariat. Le monde académique à Evora collabore ponctuellement avec l'association surtout en rapport avec les questions de pédagogie⁴¹.

L'association collabore ponctuellement avec des groupes folkloriques, des groupes de chant et avec des musiciens singuliers. Mais aucun travail de mise en réseau n'est à l'œuvre en Alentejo excepté pour les groupes de chant qui se sont regroupés au sein d'une association.

C'est donc dans la multiplication de collaborations ponctuelles avec différentes structures (sociales, culturelles, universitaires) que l'association PédeXumbo est implantée dans le district d'Evora. Néanmoins on note que les activités à dominante pédagogiques font l'oeuvre d'une plus forte collaboration avec d'autres institutions. Cela est peut être du au fait que l'efficacité de ces projets est pensé à long terme alors que l'activité culturelle ne le serait pas?

A un niveau national, l'association PédeXumbo reçoit une subvention annuelle du Ministère de la

⁴⁰ L'adjectif distrital renvoie à l'échelon « district » en portugais, qu'on pourrait rapprocher de celui du départemental en France.

⁴¹ Il n'y a pas de département d'ethnologie dans cette université.

Culture dès 1998. Pour la dernière candidature quadri-annuelle effectuée en 2009, elle recevait plus de 80 000€ par an. Il s'agit de la seule structure subventionnée qui travaille dans le champ des danses populaires, les autres étant liées à la danse contemporaine. Lors de la création du projet annuel d'activités, l'association doit prendre en compte la demande et les critères d'évaluation de cette institution publique. C'est entre autre pour cela que la coordinatrice de production justifie la création de certains projets, comme l'aide à l'édition, la coproduction de spectacles associant la danse traditionnelle à la danse contemporaine ou aux arts performatifs, en expliquant qu'il faudrait créer des ponts pour professionnaliser les acteurs qui travaillent autour de la danse traditionnelle. Lors d'une réunion en 2012 entre la direction de l'association et des membres de la Direction Générale des Arts (institution qui gère les subventions octroyées par le Ministère), il a été fait le constat que l'association n'aurait jamais du recevoir cette aide car il s'agit surtout de subventionner des structures de création artistique, le travail de l'association n'entrant pas dans cette ligne d'investissement.

De plus, elle propose la diffusion de ses projets et coproductions ou reçoit d'infrastructures culturelles nationales des demandes d'élaboration de projets. Par exemple, la dernière coproduction de PédeXumbo a été présentée dans cinq théâtres régionaux de tout le pays. Elle a participé à un projet commandé par le Festival International de Marionnettes à Porto pour la création d'un *baile de corpos extraordinarios*⁴². Elle collabore en ce moment avec le musée Casa das historias - Paula Rego de Lisbonne pour la création d'un spectacle.

A cette insertion nationale, il faut ajouter sa volonté d'implantation au niveau européen. Dès les premiers temps de l'association, il est fait mention des collaborations avec des associations étrangères. Même si l'internationalisation de l'association est une des thématiques qui revient lors des Assemblées Générales, cela n'a jamais été consolidé. En effet, certains membres vont découvrir des structures dans d'autres pays ou participer ponctuellement à d'autres festivals à travers la programmation d'activités produites par PédeXumbo. Mais il ne s'agit en règle générale que de collaborations ponctuelles. L'association n'a en effet jamais trouvé à un niveau européen de partenaires sur le long terme qui posséderaient des lignes orientatrices similaires ou ayant une base professionnelle comme l'association, et qui voudrait collaborer avec elle. Elle possède un réseau de contacts qui lui permet ponctuellement de créer des projets. Elle est sollicitée pour créer des partenariats mais seulement au niveau de l'échange de groupes à inclure dans sa programmation. Cette implantation européenne est par ailleurs reconnue dans la mesure où le festival Andanças est fréquenté par de nombreux étrangers venant d'Europe, majoritairement français et espagnols et à travers la réception de nombreuses correspondances de groupes étrangers qui présentent leurs

⁴² Bal de corps extraordinaires.

albums.

A travers ces trois cas de figures (distrital, national et européen), nous notons que l'association PédeXumbo collabore avec une diversité d'institutions (de la maison de retraite du village de Sao Sebastiao da Giesteira au musée de l'ethnologie de Lisbonne, en passant par la ville d'Evora, une association culturelle qui fait la promotion d'arts performatifs en Alentejo ou une compagnie de danse contemporaine marocaine). Cette collaboration se caractérise par sa ponctualité et sa possible répétitivité dans le temps (par exemple, tous les ans PédeXumbo participe bénévolement à l'organisation d'une journée où tous les centres recevant des personnes handicapées se retrouvent, en donnant un cours de danse). Elle ne montre pas de restriction dans le type de collaboration ni un spécial investissement dans un domaine ou un autre, à l'exception du champ pédagogique.

C4/ Discours et communication : l'institutionnalisation de PédeXumbo

Une des discussions qui revient lors des Assemblées Générales auxquelles nous avons pu assister ces cinq dernières années est le fait que la majorité du public du festival Andanças ne l'associe pas à l'Association PédeXumbo. Lorsque certains participants découvrent que l'association qui l'organise est basée à Évora (près 400 km de distance), ils montrent un certain étonnement. Cette méconnaissance provoque dans le discours de ses membres et dans les projets soumis, une recherche de partenariats ou d'associations de marque pour garantir une plus grande reconnaissance à l'échelle nationale.

Ainsi, dans les candidatures effectuées pour recevoir diverses subventions, il est fait mention de l'inclusion de bals et d'artistes travaillant avec l'association dans les grands centres culturels nationaux comme la Casa da Musica à Porto ou le Centre Culturel de Bélem à Lisbonne. De plus, il est inclus en annexe des témoignages de personnes reconnues dans leur domaine tels que des chercheurs en ethnologie, un directeur de conservatoire. Les cartes reçues par la Direction Régionale de la Culture en Alentejo⁴³ ou par le directeur du département du patrimoine immatériel de l'Institut des Musées et Conservation sont aussi annexées. En 2011 a été effectué une série de vidéos avec des musiciens reconnus, des directeurs de centres culturels ou des personnes de la télévision œuvrant pour la pratique du volontariat pour promouvoir la qualité du travail de PédeXumbo.

Ce travail de communication s'est accompagné par le souhait de la part de l'association d'intervenir dans des conférences traitant des thèmes sur lequel elle travaille. Après de nombreuses années d'activités, elle ressent le besoin de communiquer et de montrer le sérieux de son travail. Le

⁴³ Equivalent des DRAC en France.

rapprochement avec le monde universitaire est une des stratégies qu'elle a amorcée depuis 2007 pour réussir à faire valoir les projets de collectes qu'elle est en train d'effectuer, entre autre. L'inclusion d'un travail de sauvegarde des danses en plus de celui de la valorisation à travers l'organisation de festivals serait peut être l'origine de ce besoin de reconnaissance, dans la mesure où elle voudrait être connue pour les différentes lignes de travail qu'elle développe et non seulement être perçue comme une association qui produit du divertissement. A une phase de multiplication de projets et d'expériences, elle montre une plus grande préoccupation à les faire connaître, notamment en étudiant cette masse de ressources et d'expériences. Ainsi, en 2011, elle réalisa une étude à partir des personnes qui s'inscrivent pour être volontaire (1500 inscriptions en moyenne) pour pouvoir caractériser le type de volontariat qu'elle promeut, l'image à laquelle elle est associée. Mais il est intéressant d'observer que l'association n'a pas encore l'habitude de se faire valoir. L'exemple de l'édition en 2011 du film *Sinfonia Imaterial* par l'INATEL, fondation nationale qui gère les temps libres au Portugal l'illustre bien. En effet, c'est le réalisateur du film qui s'est « battu » au nom de l'association pour qu'elle soit mentionnée dans le projet car elle avait réalisé les recherches pour ce film. Les membres de la direction et les employés qui ont travaillé sur ce projet n'avaient à aucun moment émis cette demande.

Il peut ainsi paraître contradictoire que l'association s'organise et se pense de façon informelle, sur la base du bénévolat où la dimension horizontale est mise en valeur, et qu'elle recherche en même temps une reconnaissance vis à vis d'institutions publiques ou privées. Or, l'association est amenée à s'intégrer dans les réseaux de pouvoir pour viabiliser ses projets et permettre une survie financière devenue très précaire depuis 2011, après la réduction des financements publics et des recettes de ses activités. Cette dernière année, on remarque d'ailleurs qu'elle démarche des entreprises et des fondations. L'association se place dans une position ambiguë entre une base associative et une structure professionnelle qui doit faire reconnaître ses projets pour pouvoir viabiliser à long terme l'existence même de PédeXumbo.

Nous avons ici montré de façon concentrique la dynamique de l'association, surtout à l'intérieur du pays. En partant de la propre association et de l'ambiguïté de son modèle de gestion, associative et professionnelle à la fois, nous avons montré comment elle a généré une dynamique autour de la thématique des arts traditionnels. Nous avons vu ensuite comment elle collabore avec de nombreuses institutions, dans les dimensions sociales, culturelles, pédagogiques et plus récemment liés à la recherche. A une phase d'expansion, de multiplication de projets et de collaborations, PédeXumbo marque ces derniers temps une phase de réflexion sur ces objectifs, sur sa façon de communiquer vers l'extérieur, cherchant à altérer ou consolider son image pour être reconnue à

l'échelle nationale.

Pour pouvoir caractériser l'association PédeXumbo, nous l'avons recadré à un niveau national pour comprendre la dynamique dans laquelle s'insère. D'une association basée sur le volontariat qui sert à organiser un festival, elle s'est peu à peu professionnalisée tout en tentant de garder le mode de gestion du début. L'évolution de PédeXumbo nous paraît correspondre à peu près à l'époque où nous sommes arrivés au Portugal, c'est à dire en 2006-2007. Alors qu'elle multipliait projets et collaborations, nous observons qu'elle affine ou change de stratégie au cours du temps et tente de recentrer ses activités vers la sauvegarde des danses traditionnelles et en particulier dans la région Alentejo. Changer ne serait peut être pas le bon terme pour qualifier l'évolution récente de l'association dans la mesure où elle continue d'organiser des projets visant la transmission directe des danses tout en les associant à des projets visant leur sauvegarde.

Une fois avoir mis en évidence le contexte dans lequel les arts traditionnels sont envisagés au Portugal et caractériser l'association PédeXumbo, nous allons nous focaliser sur le travail réalisé dans ce pays levant à la mise en patrimoine des arts traditionnels, et plus particulièrement celui de PédeXumbo sur les danses en Alentejo.

3/ Le travail d'investigation au Portugal : entre critique et actualisation des politiques culturelles

Cette troisième partie cherche à comprendre comment les publications scientifiques et la démarche de PédeXumbo quant à la sauvegarde des danses en Alentejo appréhende la notion de tradition dans le contexte portugais.

A/ Etat des lieux des recherches en ethnologie

Nous allons mettre en évidence les publications liées aux thématiques des arts traditionnels portugais et plus particulièrement ceux de la danse, au Portugal.

A1/ Editions d'ethnologie et d'ethnomusicologie sur l'Alentejo

Dans les publications d'ethnologie et d'ethnomusicologie sur les pratiques traditionnelles portugaises, un même constat est tiré quant à la situation des recherches. Ainsi João Ranita da Nazaré, auteur du livre *Musica tradicional portuguesa, Cantares do Baixo Alentejo*⁴⁴, explique dans son introduction qu'il n'y a pas d'étude systématique sur la culture portugaise et que l'ethnologie n'est pas encore entrée dans un cadre universitaire. En 1979, les recherches ne sont qu'au stade de

⁴⁴ Nazaré João Ranita da, *Musica tradicional portuguesa, Cantares do Baixo Alentejo*, Lisbonne, Biblioteca breve, volume 26, 1979.

l'ethnographie. Son livre s'attache à réfléchir sur le répertoire chanté en polyphonie dans la région Baixo Alentejo, en contextualisant la situation sociale et politique de la région.

En 2001, Salwa El Shawan Castelo Branco présente dans le livre *Voix du Portugal*⁴⁵ quelques pistes sur la situation des recherches au Portugal. Elle montre que les recherches se sont surtout focalisées sur des pratiques régionales, en négligeant les mutations contemporaines et les formes culturelles dépassant le cadre d'une région. Dans *l'Encyclopédie de la Musique Portugaise au XXème siècle*, éditée en 2009 et dirigée par ce même auteur, un appendice a été ajouté pour présenter les derniers mouvements qui ont apparus les dernières années du XXème siècle. Le texte présentant le mouvement dans lequel s'insère l'association PédeXumbo a été rédigé par cet auteur à partir d'une série d'interviews effectuées auprès des directions des associations citées. Dans le cas de l'association qui nous intéresse, il s'agit d'une retranscription du discours de la coordinatrice de production qui a été interviewé. Nous reconnaissons ici les termes et idées employées par celle-ci.

Salwa El Shawan Castelo Branco explique aussi qu'en dépit de l'omniprésence des groupes folkloriques au Portugal, ils n'ont pas été étudiés car les chercheurs mettent en doute leur authenticité. Il ne s'agirait pas d'un sujet de recherche légitime de par l'association qui est faite entre ces groupes et la politique culturelle de l'*Estado Novo*. Lorsque l'auteur aborde les pratiques musicales du Baixo Alentejo, son constat montre que les études se sont presque uniquement focalisées sur la polyphonie, au détriment d'autres, comme le chant improvisé⁴⁶, le répertoire de la *viola campaniça* et les chants qui accompagnent la danse. Elle ajoute que ces pratiques sont en voie de disparition.

Le constat de ces deux auteurs nous pose beaucoup de questions. En effet, il est intéressant de voir comment le choix de sujet de recherche sur les pratiques traditionnelles au Portugal remet en cause la politique culturelle de l'ère dictatoriale et l'actualise en même temps. En effet, l'auteur de *Voix du Portugal* s'est elle-même spécialisée sur le chant polyphonique de l'Alentejo dans les années 1980 et n'a pas inclus les autres pratiques ni les répertoires pour faire danser dans sa recherche. La régionalisation reste toujours l'échelle de référence, sans remise en cause du cadre idéologique implanté sous la dictature.

Nous avons rencontré d'autres situations où cette ambivalence par rapport à l'époque dictatoriale est présente.

Ainsi, dans les documents écrits de l'Association PédeXumbo pour présenter des candidatures à des

⁴⁵ Castelo Branco Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique / Actes Sud, 1997.

⁴⁶ *Cante ao desafio* ou *cante ao baldão*.

fonds européens ou pour des Communauté de cantons, l'aspect régional des répertoires chorégraphiques est remis en cause, expliquant que celui-ci est marqué par l'idéologie de *l'Estado Novo* qui réifie les pratiques ou emblématise une comme représentante d'une région. Mais après avoir dit cela, l'association recadre son travail dans une dimension régionale, faut d'avoir trouvé un cadre plus pertinent. En effet le cadre cantonal serait considéré comme trop restrictif pour montrer l'étendue d'une pratique et celui national serait trop grand, faute de recherches scientifiques sur le sujet qui pourrait lui permettre de s'en référer. Le cadre régional est conservé en relativisant le poids des frontières administratives sur les pratiques dites traditionnelles.

Un autre exemple qui va dans ce sens est celui de la production d'une carte ethno-musical du Portugal en 2010, pour le compte de l'Institut Camões⁴⁷, à des fins pédagogiques. Cette carte a été produite par des musiciens professionnels de renommée nationale et un ethnologue. Elle présente sous la forme de vignettes tous les stéréotypes attachés à chaque région du Portugal. Outre la récupération de ces stéréotypes datant de l'époque dictatoriale, il est tout à fait curieux d'observer la reproduction de l'idée d'une représentation spatiale et sonore du pays, comme le SNI l'a entrepris dans les années 1940. Comme dans le cas de l'association PédeXumbo, le texte d'introduction montre le paradoxe, dont ont conscience les auteurs, par rapport à l'utilisation d'un cadre régional. Pour se distancier de cet héritage, ils font appel à Ernesto Veiga de Oliveira, ethnologue attaché au Musée de l'Ethnologie de Lisbonne et auteur d'un livre sur les instruments populaires portugais, édité en 1966, réédité en 1982⁴⁸.

Même après avoir critiqué les conséquences de la régionalisation et de l'emblématisation des pratiques, la recherche en ethnologie comme le discours des acteurs sociaux continuent à utiliser cette référence régionale, ou tout du moins ils n'arrivent pas à la dépasser. On le remarque dans l'analogie qui est fait entre folklorisation et dictature alors que le mouvement folklorique est beaucoup plus présent depuis la période démocratique. Pour compléter l'étude sur les pratiques traditionnelles, nous allons maintenant mettre en avant les publications dédiées aux danses plus particulièrement.

A2/ Éditions sur la danse traditionnelle au Portugal

L'édition sur la danse traditionnelle est envisagée à travers le prisme de la pédagogie et de la recherche en ethnologie et littérature orale.

⁴⁷ <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/mapa-etno-musical.html>

⁴⁸ Ernesto Veiga de Oliveira a effectué de nombreuses recherches sur l'architecture, l'artisanat, les instruments de musique, l'appareillage lié à l'agriculture, permettant de récupérer de nombreux objets pour le musée. En 2011, nous avons tenté de suivre le livre *Instrumentos musicais populares portuguesas* pour comprendre les pratiques qui ont perduré jusqu'à ce jour. Nous avons rencontré deux situations qui nous permettent de remettre en cause partiellement la notion de populaire utilisé dans le titre et l'indifférenciation faite entre folklore et tradition.

Les travaux de Margarida Moura⁴⁹, membre du laboratoire en danse et motricité de l'Université Technique de Lisbonne, sont essentiellement focalisés sur la relation entre les répertoires chorégraphiques et l'enseignement scolaire. Les essais de classification de la gestuelle se basent sur l'étude des groupes folkloriques.

L'unique ouvrage qui recentre son objet sur les danses portugaises de façon généraliste est celui de Tomas Ribas, *Danças populares*, publié en 1982⁵⁰. Il présente un essai de classification des danses entre celles guerrières, religieuses..., reprenant une méthodologie d'inventaire comme celle entreprise par Sachs et Horsbonstel où la fonction prime comme critère de distinction. Les définitions qu'il propose des "grandes danses" portugaises, celles mises en valeur dans la cartographie des pratiques traditionnelles sous la dictature, sont très similaires à celles édités dans *l'Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2009). Leurs descriptions renvoient aux danses pratiquées principalement par les groupes folkloriques. Elles sont organisées par région et tous les stéréotypes sur les pratiques régionales sont présents ici : à chaque région sa danse, différente de celle de la région voisine. Nous voyons donc ici que les ressources utilisées dans ces recherches sont essentiellement issues des pratiques folkloriques.

En dehors de la documentation des danses provenant des groupes folkloriques, les auteurs citent des danses qui n'existeraient plus selon eux. Ces citations proviennent d'ouvrages datant du XIX^{ème} siècle ou début du XX^{ème} siècle qui atteste déjà de la disparition de certaines danses.

D'autres ouvrages, souvent édités par des érudits locaux s'attachent à compiler les textes qui accompagnaient les danses, comme le livre de Francisco Pereira Galego⁵¹. Cet auteur présente le répertoire chanté dans le canton où il vit : Campo Maior. Ce point de départ accentue le localisme et nie toute dynamique avec les régions alentours et notamment l'Espagne⁵². La présentation des paroles est séparée de toute étude sur les chorégraphies de ces danses et sur les contextes dans lesquelles elles sont dansées. La danse n'est donc pas pensée comme un fait total, mais seulement à travers les paroles des chants qui lui sont associées.

L'étude sur les danses traditionnelles portugaises est donc aujourd'hui assez limitée et surtout envisagée à partir des pratiques folkloriques.

C'est donc dans ce jeu entre localisme et régionalisme, travail d'inventorisation et ouverture limitée

⁴⁹ Voir bibliographie générale.

⁵⁰ Ribas Tomaz, *Danças populares portuguesas*, Lisbonne, ICALP, collection "Biblioteca Breve", 1982.

⁵¹ Galego Francisco Pereira, *Campo Maior. As festas do Povo, das origens à actualidade*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2004

⁵² Campo Maior est en effet à la frontière avec ce pays.

de la recherche en ethnomusicologie, opposition entre période dictatoriale et période démocratique, critique et actualisation du discours politique dictatorial, discours cristallisé par ces problématiques groupes folkloriques et ce questionnement sans réponse quant à leur authenticité que nous allons replacer le travail de l'association PédeXumbo. Nous allons nous baser sur les publications qu'elle a éditées et notamment le premier volume de la série de livres appelé *Caderno das danças do Alentejo* et le dvd *Manda Adiente*⁵³.

B/ De la relance à la sauvegarde de la danse: la démarche de l'association PédeXumbo

Nous allons voir dans cette partie comment l'association PédeXumbo se place par rapport aux danses traditionnelles qu'elle valorise. Alors que dans un premier temps, sa position se trouve entre un phénomène de délocalisme et le revivalisme, dans un deuxième temps, elle s'attache à étudier les répertoires chorégraphiques d'Alentejo, notamment à travers l'édition d'objets (livre et dvd).

B1/ Entre délocalisme et revivalisme : la relance dans l'association PédeXumbo

Nous avons vu auparavant que l'association PédeXumbo s'est établie en Alentejo sans attache identitaire spécifique car très peu de ses membres sont nés ou se considèrent comme alentejan. En outre, on ne peut pas parler ici de revivalisme à l'image des phénomènes décrits dans les années 1970-1980 en France où sont récoltées des musiques traditionnelles d'une région puis mises en valeur dans la propre région. Une analogie est créée entre ces pratiques et les habitants qui vivent sur le territoire notamment à travers un discours où des revendications identitaires sont mises en avant. Au contraire, les membres fondateurs de l'association sont allés chercher des répertoires chorégraphiques d'autres pays pour organiser des bals, puis des festivals. On pourrait parler à ce niveau de délocalisme face au localisme qui caractérise la politique culturelle portugaise après 1974.

Cette démarche différencie complètement le travail de l'association de celle des mouvements revivalistes, ce qui, nous le verrons plus tard, a des conséquences sur les pratiques d'aujourd'hui. Plus que la recherche « des racines », la démarche de PédeXumbo s'axe sur la pratique de la danse et plus particulièrement sur le bal comme moment convivial. Les répertoires musicaux sont empruntés à des groupes étrangers qui ont déjà effectué un travail d'arrangement sinon de composition à partir d'un répertoire dit d'origine traditionnelle. On peut distinguer ces bals de ceux qui ont cours actuellement en Alentejo à travers l'esthétique, le type de danse réalisé et le type de public auquel il s'adresse. En effet, en dehors des bals organisés par PédeXumbo, les bals en Alentejo se caractérisent par une dimension locale de ses participants, par la présence d'accordéons et de synthétiseurs accompagnés de boîtes à rythme électronique qui reprennent les musiques

⁵³ Voir bibliographie générale.

diffusés par la radio.

L'association se rapproche néanmoins des mouvements revivalistes dans son caractère urbain, par celui diplômé de ses membres et du public qui y participent. On peut alors se demander ce qui différencie ce mouvement de ceux s'organisant autour de la pratique du tango, des danses africaines et autres genres popularisés.

A ce délocalisme, nous avons montré dans une partie antérieure que PédeXumbo s'est dans un deuxième temps plus fortement intéressé à la sauvegarde du répertoire chorégraphique portugais.

B2/ La sauvegarde pour la reconnaissance de l'existence d'une pratique

L'association a cherché à sauvegarder les danses en Alentejo à travers différents moyens et en s'appuyant sur les contacts qu'elle a établis depuis la création de son bureau à Evora. . Un de ceux-là a été l'édition du dvd *Manda Adiante* en 2008.

Il contient un documentaire de 25 minutes sur les valse mandées, un clip vidéo du *Grupo Valsas Mandadas de São Francisco da Serra*⁵⁴, la présentation des musiciens et quelques images permettant d'apprendre la danse.

Le groupe folklorique de valse mandées est composé d'une dizaine de danseurs et d'un accordéoniste. Tous les membres sont vêtus de la même manière. Le répertoire chorégraphique qu'il présente est essentiellement basé sur les valse mandées et quelques autres danses présentes dans la région. Ce documentaire a été produit après les premiers contacts établis avec ce groupe en 2006. Plusieurs rencontres ont été effectuées entre ses membres et ceux de l'association PédeXumbo pour partager les répertoires chorégraphiques que chaque groupe danse.

Ce documentaire inclut aussi des images de la troisième édition du Festival *Aqui há baile*, comme la présentation des autres groupes folkloriques de la région, les ateliers de danse, les bals, un moment de débat et des interviews. Avant le festival, des collectes ont été effectuées permettant de rencontrer des musiciens et des danseurs de la région. Dans un deuxième temps, le réalisateur a accompagné les personnes qui ont effectuées ces collectes pour filmer les différents musiciens et danseurs.

Ce dvd a permis à la coordinatrice de rencontrer des ethnologues et leur proposer d'accueillir des étudiants en stage pour travailler sur cette thématique. Il fallait dans un premier temps prouver l'existence de danses en Alentejo pour susciter l'intérêt des chercheurs. En effet, la coordinatrice a expliqué qu'elle a été confrontée à plusieurs reprises à des ethnologues qui lui répondaient qu'il n'y avait pas de danse en Alentejo⁵⁵. Aucune proposition n'ayant abouti, l'association s'est lancée dans

⁵⁴ Groupe Valse mandées de la *freguesia* de São Francisco da Serra.

⁵⁵ Il faut préciser ici que l'édition du dvd a reçu une subvention d'un laboratoire universitaire spécialisé dans la littérature orale.

une candidature aux fonds européens QREN pour la création d'un *Arquivo de danças portuguesas*⁵⁶. La première candidature ayant été refusée et la deuxième étant en attente d'une réponse depuis 2009, l'association a trouvé de petits soutiens financiers pour initier ce grand projet et publier un premier ouvrage.

L'association présente le projet *Arquivos de danças* en justifiant le fait de commencer par l'Alentejo. Selon la responsable de ce projet, il faut l'initier par un endroit, l'Alentejo étant la région la plus judicieuse à ses yeux car c'est là que l'association a développé le plus de liens. De plus, elle explicite dans les documents qu'elle présente aux institutions publiques pour recevoir un financement, l'urgence d'un travail sur les danses en Alentejo, de par l'absence de travaux académiques similaires, et de par le fait qu'elles ne sont presque plus pratiquées.

Contrairement au mouvement revivaliste français des années 1970-80⁵⁷, l'association a cherché, avant d'initier un projet d'une telle envergure, des sources parlant de la danse traditionnelle et à s'associer au monde universitaire.

Pour PédeXumbo, l'édition du dvd était une façon de présenter au monde universitaire lié à l'ethnologie comme au public en général qu'il existe de nombreuses pratiques traditionnelles en dehors de celles qui constitueraient des emblèmes régionaux. Dans le cas de la région Baixo Alentejo, il s'agit en plus de remettre en cause l'idée qu'il n'y aurait pas de danse dans cette région.

La deuxième édition qu'elle a publiée sur la thématique des danses en Alentejo est par ailleurs subventionnée en partie par un laboratoire universitaire⁵⁸ et inclut la participation d'un ethnologue.

B3/ La sauvegarde au service de la valorisation : le public urbain visé

L'association a donc publié en 2010 l'ouvrage *Caderno de danças do Alentejo – vol. 1* écrit par Lia Marchi, Domingos Morais et Celina da Piedade. Ces trois auteurs ont effectué des recherches bibliographiques et réalisé un travail de terrain. Domingos Morais est ethnologue de formation. Lia Marchi⁵⁹ a publié plusieurs livres et dvds sur des traditions brésiliennes et portugaises. Celina da Piedade⁶⁰ est musicienne, elle connaît et pratique le répertoire de bal depuis sa jeunesse et est diplômée en ethnomusicologie. Ce livre a pour objectif de valoriser les recherches effectuées (mise au point sur les textes publiés sur la pratique du bal, éléments contextuels autour des danses et

⁵⁶ Traduction littérale : archive de la danse portugaise.

⁵⁷ Voir le cours d'ethnomusicologie de la France dispensé en Master 1 par Luc Charles-Dominique)

⁵⁸ Le même laboratoire qui a subventionné le dvd, c'est à dire le IELT, Institut des Etudes de Littérature Orale. Voir site : www.ielt.org)

⁵⁹ Lia Marchi est née et vit dans le sud du Brésil. En 2004, elle vient pour la première fois au Portugal pour compléter l'étude des cordophones brésiliens entreprise, en analysant leur relation avec ceux portugais.

⁶⁰ Elle était aussi à l'époque de ce projet la présidente de l'association.

répertoires dansés collectés) et de mettre à disposition des éléments chorégraphiques collectés en Alentejo. Il y a ainsi pour chaque danse répertoriée les paroles, la mélodie et la chorégraphie associée à chacune. Des vidéos ont aussi été produites pour visualiser les danses. Elles sont présentées dans le livre sous forme d'hyperliens qui renvoient à un site internet⁶¹ dédié au patrimoine culturel immatériel.

L'édition répond à un cahier des charges fixé par l'association PédeXumbo qui promeut la pratique de la danse. Il s'agirait d'un compromis entre une étude académique et un recueil pédagogique de danses ou, en d'autres termes, un projet de sauvegarde des danses traditionnelles en Alentejo dont l'édition en papier facilite la transmission. Par contre, l'aspect pédagogique de la deuxième édition concernant l'apprentissage de la danse est plus marqué. En effet, les vidéos ont été créées pour présenter les différentes chorégraphies (vidéo avec un groupe de danseur, vidéo en plan rapproché sur un couple) et le livre inclue des partitions simplifiées des musiques permettant à tout instrumentiste de les jouer. De plus, les chorégraphies sont décrites en mots (description des mouvements, indications pertinentes pour comprendre l'esthétique, le style...), illustrées par des schémas (une légende est apposée pour que toute personne puisse comprendre cette notation). Pour finir, les musiques sont téléchargeables sur internet pour permettre aux professeurs de les utiliser dans les cours de danse. On voit donc une évolution entre ces deux publications en terme d'efficacité pour l'appropriation et la transmission de ces danses et en terme d'accessibilité par l'adjonction de matériels disponibles gratuitement sur internet (vidéos et musique). En effet, le dvd Manda Adiante présente les danses mandées et le contexte dans lequel elles s'insèrent, on peut voir à plusieurs reprises ces danses exécutées mais à partir de celui-ci le public ne pourra pas facilement apprendre à les danser.

Le processus qui a levé à l'édition de l'ouvrage explicite le mode de penser de l'association quant à la sauvegarde des danses. En effet, selon elle, pour que des danses tombées en désuétude soient à nouveau dansées, il faut dans un premier temps effectuer un travail de recherche, puis permettre à des musiciens de les jouer, à des professeurs de danse de les enseigner ou au grand public de se les approprier travers l'organisation de bals. La sauvegarde n'est donc pas dissociée de leur valorisation, elle en est une étape pour envisager que ces danses soient à nouveau exécutées. Autrement dit, il ne serait pas concevable pour PédeXumbo d'étudier un type de danse sans un objectif final : celui d'être dansé. Mais par qui?

On peut penser que ces publications ont pour public privilégié les personnes qui participent aux

⁶¹ URL du site : www.memoriamedia.net/dancasalentejo.

activités de l'association ou des chercheurs, c'est à dire des citoyens, plutôt que les personnes originaires des régions étudiées à caractère rural. L'esthétique des documents est soignée et suit les règles de l'édition nationale plutôt que celle locale selon la différenciation donnée par Lia Marchi comme par Diana Mira. Dans le premier cas, l'auteur du livre explique qu'il faut éditer un bel objet pour donner de la dignité aux personnes qui sont dans le livre. La coordinatrice de l'association, quant à elle, critique systématiquement les productions éditées en Alentejo sur les pratiques traditionnelles de par une esthétique qui ne renverrait pas à des patrons de l'édition nationale.

Dans le cas de productions locales, l'édition renvoie à proposer un témoignage sur ses propres pratiques sans ambition d'arriver à un marché extérieur. Nous avons ainsi participé à plusieurs lancements de livres sur les traditions orales et ceux-ci se terminent par une distribution gratuite⁶². S'il en reste, ils sont ensuite mises en vente dans l'office de tourisme local mais ne font pas l'objet d'une divulgation en dehors du canton.

Cette différenciation de publics et d'objectifs que l'édition devrait atteindre serait peut-être à l'origine du refus du Groupe de valsas mandadas de São Francisco da Serra d'accepter le résultat du dvd. En effet, le projet de dvd a été négocié entre l'association et ce groupe. L'association voulait proposer un objet qui permette de faire la promotion de ce répertoire chorégraphique tandis que le groupe voulait une vidéo qui permette de faire la promotion du propre groupe. Le dvd ainsi propose un documentaire sur ce répertoire et un vidéo clip du groupe.

Outre des objectifs divergents pour le dvd, la problématique quant à la divulgation de ces danses est aussi différente. L'association PédeXumbo réalise des projets dans le but de faire danser et permettre à un plus grand nombre de connaître des danses, indépendamment de l'aspect identitaire qui pourrait y être rattaché. Le groupe établit des limites au processus de transmission vers l'extérieur : il est interdit à l'un de ses membres d'enseigner ces danses en dehors du cadre du groupe. Il est selon lui le dépositaire légal de ces danses. Ce sentiment de possession est à rapprocher du processus de folklorisation au Portugal, que nous avons abordé un peu plus haut. En effet, d'une pratique partagée par une large communauté au départ, des groupes folkloriques s'approprient un répertoire qui n'est plus dansé et le considèrent comme leur propriété. L'association quant à elle dépossède les groupes de leur légitimité en se focalisant plus sur les danses que sur les personnes qui les dansent.

Lors des présentations du dvd dans la région où ses danses sont pratiquées, le groupe a refusé d'y participer car il n'a pas accepté le résultat. Les deux raisons principales sont que ses membres s'attendaient à visionner un dvd qui présente leur propre groupe et non un dvd sur la valse mandée. De plus, ils ont critiqué les problèmes de synchronisation entre le son et l'image que le réalisateur

⁶² Nous ne savons pas pourquoi ces livres peuvent être donnés gratuitement. S'ils ont été payés en partie grâce à des fonds communautaires européens, la gratuité peut être imposé dans les conditions du propre programme.

n'a pas su résoudre. Cela a été interprété par le groupe comme un manque de respect pour leur présentation. Le groupe s'est dissout quelques temps plus tard et l'association a continué de travailler avec un couple du groupe.

Quant au livre *Caderno das danças do Alentejo*, une fois édité, les auteurs sont retournés dans les cantons et ont distribué les livres à chaque participant. Les présentations officielles ont été réalisées à l'Université d'Evora et au Musée de la Musique Portugaise à Cascais (région de Lisbonne). Il s'agit de présentations officielles en dehors des régions étudiées. La volonté d'inscrire ce livre dans un réseau académique et urbain a clairement été voulue par les auteurs. La sortie du livre n'a donc pas suivi une politique de retour aux populations locales, mais seulement aux participants du projet. Après ces présentations officielles, un atelier de danses dans un festival de danses à Lisbonne a été réalisé. L'association a ensuite préparé un plan de diffusion permettant de faire connaître l'ouvrage dans les bibliothèques et écoles en Alentejo.

Nous avons donc vu ici que PédeXumbo intègre la sauvegarde à une plus grande stratégie : celle de permettre à son public urbain de danser les répertoires chorégraphiques étudiés, tout en ancrant son travail dans une perspective plus académique. A la collaboration avec un groupe pour l'édition du dvd, nous allons voir maintenant comment les auteurs ont organisé leur travail de terrain grâce à l'aide d'individus singuliers.

C/ Edition du livre *Caderno de danças do Alentejo* : les limites de la patrimonialisation de la danse

Nous allons mettre en évidence comment la publication de PédeXumbo renvoie à la même façon de traiter les arts traditionnels que les phénomènes décrits auparavant, c'est à dire ceux du localisme, de la régionalisation et à travers elle, la réification des danses.

C1/ Personnalisation des intermédiaires : localisme et position de PédeXumbo dans les cantons étudiés

Le livre *Caderno de danças do Alentejo – volume 1* a pour ancrage géographique deux cantons : celui de Castro Verde et de Grândola⁶³. Ils sont explicitement décrits comme les zones où ont été effectuées les recherches sur deux types de répertoires : les *bailes cantados*⁶⁴ et les *valsas mandadas*⁶⁵. Après une introduction développée autour des concepts de danse et de bal, le livre se divise en deux parties prenant comme point de départ chaque canton associé à un répertoire de

⁶³ Ces deux cantons appartiennent à la région Baixo Alentejo, un se trouve sur la côte Atlantique, l'autre aux confins des plaines alentejanas.

⁶⁴ Bals chantés.

⁶⁵ Valses mandées.

danses. Sont ainsi repris les cadres géographiques “région et canton” qui caractérisent les deux périodes étudiées plus haut (dictature et démocratie). Alors que l'association met en cause l'utilisation de la référence régionale tout en l'actualisant, elle intègre à la recherche ce localisme plutôt que d'ouvrir son discours à d'autres notions géographiques. Il est clair qu'il s'agit d'une première recherche ethnographique sur un sujet très peu étudié. En outre, le projet d'édition et de recherche correspond à un budget et une durée très réduits. Dans ces conditions, il n'était pas possible de couvrir une très grande surface géographique. Mais pourquoi avoir choisi deux zones espacées et ne pas s'être concentrée sur une seule zone, plus étendue qu'un canton ou sur un seul répertoire de danses? N'y a-t-il un danger à caractériser une danse à partir d'un canton?

Une des réponses vient peut être du fait des auteurs s'être appuyés sur la collaboration d'un seul intermédiaire local dans les deux zones étudiées. Leur recherche correspondrait au réseau de ces deux intermédiaires, respectivement Manuel Araújo à Grândola et Pedro Mestre à Castro Verde.

Cette personnalisation n'a pas posé de problème avec Manuel Araujo car celui-ci épouse le discours de l'association : faire connaître ces danses au plus grand nombre de personnes. Manuel Araujo est un professeur d'éducation physique à la retraite qui s'intéresse depuis quelques années aux pratiques traditionnelles de sa région. Il est le président de la *freguesia* de Melides et a accepté de se présenter à ce poste, sous la couleur du président du canton, à la condition que celui-ci accepte de financer la rencontre annuelle de folklore du canton. Il travaille en parallèle au projet de reconnaissance des valse mandées comme patrimoine municipal. L'association n'organise pas d'activités régulières dans ce canton. Elle a néanmoins préparé une candidature à des fonds européens en 2011 pour sensibiliser la population locale à la pratique de la danse. Cette candidature a reçu l'aide financière de la communauté de communes et a intégré Manuel Araujo dans sa construction. La communauté de communes de Grândola n'a pas réalisé à ce jour de projet autour de la valorisation de son patrimoine immatériel.

Par contre, à Castro Verde la situation est différente. La communauté de communes de Castro Verde développe depuis de nombreuses années une politique culturelle autour du patrimoine immatériel.

L'association PédeXumbo est la structure qui travaille autour des danses dans ce canton. Elle organise annuellement deux festivals et programme régulièrement des cours de danses. D'autres associations et entreprises sont présentes sur le territoire. Pedro Mestre est l'un de ses collaborateurs privilégiés. Lorsque l'association a commencé à travailler à Castro Verde, Pedro Mestre travaillait dans une boucherie. Il a appris à jouer de la *viola campaniça* avec un des derniers maîtres de la région et a intégré très jeune des groupes de chant. La communauté de communes s'intéressant de près au développement des pratiques traditionnelles, elle a investi au cours du temps en sa personne.

Aujourd'hui, Pedro Mestre est âgé de 29 ans. Il vit des concerts, des *violas campaniças* qu'il construit, des cours de chant qu'il donne dans les écoles, des répétitions de groupes de chant polyphonique qu'il dirige et d'autres projets (création d'exposition, édition de cds, production d'évènements...). Il a créé son entreprise *Viola campaniça, produções culturais*. Il pourrait donc y avoir ici un enjeu financier et une relation de concurrence entre l'association et Pedro Mestre, au niveau de la collaboration avec la Communauté de communes. Dans son blog <http://violacampanicaproducoesculturaais.blogspot.fr/2011/09/viola-campanica-producoes-culturaais.html>, il présente les objectifs de son entreprise : étudier, préserver et transmettre tout le patrimoine immatériel associé au chant polyphonique et à la *viola campaniça*. Il place son entreprise dans une dynamique régionale et recherche une diffusion de ses projets à l'échelle nationale voire internationale. Il oppose sa démarche de collectages à celle des ethnomusicologues dans la mesure où il considère qu'il ne distancie pas le patrimoine collecté des personnes détentrices, puisqu'il le réintègre directement dans le répertoire des groupes locaux.

Sa démarche par rapport à l'inclusion des collectes dans un processus de valorisation ne le différencie pas de celle de l'association. Là où il se différencie de l'association, c'est dans l'ancrage local et dans la connaissance profonde du répertoire chanté et joué à la viola, étant né et ayant toujours vécu à Castro Verde. L'association valorise vers l'extérieur (son public urbain) quand Pedro Mestre valorise vers l'intérieur : les propres groupes locaux et les enfants.

Alors que le travail de Pedro Mestre est surtout basé autour du chant polyphonique et de la *viola campaniça*, son intérêt pour les répertoires chantés qui accompagnent la danse, et surtout les chorégraphies, s'est développé en contact avec l'association et les projets qu'elle a mis en place.

En s'appuyant sur deux intermédiaires locaux et sur une collaboration avec les Communautés de communes (effective à Castro Verde et en devenir Grândola), PédeXumbo s'inscrit dans la dynamique locale du traitement des arts traditionnels qui caractérisent l'époque démocratique des trente dernières années. La caractérisation des intermédiaires montrent que la position de PédeXumbo pourrait être remise en cause dans le cas de Castro Verde, dans la mesure où d'autres agents travaillent dans le même domaine et qu'ils n'ont pas forcément la même façon d'aborder la diffusion des collectes.

C2/ Les limites de la patrimonialisation de la danse

Alors que l'association remet en cause la régionalisation des pratiques sous la dictature qui a condamné une partie de l'Alentejo à ne pas avoir de danses sur son territoire, nous pouvons nous demander les conséquences de l'hyperlocalisation des danses présentées dans le livre.

Nous savons que les valse mandées sont présentes dans toute la serra qui longe la côte atlantique.

Cette région d'ailleurs est ouverte vers l'extérieur car elle accueillait ponctuellement des populations saisonnières pour la cueillette du riz. Les valse mandées ne sont donc pas limitées au canton de Grândola et elles ne sont pas les uniques danses présentes sur le territoire.

Quant aux bals chantés, les danses présentes dans le livre ne correspondent pas toutes à cette appellation qui désigne des danses accompagnées par le chant. Une est présentée avec un accompagnement exclusivement instrumental. Les danses ici renvoient à différentes structures : en cercle, en couple... et à une utilisation du chant différente : dans un cas, le chant est chanté par les propres danseurs, dans l'autre il s'agit d'un musicien extérieur qui chante et joue d'un instrument. Pour finir, nous avons des témoignages sur les danses chantées dans tout l'Alentejo et non seulement dans le canton de Castro Verde.

De par l'utilisation d'une échelle locale et par une sélection des danses répertoriées dans le livre, l'association produit à son tour des stéréotypes. L'introduction du livre permet d'ouvrir la problématique de l'étude des répertoires chorégraphiques et du bal mais l'organisation en deux parties qui se focalisent sur deux répertoires associés à deux cantons, renvoie au même mode de penser les pratiques traditionnelles au Portugal depuis la fin de la dictature.

Conduite par une volonté de remettre en cause l'absence de danses pratiquées en Alentejo, l'association PédeXumbo a tenté d'influencer le processus de production d'une mémoire collective mis en oeuvre de façon institutionnelle au Portugal depuis la dictature, ou tout du moins rectifier les représentations attachées à l'Alentejo. Plus que de remettre en cause la régionalisation des pratiques et le localisme qui lui a succédé, elle s'est appuyée sur ces deux aspects de la politique culturelle développé au Portugal pour produire ces publications. De plus, le fait d'orienter l'édition de ses publications vers un public urbain et vers des institutions universitaires ou autres, c'est à dire un public autre que les habitants des régions dont sont issues les répertoires étudiées, nous questionne sur le type de représentation véhiculée. En quoi ne se rapprocherait elle pas de la représentation idéale d'un monde rural opposé à un monde urbain des romantiques de la fin du XIX^{ème} siècle ou présente dans le processus de folklorisation pendant et après la dictature?

Comme le montre Alain Babadzan dans son article « Les usages sociaux du Patrimoine »⁶⁶, le traditionnalisme suppose que les conditions d'émergence d'un sujet autonome soient préalablement apparues et que ce sujet envisage la tradition comme un objet posé hors de lui-même, et avec lequel il entretient un rapport. Nous nous demandons si ce traditionnalisme en tant que détachement entre l'objet et le sujet ne se transformerait pas en un des mécanismes de la patrimonialisation lorsqu'une institution extérieure à la région d'où proviennent les pratiques mises en valeur devient le sujet qui

⁶⁶ Babadzan Alain, « Les usages sociaux du Patrimoine », *Ethnologie comparée*, 2001, n°2.

élabore un discours sur ces pratiques, pour un public extérieur à cette même région.

Nous nous demandons si tout processus de patrimonialisation suppose inévitablement une distanciation entre les détenteurs d'une pratique vue comme traditionnelle et ceux qui en manipulent les représentations, ce processus étant issu de la médiation des pratiques à travers des supports écrits ou vidéos.

Plus que l'étude de répertoires chorégraphiques, nous supposons que l'étude des contextes dans lequel ils sont actualisés, permettraient d'intégrer à la fois ces répertoires et les personnes qui les dansent, pour comprendre les enjeux de l'utilisation de la notion de traditionnelle associée aux danses d'Alentejo. Nous allons donc décrire les différentes activités que PédeXumbo organisent, et notamment les cours de danse, ateliers, bals et festivals. Comment l'association PédeXumbo transpose des répertoires chorégraphiques de l'Alentejo, presque plus dansés, pour un public urbain, dans les festivals qu'elle réalise? Comment les danses pratiquées par une société rurale dont les conditions de vie ont beaucoup évolués, sont recontextualisées dans des activités ludiques au XXIème siècle? Sur quoi l'association se base pour mettre en jeu une identité alentejane dans les cours de danse, les bals et les festivals qu'elle organise?

II De la danse au bal : apprentissage et création artistique

Si le processus de patrimonialisation ne nous permet pas de comprendre les dynamiques de la danse traditionnelle, nous nous attacherons dans cette deuxième partie à déconstruire les processus d'apprentissage et de création qui ont lieu à l'association PédeXumbo.

Nous allons dans un premier temps nous arrêter sur la définition des notions danse et bal ainsi que les différents contextes dans lequel les danses traditionnelles d'Alentejo sont réalisées aujourd'hui. Dans un deuxième temps, nous analyserons le type d'enseignement dispensé pour faciliter la transmission de ces danses, mettant en rapport les collectes effectuées et les ateliers de danses. Cette analyse nous permettra dans un troisième temps d'observer les bals où sont dansés les répertoires chorégraphiques d'Alentejo, pour comprendre comment sont négociées les représentations de cette identité alentejane, à travers l'interaction entre les différents acteurs présents : danseurs et musiciens.

1/ De la danse traditionnelle au bal

Avant d'analyser les processus en jeu dans l'apprentissage et la création autour des danses traditionnelles, nous allons chercher à définir les notions de bal, danse et les contextes dans lesquels elles sont insérées.

A/ Essai de définition de la dialectique danse / bal

En nous basant sur différentes définitions des termes bal et danse, nous chercherons à comprendre les conceptions qui leur sont associées et comment ils sont utilisés par PédeXumbo.

A1/ D'une conception de l'art comme opposition entre pratiques populaires et pratiques savantes

Suivant le cours d'anthropologie historique de la musique et du geste⁶⁷, la renaissance et l'époque baroque furent marquées en France et en Europe de l'Ouest par un changement dans la symbolique du sonore (instruments hauts et bas) et des gestes, voyant l'apparition de la basse danse « qui constitue une véritable rhétorique sociale et religieuse du corps »⁶⁸. Tous les gestes sont codifiés, tandis que les gestes considérés comme « débridés » sont associés au caractère populaire. A ces considérations esthétiques liées à une hiérarchisation sociale légitimée par la morale, vient s'ajouter la différenciation progressive du savant et du populaire dans les arts, avec notamment l'académisme qui base sa différence entre le caractère écrit et théorique de ses productions, alors que le populaire est associé à l'oralité.

A cette époque, l'opposition populaire / savant pourrait éclairer celle existant entre bal / danse, du point de vue de l'aristocratie. Il est important de noter que les pratiques du peuple sont peu décrites,

⁶⁷ Cours dispensé en Master 1 par Luc Charles-Dominique.

⁶⁸ Supra.

et si elles le sont, c'est du point de vue de ceux qui savent écrire.

L'utilisation du mot « danse » est une question fondamentale en anthropologie. Elle soulève à la fois des questions de définition et de traduction avec leur danger ethnocentrique. L'auteur Joaquin Diaz⁶⁹ alerte sur la dichotomie des définitions des deux termes présents dans la langue castillane : *baile* et *danza*, la danse étant souvent caractérisée par un aspect solennel et distingué, venant du français “danzier” et le bal associé à un caractère plus populaire. Cette différenciation viendrait de différents traités de la Renaissance où sont opposés les mouvements lents et élégants de la noblesse, sans utilisation des mains, aux mouvements de bras et ceinture que les gens de la campagne agiteraient avec entrain. Il est aussi considéré que la danse est sujette à des règles fixes alors que le bal est marqué par la spontanéité.

L'auteur Joaquin Diaz propose de distinguer ces termes, bal et danse, par le degré de spécialisation en danse. Opposée à une pratique urbaine, la pratique rurale verrait l'organisation de bals où la fonction sociale primerait sur l'esthétique. A la dialectique savant / populaire, cet auteur proposerait la dialectique urbain / rural, ce qui ne contribue pas à un éclaircissement des définitions mais à un décalage, le degré de spécialisation lié à une pratique urbaine pouvant se rapprocher de l'académisme, et donc du savant. Le populaire, qu'on retrouve ici associé au caractère rural, voit une primauté du caractère fonctionnel sur le caractère esthétique. Or, nous remarquons dans les descriptions des pratiques populaires présentes dans le livre *Caderno de danças do Alentejo* que les bals sont sujets à une codification. Si nous avons peu d'informations sur les chorégraphies, il y a des règles quant au déroulement des danses et à l'espace à respecter entre les corps des jeunes hommes et des jeunes femmes. De plus, les valse mandées présentes dans la serra de Grândola sont hautement codifiées et sont surtout attestées au milieu du XXème siècle dans les campagnes. Enfin, par rapport à la primauté de la fonction sociale, nombre de commentaires entendus nous démontre la présence d'un système esthétique sous entendu⁷⁰.

Nous sommes ici dans des dichotomies historiquement marquées entre art savant et art populaire (L'art serait au savant ce que l'artisanat serait au populaire.) Il en est de même pour la danse. Comment définir une pratique populaire en nous appuyant sur des conceptions morales véhiculées par des personnes qui ont cherché à se différencier de cette pratique pendant des siècles ?

Un autre auteur espagnol Carlos Porro définit le bal social comme “éminemment relationnel, sans

⁶⁹ Nous n'avons pas eu accès au livre de Joaquin Diaz, seulement aux extraits relatifs à la distinction entre ces deux termes, commentés par l'ethnologue Domingos Morais dans l'introduction du livre *Caderno de danças do Alentejo*.

⁷⁰ Exemple : lors d'un bal de *Chamaritas* aux Açores, un monsieur nous commentait ce qui se passait dans le bal et identifiait les femmes dont il considérait qu'elle dansait bien.

nier les composantes ludiques et artistiques”. Il ajoute aussi que le bal rituel, en tant que danse de l'adoration et la vénération, a presque disparu mais que le bal populaire a gardé un élément rituel : celui qui permet la cohésion du groupe et l'expression de ses valeurs. Cette dernière définition est intéressante dans la mesure où l'auteur n'essaie pas de définir le bal en opposition à la danse.

D'une conception basée sur des dichotomies entre danse et bal, nous montrons qu'il est possible de définir le bal sans avoir à l'opposer à l'autre terme ou dégager des primautés. Considéré comme rituel, le bal est une pratique d'un groupe pour lui même où sont en jeu différentes dimensions, telles que l'esthétique, les relations sociales.

Nous allons maintenant analyser les deux entrées *baile* et *dança* dans l'*Enciclopedia da musica em Portugal no Século XX*.

A2 / Du bal comme pratique de la danse aux formes spectaculaires et institutionnelles

Dans l'Encyclopédie de la musique au XXème siècle édité par l'INET, Institut d'Ethnomusicologie, l'entrée *baile* est divisée en plusieurs parties. La première de caractère généraliste marque la synonymie entre danse et bal. La deuxième définit le bal comme un évènement autonome ou intégré à une fête publique ou privée. Son contexte privilégie la socialisation où se construisent, se négocient et se renforcent les relations sociales, de pouvoirs et les identités. Les bals ponctuent la vie, renvoyant aux rites de passage et au calendrier annuel (fêtes cycliques, commémorations publiques...). La troisième partie met avant le type d'organisation et l'aspect financier qui le soutient, le type d'espace où ils ont lieu. Les deux dernières parties s'attachent à montrer une chronologie des instruments musicaux qui ont servis et servent à réaliser le bal ainsi que les genres musicaux. Tous ces aspects seront importants pour qualifier le travail réalisé par l'association PédeXumbo.

Néanmoins, l'utilisation du terme *evento* que nous avons traduit par évènement peut conduire à plusieurs interprétations. Il peut en appeler à une dimension exceptionnelle et à une hiérarchie implicite entre des pratiques. Mais pourquoi le bal renverrait à un caractère extraordinaire et ponctuel alors qu'il peut avoir lieu très régulièrement ? De plus, sa réalisation ne nécessite pas forcément d'occasion particulière en dehors d'un rassemblement de personnes. Nous nous demandons comment distinguer une pratique quotidienne d'une pratique extraordinaire? Est ce l'aspect rituel du bal que lui donnerait un caractère extraordinaire? A cette dichotomie, on pourrait aussi ajouter celle qui oppose les temps libres au temps de travail et nous demander comment est envisager la vie d'une personne en Société aujourd'hui. Une autre acception est plus contextuelle et peut en appeler à la notion d'« évènements dansés » d'A. Peterson Royce.

L'entrée *dança* dans l'Encyclopédie est plus longue. La danse est ici présentée comme une manifestation avec un propos rituel, social ou théâtral. Dans tous les cas, elle peut être définie à partir de « modèles de mouvements⁷¹ », de diversité stylistique, de règles de composition et de contenus (thèmes, symboles, représentations). De plus, d'autres éléments expressifs interviennent dans le mouvement chorégraphique, comme la musique, la mise en scène, les mots, les objets et costumes... et mettent en évidence l'identification de typologies. En fonction de tous ces aspects, on pourrait caractériser la pratique d'un groupe social. C'est donc en tant que totalité que la danse génère des significations, c'est-à-dire que nous devons analyser comment les différents éléments d'une forme performative s'articulent entre eux. Dans cette introduction généraliste, nous ne trouvons pas de différenciation entre un caractère spectaculaire et performatif. Ainsi le bal ne serait qu'un des possibles.

Dans un deuxième temps, l'article s'intéresse plutôt aux adjectifs qui viennent qualifier le type de danse, montrant que l'opposition entre le folklore et la danse comme forme d'art est une opposition évolutionniste datant du XIX^e siècle. Cette opposition fait réapparaître les représentations associées au savant et au populaire. En partant de la folklorisation qui a lieu au Portugal depuis la dictature, les auteurs mettent en parallèle le travail de création artistique commençant par Verde Gaio, la première compagnie de danse portugaise, sous la dictature, puis l'émergence après 1974 des ballets, compagnies de danses contemporaines, chorégraphes, salles de spectacles... Les auteurs différencient donc, après avoir critiqué l'opposition savant / populaire, les pratiques folkloriques, celles-ci étant définies dans le titre de l'article comme tradition et les autres formes de danses (classique et contemporaines), définies par une dimension créative. Le premier type de danse est caractérisé en une page, le deuxième en trois pages. Le premier nomme les institutions qui orientent le travail des groupes folkloriques, le deuxième nomme les chorégraphes, les compagnies de danse. On voit ici le traitement différencié entre ces pratiques. Le folklore conserverait l'idée de répétition de pratiques plus anciennes par rapport à un aspect créatif; les groupes folkloriques et ses membres sont placés dans l'anonymat qui marque généralement les pratiques dites traditionnelles. La relation à un auteur est pourtant tout aussi présente mais son mode d'affirmation diffère.

La troisième partie est dédiée aux personnes qui ont écrit sur la danse : ethnologues et critiques.

La danse est abordée dans cet article par son caractère institutionnel, décrit via des pratiques professionnelles et des formes spectaculaires présentes sur le territoire portugais. La danse comme divertissement ou pratique amateur (sans l'objectif de mise en scène) est omise.

Les définitions encyclopédiques nous ont fait poser des questions importantes pour comprendre l'action de PédeXumbo. Mais leur contenu ne peut nous satisfaire complètement, dans la mesure où

⁷¹ Padrões de movimento.

elles s'attachent à être généralistes et organisées sous forme de listes. L'énumération d'une liste n'est pas une définition, il s'agit d'une mise en contexte pour permettre au lecteur de se représenter grossièrement les limites d'un concept. Pour la danse, il ne s'agit pas véritablement d'une liste mais de l'histoire de la danse institutionnelle sur le territoire portugais. L'absence de problématique ou de questionnement dans ces présentations encyclopédiques ne nous permet pas de pousser plus loin l'analyse entre les termes danse et bal.

A partir de ces différentes définitions, nous allons tenter de qualifier l'utilisation de ces termes dans l'association PédeXumbo.

A3 / De l'utilisation des termes *baile* et *dança* à PédeXumbo

Le problème de traduction met en avant une façon propre à chaque langue d'organiser les termes qui la constituent. Ainsi en portugais, nous trouvons les verbes *bailar* et *dançar* et en français, on ne trouvera que le verbe danser. Pour traduire *bailar*, on utiliserait l'expression « aller au bal ». Cette expression nous permet de comprendre le bal comme un espace où il est possible de danser, qui inclue une organisation, des moyens techniques et logistiques. La danse serait plutôt une expression utilisée pour catégoriser une pratique où l'élément central serait la mise en mouvement d'un ou de plusieurs corps, en suivant certaines règles. Au même niveau de catégorisation, on trouverait la musique dont l'élément central serait le sonore (instrumental ou vocal) et le théâtre dont l'élément central serait la mise en parole. Nous voyons ici que les différenciations peuvent être facilement remises en cause, en ce qui concerne les concepts et leurs délimitations.

Dans l'association PédeXumbo, les verbes *dançar* et *bailar* sont indifféremment utilisés pour qualifier l'acte de mise en mouvement du corps. Cependant, personne n'utilisera le verbe *bailar* pour des danseurs d'un spectacle de danse classique ou de danse contemporaine. D'ailleurs ces danseurs seront qualifiés en portugais par *bailarinos* et ceux qui assistent aux bals de l'association par *bailadores*, sur le même modèle qu'on différenciera en portugais *tocador* et *músico* pour qualifier respectivement les musiciens dits traditionnels dont l'apprentissage se fait à travers l'oralité et les musiciens amateurs ou professionnels dont l'apprentissage se fait à travers l'écrit. Selon l'association, ce qui différencie la danse classique des bals est la dialectique entre l'aspect scénique et l'aspect participatif. En effet, le ballet est présenté à un public assis alors que dans le bal, le public peut aller danser.

Par contre, les substantifs *dança* et *baile*⁷² sont utilisés dans des contextes différents. Le terme *dança* est employé dans les intitulés des ateliers : *oficina de danças do mundo*, *oficina de danças tradicionais* où sont enseignées et transmises ces danses. Ils ont lieu en journée. Le terme *baile* est

⁷² Danse et bal.

plutôt utilisé pour qualifier des activités nocturnes où le public est invité à danser au son d'un groupe de musique. Le terme *dança* serait donc employé dans un contexte de transmission alors que *baile* serait plutôt utilisé dans un contexte de divertissement. De plus, *dança* est associée à des adjectifs qui qualifient le type ou l'origine des danses et renvoie d'une certaine façon à cet aspect classificatoire. De même, *baile* renvoie à une catégorie dans la mesure où il était très peu utilisé au Portugal dans un cadre urbain, diplômé et jeune, qui caractérise le public de l'association. Nous employons le passé pour qualifier l'utilisation de ce terme car on le trouve de plus en plus dans la programmation de communautés de communes ou d'espaces culturels dans les grandes villes.

Il y a quelques années, des membres de la direction s'étaient d'ailleurs posés la question de la pertinence à utiliser ce terme car il pouvait être vu comme contre-productif dans la captation de nouveaux publics. En effet, le terme *baile* serait plutôt associé aux pratiques des personnes âgées, qui dansent toute l'après-midi, accompagnés d'accordéons ou de pianos électroniques ou au genre *pimba*. Ce terme en portugais renvoie à un genre de musique qui caractérise une musique populaire, dont la thématique est centrée sur l'amour et sur un registre pouvant être interprété comme grossier, vulgaire, de par les allusions sexuelles imagées. L'accordéon ici aussi est l'instrument phare de ces groupes. Ne trouvant pas d'autres termes plus appropriés pour qualifier les activités de l'association, la direction conserva *baile*.⁷³

Nous avons vu le caractère dépréciatif lié au terme bal, sous-entendant l'aspect populaire dans son acceptation dichotomique : populaire / savant et sa superposition à l'opposition rural / urbain. Nous pouvons continuer à ajouter d'autres oppositions : oral / écrit, amateur/professionnel, culture/art... Celles-ci montrent comment une conception dualiste aristocratique a perduré jusqu'au XXème siècle et s'est altéré dans l'opposition urbain / rural que marqua fortement le projet dictatorial de folklorisation du pays.

Le Portugal étant un pays où cette opposition ne permet plus aujourd'hui de classer différentes populations de par la mobilité des habitants, l'apparente complexité des sociétés modernes et une très grande concentration dans les zones urbaines, les représentations qui lui sont attachées continuent encore mais surtout l'idée de différenciation de ses pratiques par rapport à celle d'un autre. Dans ce contexte, il est intéressant de noter le caractère politique de l'utilisation du terme bal par l'association PédeXumbo, se plaçant à contre courant de ces représentations, en utilisant les mêmes oppositions mais en positivant l'aspect rural.

⁷³ Selon l'ouvrage de José Alberto Sardinha, le terme *baile* pouvait être substitué dans certaines zones de la région Estramadura par le terme *brincadeira*, dont la traduction en français signifie plaisanterie. Cette synonymie renforce le caractère ludique du bal.

A l'opposé d'une image surannée, le bal peut être considéré comme un espace performatif où les corps sont mis en mouvement, en suivant une certaine codification. Cette codification est généralement implicite et dynamique. Elle est actualisée et pourrait évoluer à chaque fois qu'un groupe de personnes danse ou en fonction de facteurs externes (libération sexuelle, apparition de nouvelles modes...). Le bal est aussi un espace relationnel où le caractère rituel met en avant la cohésion du groupe, la notion de collectif, les valeurs, l'esthétique du groupe. La fonction sociale du bal n'est ainsi pas à négliger dans la mesure où cet espace performatif était et est le lieu de rencontre entre les sexes. Nous utilisons les deux temps verbaux car l'association PédeXumbo reçoit tous les ans des emails annonçant un mariage et le fait que le couple se soit rencontré dans un de ses événements. D'une même façon, de nombreux textes décrivent la fonction matrimoniale du bal, celui-ci étant un des seuls moments où les jeunes hommes et les jeunes femmes pouvaient se côtoyer de façon officielle, devant toute la communauté.

Nous avons vu dans cette partie que différentes conceptions se superposent dans la tentative de définition des termes bal et danse. Leur mise en opposition pouvant être liée à certaines conceptions dualistes de la Société, c'est dans l'usage qui en est fait au Portugal par l'association PédeXumo que nous voyons une possibilité de distinction, la danse servant à catégoriser une pratique et le bal à mettre en évidence un contexte particulier attaché à une dimension participative qui s'opposerait à une dimension scénique. Nous allons décrire dans la prochaine partie les différentes situations de la danse que propose l'association PédeXumbo pour comprendre quelles sont les aspects qui leur sont associés.

B/ Les situations de la danse : cours de danse, atelier, bal, festival

Nous allons diviser cette partie en présentant dans la première partie l'organisation de cours et de bals de façon régulière dans une même ville puis en contexte de festival, comme événement ponctuel à caractère festif fort.

B1/ Des cours réguliers aux bals : la socialisation, la danse et les motivations

Les cours de danse réalisés par l'Association PédeXumbo sont organisés sur l'année, à raison d'une fois par semaine. En ce qui concerne les danses dites traditionnelles, un cours pour adultes est donné à Castro Verde, ville à une heure et demie d'Évora, un autre à Évora. Il y a aussi un cours pour enfants. En 2012 a été ajouté un cours pour parents et enfants, un cours pour personnes âgées et un cours de danses de Galice.

Depuis 2009, l'association aide logistiquement des moniteurs voulant donner des cours de danse sur Évora. Il s'agit de cours de danses flamenca, sévillanes, hip hop, capoeira, danses créatives pour personnes âgées. Avant cela, l'association proposait plusieurs cours de danse : tango, danse

orientale, danses africaines, sévillanes. Les inscriptions ne recouvrant pas la valeur payée aux professeurs, l'association décida de limiter son investissement aux cours de danses correspondant le plus à son travail. Depuis 2011, elle multiplie l'offre d'un même type de cours, en s'adressant à un public en particulier : les enfants, les personnes âgées, les adultes, les personnes en fauteuil roulant.

Ayant supprimé la diversité des cours, elle opta pour proposer tous les deux mois des ateliers intensifs. Ceux-ci prennent la forme d'un cours de danse sur deux jours avec une programmation nocturne associée. Dans un premier temps, il pouvait s'agir de tango, salsa, danses africaines, danses indiennes, contact-improvisation... Dans un deuxième temps, on note que les types de danses proposés se sont rapprochés des danses enseignées dans les cours réguliers : danse d'une région de Portugal, de Galice, d'Italie, du Pays Basque....

Même si nous reviendrons plus tard sur la désignation « danses traditionnelles », nous pouvons dire ici que les cours réguliers et les ateliers que PédeXumbo promeut, correspondent à l'enseignement de danses marquées par une origine particulière provenant d'Europe, du pourtour méditerranéen et des pays lusophones.

Dans un même cours, les moniteurs peuvent proposer aux élèves une danse portugaise, une du Cap Vert, une de Suède, une d'Arménie et une danse de France. Il n'y a pas de thématique géographique mais une succession de danses d'horizons différents. Depuis 2010, le cours s'intitule « danses du monde » et non plus « danses traditionnelles », le terme traditionnel étant jugé moins communicatif pour un public qui ne connaîtrait pas l'association.

L'heure et demie de cours est encadrée par un temps d'échauffement et un autre de relâchement basé sur des exercices créatifs (déambuler dans la salle, saluer les autres élèves en produisant un mouvement..) ou des danses considérées simples. Dans les cours pour adultes auxquelles nous avons pu assister, la professeur peut ou non présenter des vidéos des danses qui vont être enseignées. Il va contextualiser très brièvement l'origine des danses, le minimum étant de donner le nom de la danse et la région d'origine. La complexité de la danse est un aspect auquel la professeur tient compte, dans la mesure où les élèves forment très généralement un groupe hétérogène. Ainsi certaines personnes n'ont pas l'habitude de danser en absolu ou ce type de danses, d'autres accompagnent l'association depuis dix ans. Le fait que l'inscription soit mensuelle ou trimestrielle implique la possibilité à n'importe qui d'intégrer le cours à n'importe quel moment. Même si une progression est pensée au long de l'année par la professeur, la variété de danses enseignées permet cette inclusion. Cette variété prend en compte l'origine des danses comme leur forme (en cercle, en couple, en chaîne, en quadrilles...). Les danses jugées compliquées sont reprises dans les cours

suivant pour approfondir le travail sur celles-ci.

L'enseignement de la danse se base principalement sur l'enseignement d'une chorégraphie, avec les mouvements de pieds, de bras, de ceinture ou de tête selon la chorégraphie. En suivant la caractérisation de l'enseignement des danses en France, les notions d'équilibre corporel, de posture ou de style associées à une région sont très peu mises en avant. On assiste plutôt à un voyage à travers des répertoires de mouvements dansés. La professeur utilise la segmentation pour présenter une chorégraphie. Une fois avoir jugé que les élèves maîtrisent le pas de base, des variations leur sont proposées. L'accompagnement musical est principalement enregistré même si ponctuellement des musiciens viennent pour animer le cours. La part d'interprétation de la musique ou la façon de guider son partenaire est abordée en faisant travailler une même danse sur différentes pièces musicales.

Il y a très peu de commentaires pour corriger les mouvements des élèves à haute voix. La professeur peut travailler directement avec un élève ou se mouvoir dans toute la salle pour aller ponctuellement faire une remarque à un élève. Elle demande à changer très souvent de partenaires, pour les danses de couple notamment. Elle s'appuie sur les élèves qui ont l'habitude de danser ce type de répertoires pour travailler avec des débutants et les guider. Les élèves, dont le nombre tourne autour d'une vingtaine, ont majoritairement un bagage universitaire. Ils sont âgés entre 25 et 45 ans, avec quelques exceptions comme des personnes plus âgées ou des adolescents qui accompagnent leurs parents.

A Evora, après la fin du cours, une partie des élèves et la professeur vont dîner dans un restaurant. Une fois par mois, la soirée continue avec un DJ qui propose aux élèves et au public en général de danser. Personne n'est là pour enseigner les chorégraphies.

A côté de ces cours, sont programmés ponctuellement et en week-end, des bals avec un groupe de musiciens. Ces bals sont gratuits et ouverts au public. Lors de ceux-ci, des membres de la direction se demandent pourquoi très peu d'élèves sont présents. En effet le répertoire enseigné renvoie à une pratique de bal. Le cours de danse ne propose pas la mise en place de spectacle de fin d'année ou une présentation officielle. Le bal est pensé par l'association comme la continuation des cours, même si ceux-ci ne sont pas obligatoires. En principe, n'importe qui peut entrer sur la piste de danse et danser comme il le veut lors d'un bal. La piste n'est d'ailleurs pas délimitée physiquement, il s'agit d'une salle où sont disposées des tables et chaises autour. Dans un coin, se trouve une petite scène pour les musiciens et à l'opposé un comptoir pour le bar. Une partie des élèves n'assiste pas au bal car, outre les habitudes culturelles, certains évoquent la peur de danser devant des inconnus, une indisponibilité de dates. Nous supposons aussi que certains élèves voient le cours de danse comme

une fin en soi. A l'inverse, certaines personnes n'assistent qu'au bal et pas aux cours car ils sont plutôt intéressés par l'aspect nocturne ou parce qu'ils visent le divertissement avant l'apprentissage plus approfondi d'une danse.

L'association PédeXumbo a comme objectif le fait que la danse marque le quotidien des personnes. Les cours de danse sont conçus pour amener les personnes à assister à des bals. Car plus que la danse, c'est la pratique du bal que met en avant l'association, dans sa dimension totale : acte de danser, de se sociabiliser. Comment la socialisation se retrouve dans un cours de danse? Comment l'idée de bal est-elle véhiculée dans les cours de danse, articulée à eux ? En réalité, la professeur peut exprimer quelques idées autour du bal, mais celles-ci sont peu courantes. Par exemple, elle pourra indiquer que la valse implique un mouvement circulaire du couple et de l'ensemble des couples, intégrer l'individu dans le collectif. En outre, on ne peut pas négliger le fait que le cours suppose une forme propre de socialisation entre les élèves et avec le professeur. La dynamique dépendrait de l'ambiance qui règne, de la disponibilité des personnes présentes.

On retrouve le lien entre cours et bal lorsque le cours à Évora est suivi d'une session de dj où la plupart des élèves restent pour danser. Cette soirée est différente d'un bal organisé le week-end dans la mesure où le bar n'est pas ouvert et où la musique est enregistrée. Ici, les personnes qui viennent ont un projet précis : celui de danser. Pour les bals organisés en week-end, on remarque qu'une seule partie du public danse. Des groupes d'amis viennent pour écouter un groupe, pour boire un coup, sans avoir obligatoirement la prétention de danser. Des tables et des chaises sont placées autour de la salle pour les personnes qui ne dansent pas.

La professeur de danse de Castro Verde a noté une augmentation des élèves à partir de janvier 2012, passant d'une vingtaine à plus d'une trentaine. Après février, le nombre d'élèves est revenu à une vingtaine. La présence des élèves étant assez régulière tout au long de l'année, elle a interprété cette augmentation par le fait qu'ait lieu le festival Entrudanças en février, dans ce canton. Une dizaine de personnes se serait donc inscrite pour connaître ou approfondir leurs connaissances de ces danses en vue de participer au festival. Elle a d'ailleurs noté la présence de tous ses élèves au festival.

Nous avons ici différencié les cours de danse, des ateliers, les rassemblements nocturnes sous forme de bal ou de session DJ. En essayant d'analyser la relation que suppose l'association PédeXumbo entre les cours et les bals, nous avons vu que les motivations des élèves ne correspondent pas obligatoirement, mais surtout qu'il y a différentes modalités existantes pour la pratique de la danse, incluant ou pas l'aspect pédagogique, social et de divertissement. Face à cette situation régulière et répétée au cours de l'année, PédeXumbo organise ponctuellement des festivals.

B2/ Le danse dans les festivals : de la transmission à la fête

La relation entre les ateliers de danses et les bals dans le cadre d'un festival est différente. En effet, il peut exister un prix pour les personnes qui ne viennent qu'en soirée mais ceux qui veulent assister au cours doivent payer pour la journée entière. Il y aurait donc deux façons de profiter du festival. En ce qui concerne le Festival Andanças, le ticket pour la soirée a été supprimé en 2009. Il s'agissait de réduire le nombre de personnes au festival, et notamment celles qui pouvaient venir non pour danser mais pour sortir entre amis et boire.

La tenue d'un festival implique une charge symbolique forte pour un atelier de danse ou un bal dans la mesure où cet évènement est marqué fortement par le caractère festif et extraordinaire. Plus qu'assister à un atelier de danse, il s'agirait ici d'assister à un festival, dans sa globalité. Les ateliers programmés se divisent en trois types : des ateliers de danse thématiques en lien avec celle du festival (atelier de danse de carnaval d'Argentine dans le festival Entrudanças, dédié au carnaval), des ateliers sans rapport avec la thématique, ou des ateliers préparant au bal en soirée. Ici, la relation est directement marquée dans l'intitulé avec la présence du nom du groupe comme moniteur de danse plutôt que le propre nom du moniteur. Le groupe pourra d'ailleurs être présent pour accompagner l'atelier au lieu de la musique enregistrée.

Que veut dire « préparer un bal » dans ce cadre ? Il s'agit d'enseigner le répertoire que le groupe joue. En une heure et demie, tout le répertoire ne peut pas être enseigné. Le moniteur présente certaines danses qui sont particulières au groupe ou dont il a modifié la structure connue par le public habitué à ce type de danses. Ce type d'atelier permettrait donc aux participants de découvrir des danses pour pouvoir les appliquer en soirée, sans l'aide d'un tiers. Le moniteur pourra être présent lors du bal pour guider les participants (rappeler la structure, exemplifier) ou pour dynamiser la soirée. Ayant un microphone, il peut communiquer avec les participants et substituer la relation qu'un des membres du groupe instaure avec le public.

Dans la catégorie d'atelier sans rapport à la thématique du festival, on peut trouver un atelier appelé « danses traditionnelles », « danses européennes » où les danses enseignées sont celles qu'on retrouvera dans le répertoire de nombreux groupes, comme les danses de couple (valse, mazurka, scottish) ou des danses en cercle (chapellose et cercle circassien). Ces ateliers viendraient compléter l'offre des ateliers de danse liés à la programmation d'un groupe ou facilite l'initiation de personnes ne connaissant pas ce type de danses. Il est en fait assez compliqué de mettre en évidence la relation entre les ateliers et les bals, dans la mesure où les répertoires proposés sont très divers. Un groupe pourra proposer des danses d'une région en particulier ou des danses de différents pays.

Pour finir, les ateliers organisés lors d'un festival et les cours réguliers ou ateliers intensifs sont fort

différents, de par le caractère festif qui y règne. Ces ateliers n'ont pas de limites, le moniteur pouvant avoir 10 ou 70 personnes qui souhaitent assister. De plus, des participants peuvent arriver au milieu de l'atelier. La dynamique sur une heure et demie est tout à fait différente, le moniteur devant s'adapter. Dans le livre publié par l'association PédeXumbo pour les 10 ans d'existence du festival Andanças⁷⁴, l'article écrit par Mercedes Prieto, professeur de danse et musicienne, nous éclaire sur les altérations à prendre en considération. Elle explique que la contextualisation des danses devra être très courte pour ne pas "ennuyer" le public. De plus, elle différencie les objectifs entre un cours régulier et un atelier, ce dernier servant à sensibiliser, à faire divertir le public et à faire transpirer. La danse ne serait qu'un moyen pour se divertir et pas une fin en soi.

Ce que nous observons ici est que la participation à un bal organisé par l'association PédeXumbo sous-entend l'apprentissage de codes et de chorégraphies pour pouvoir y participer. Cet apprentissage peut s'effectuer pendant le bal ou être facilité par la programmation d'ateliers qui le précèdent. Ce type d'apprentissage est différent de celui par immersion qui caractérise les bals populaires d'où proviendrait le répertoire diffusé dans l'association. Outre le fait que le contexte des bals aujourd'hui est différent (les participants ne font pas partie d'une communauté particulière), le type de danses présenté appelle à une variété de danses provenant de différentes parties du monde, donc pas en lien avec la région d'où sont originaires les participants. Pour certaines danses (danse de couple notamment), il est possible que l'apprentissage pour certaines personnes ait été immersif dans la mesure où les bals populaires organisés à la fin du XXème siècle en intègrent quelques-unes.

Dans le contexte de festival, le caractère festif se superpose au caractère de transmission de danses. Dans ces ateliers, on note une essentialisation de la danse, dans la mesure où le public est invité à consommer des danses, d'une région ou d'un ensemble de pays. Ces danses sont présentées essentiellement par leur chorégraphie. Le contexte, les postures associées à une région particulière sont peu mises en valeur.

A partir de la dialectique danse / bal, nous avons cherché à comprendre comment cette distinction était opérée par l'association PédeXumbo, pour ensuite analyser la relation établie entre cours de danse et bal, mettant en évidence une variété de situations en fonction du contexte dans lequel ils ont lieu et des motivations des propres acteurs présents : professeurs, élèves, organisation.

Dans la partie suivante, nous allons nous attacher à décrire plus particulièrement des ateliers de danses où sont enseignées les danses d'Alentejo.

⁷⁴ Pédexumbo, *Contra a dança não há argumentos. Uma década de Andanças*, Évora, Association PédeXumbo, 2006.

2/ Analyse de l'enseignement des danses traditionnelles au Portugal

Nous allons analyser ici comment sont mis en avant les danses d'Alentejo dans les ateliers de danse. Comment est constitué le répertoire de ces ateliers ? Quelles sont les représentations identitaires en jeu lors de l'appropriation par les différents publics de ces danses qui ne sont plus vraiment dansées aujourd'hui? En mettant en perspective ces ateliers par rapport au contexte où ces danses s'inséraient, nous chercherons à comprendre ce qui caractérise aujourd'hui le répertoire chorégraphique de Castro Verde et celui de Grândola.

A/ Le répertoire de Castro Verde : les danses chantées en atelier

Nous allons ici analyser les ateliers de danses renvoyant à celles pratiquées dans le passé dans cette région, et qui sont nommées ainsi lors des ateliers ou dans le propre intitulé : danses d'Alentejo.

Ces ateliers ont tous eu lieu lors des éditions du festival Entrudanças, festival qui a lieu dans le propre canton de Castro Verde lors du carnaval.

Nous avons noté que la programmation de ce festival se base sur la variété et l'alternance au fil des années. Or, depuis 2008, un atelier de danses d'Alentejo est proposé systématiquement. Alors que la Communauté de communes est en grande partie responsable de la programmation liée au patrimoine régional, l'association PédeXumbo propose aussi des activités dans ce domaine, notamment ces ateliers de danse, au même endroit et relativement dans le même moule que les autres ateliers de danses turques, hawaïennes, capverdiennes ou françaises. Le reste de la programmation liée au patrimoine régional a lieu dans des espaces en libre accès disséminés au sein du village qui accueille cet événement.

Ces ateliers sont réalisés par Pedro Mestre, musicien professionnel et chanteur originaire de Castro Verde, accompagné d'un ou deux groupes féminins de chant polyphonique qu'il dirige⁷⁵. De plus, on note la présence de Celina da Piedade, accordéoniste professionnelle, amie de ce musicien et présidente de l'association PédeXumbo jusqu'en 2011. Pedro Mestre enseigne les chorégraphies, joue de la *viola campaniça* et chante. Il se situe en général au milieu de la salle. Le ou les groupes folkloriques sont intégrés aux participants et chantent les paroles des danses. Car ces danses sont chantées et / ou accompagnées de la viola ou de l'accordéon, faisant la mélodie des *modas* et

⁷⁵Voir vidéos des ateliers de 2010 et 2011 : <http://www.youtube.com/watch?v=8TFiDGAFNoo&feature=related>,
<http://www.youtube.com/watch?v=EAgmCgc1RzI&list=UUIdP0s1GKFvvOGqghw3H-uw&index=577&feature=plcp>,
<http://www.youtube.com/watch?v=OqnHDVkJNcXc&list=UUIdP0s1GKFvvOGqghw3H-uw&index=597&feature=plcp>,
<http://www.youtube.com/watch?v=hWM3-j6rN3Y&list=UUIdP0s1GKFvvOGqghw3H-uw&index=596&feature=plcp>,
<http://www.youtube.com/watch?v=fUUqmUs1uC8&list=UUIdP0s1GKFvvOGqghw3H-uw&index=599&feature=plcp>.

comblant les espaces sonores entre chaque couplet ou refrain. Les participants sont invités à accompagner le chant. Les *modas* d'Alentejo alternant entre couplet et refrain, les personnes peuvent apprendre rapidement le refrain. De plus, les chorégraphies de ces danses ne demandent pas d'effort particulier de mémorisation de la structure ou d'effort physique, ce qui permet de danser et chanter en même temps. Ainsi le public découvre une pratique de danse où il s'accompagne en chantant. C'est une différence avec les autres ateliers qui sont le plus souvent accompagnés d'enregistrements. Les intervenants ne demandent pas de chanter au public.

Les danses prennent la forme d'un cercle où les participants se donnent la main ou un cercle composé de couples qui suivent une même direction. On trouve aussi dans le répertoire enseigné des danses de couple sans organisation particulière entre eux. La dimension collective s'avère importante dans ces ateliers sur le plan vocal et chorégraphique.

Après avoir décrit sommairement à quoi ressemble un atelier de danses d'Alentejo, considérons les danses à partir duquel Pedro Mestre et les groupes de chant se basent.

A1/ D'une variété de danses : les aspects communautaires et horizontaux

Les danses dites traditionnelles d'Alentejo ne sont plus ou presque plus aujourd'hui dansées. Elles sont surtout présentes dans les mémoires des personnes âgées. Nous ne connaissons qu'une vidéo datant de 1994 <http://www.youtube.com/watch?v=JtnEnuJSfDc&feature=related>, filmée dans le village Aldeia de São Bento submergé par les eaux quelques temps plus tard. Ce village se trouve dans le canton voisin de Castro Verde. Un accordéoniste se trouve au centre d'un cercle de danseurs se donnant la main ou réalisant un cercle de couples. Ceux-ci accompagnent ou non l'accordéon en chantant. On remarque aussi la présence d'un *mastro*, ce poteau décoré, situé à l'intérieur du cercle. Dans la première danse, on observe une femme seule marchant au centre du cercle puis se diriger vers un homme et danser avec lui au centre. Celle-ci regagne le cercle, laissant l'homme seul. Celui-ci ira chercher un nouveau partenaire pour l'accompagner. Dans la deuxième danse, les danseurs sont en couple, se donnant les mains de telle façon qu'ils peuvent effectuer un demi-tour sur eux-mêmes sans se lâcher. Dans les deux cas, ils alternent dans le cercle le sens de la marche.⁷⁶

Les danses présentes dans cette vidéo et celles enseignées dans les ateliers sont de différents types. Nous pouvons noter la présence de jeux quand les gestes imitent les paroles du chant (toucher la robe des danseuses, enlacer ou jouer avec son partenaire, aller au milieu du cercle). On trouve aussi

⁷⁶ A partir de rencontres que nous avons pu effectuer avec des personnes âgées de cette région, celles-ci disaient que les danses étaient accompagnées de chant quand le musicien faisait une pause pendant le bal ou lorsqu'il n'y avait pas de musicien pour l'animer. Outre la relation entre la musique instrumentale et le chant, elles relatent des danses avec un caractère inclusif, où une communauté se retrouve, qui produit elle-même la partie musicale si besoin, ou en se superposant à celle-ci.

des danses permettant à un couple de danser ensemble devant les autres danseurs. Ici, comme dans la danse où on va toucher la jupe des femmes, le caractère sexué et séducteur des danses est présent. Il faut préciser que les personnes interrogées expliquent que le bal était une des seules situations publiques où les jeunes hommes et jeunes femmes non mariés pouvaient s'approcher, sous l'œil des plus anciens et en respectant toutes les règles instaurées par la communauté. Des stratégies étaient élaborées par les jeunes pour pouvoir danser avec tel ou tel partenaire désiré du sexe opposé.

Le caractère communautaire de ces danses se retrouve aussi dans les paroles et l'organisation des couplets. En effet, chaque individu pouvait lancer un couplet, qui selon les cas était repris en chœur ou suivi par le refrain. Cette façon de procéder n'est pas clairement explicitée. On peut entendre dans les témoignages qu'une personne du cercle se rappelait d'un couplet, et une autre ensuite allait chanter un autre couplet. Plusieurs sources bibliographiques insistent de leur côté sur le caractère improvisé des chants⁷⁷. De plus, en observant le chant d'Alentejo en général, on remarque que la *moda*⁷⁸ est caractérisée par son refrain, les couplets⁷⁹ pouvant apparaître dans différentes *modas*. La folklorisation et la mise en scène de spectacle chanté ont fixé certains couplets pour certaines *modas*. Nous supposons donc que le chant à danser faisait alterner des parties où tout le groupe chantait un refrain et une personne entonnait un couplet⁸⁰. Les paroles peuvent être satiriques, grivoises, dans les limites tolérées par la communauté. La relation entre les individus est mise à jour dans les paroles, par exemple la relation avec la belle-mère. Dans le chansonnier de cette région prédomine aujourd'hui le thème de la nature et des métiers de la culture de celle-ci, celui de l'émigration, de l'amour.

Les danses en couple par contre paraissent plus récentes. Celle appelée le *pezinho*⁸¹ est une danse que nous avons pu observer dans le sud de la France par exemple. Elles correspondent à la déferlante de ce genre de danses où les partenaires sont plus serrés (c'est à dire qu'ils se tiennent à l'épaule ou à la hanche) et où le contrôle de la communauté est moindre. Les danses comme la scottish, mazurka, polka ou valse sont ainsi présentes sur tout le territoire portugais. Elles se distinguent des autres danses en cercle qui sont dansées à partir d'un pas de marche.

Nous pouvons par conséquent souligner l'hétérogénéité des danses dites « traditionnelles ». Les danses en cercle et plus généralement les danses accompagnées au chant se caractérisent par une dimension communautaire et horizontale forte. Il nous paraît intéressant de comprendre comment

⁷⁷ En portugais il s'agit du *canto ao desafio*, chant au défi.

⁷⁸ *Moda* est utilisée pour désigner un chant et le refrain de ce chant.

⁷⁹ *Cantigas* en portugais.

⁸⁰ Nous n'avons aucune information sur qui pouvait chanter ces couplets, s'il y avait un ordre, ou autre type d'organisation dans la prise du chant.

⁸¹ Le petit pied.

cet aspect communautaire de la danse dans la région se traduit dans les ateliers de danse aujourd'hui.

A2/ Une reproduction de ces danses dans les ateliers ?

La méthode d'enseignement de la danse et la place de Pedro Mestre dans la gestion de l'atelier varie selon les danses et les années. En 2008, alors que l'association PédeXumbo organisait pour la première fois une résidence artistique dont le but était d'arranger des musiques à danser originaires de la région, Pedro Mestre avait la responsabilité d'enseigner les danses en plus de jouer et chanter. Lors d'une répétition quelques jours avant le bal, la programmatrice du festival Planicie Mediterrânica, dans lequel s'insérait cette résidence, demanda au musicien de lui faire partager les chorégraphies pour les connaître. Celui-ci eut beaucoup de difficulté à verbaliser et montrait quelques pas de danses sans pouvoir produire les informations suffisantes pour qu'un public puisse se les approprier. A l'origine, Pedro Mestre n'a eu aucune formation en danse ou en enseignement, mais au fur et à mesure des années, il a su penser ces ateliers et donner des informations aux apprenants pour danser. D'une position extérieure aux apprenants, il se joint à eux et danse, tout en chantant et en donnant des indications. Il serait en quelque sorte le meneur du bal, indiquant aux participants quand changer le sens de la marche, faisant accélérer le tempo de la danse, provoquant une grande animation et le rire des participants.

D'une pratique essentiellement horizontale, les ateliers aujourd'hui montrent une division, ayant d'un côté ceux qui savent chanter et ceux qui suivent les refrains. Cette division est cependant atténuée en invitant tous les participants à chanter. Les groupes de chant qui accompagnent le musicien s'entraînent avant⁸² et se répartissent les couplets à chanter en solo. Les paroles grivoises ou satiriques sont conservées mais l'aspect communautaire ou plutôt la fonction de ces chants ne sert plus aujourd'hui qu'à faire rire les participants. Le contexte a changé, les relations entre les sexes aussi. Il ne s'agit pas d'une communauté qui se retrouve autour de la danse mais de personnes qui souhaitent danser, sans forcément connaître son partenaire de danse.

En 2012, l'atelier de danses d'Alentejo a été réalisé par une monitrice de danse. Celle-ci était accompagnée d'un des deux groupes de chant polyphonique des autres années. Le répertoire enseigné était celui contenu dans le livre *Caderno de danças do Alentejo* édité par l'association PédeXumbo en 2010. Ces danses sont en partie celles qu'enseignait Pedro Mestre les autres années⁸³. Au vu du nombre important de participants et celui réduit du groupe (autour de dix

⁸² Voir la vidéo : http://www.youtube.com/watch?v=efjJrKNR-q0&feature=BFa&list=UUmJKuJjSC_-AJtsv5tiv0g&lf=plcp

⁸³ Nous rappelons ici que ce livre a été écrit par un ensemble d'auteurs universitaires après avoir effectué des collectes et des interviews de personnes de la région, s'appuyant sur le réseau de contacts de Pedro Mestre.

femmes), la monitrice encouragea les participants à chanter, n'ayant aucun appui instrumental pour sécuriser en continu la partie musicale. A quelques reprises, des participants prirent l'initiative de chanter un couplet. Cette situation sans appui instrumental n'était pas prévue car Pedro Mestre devait être présent. Il est apparu à la fin de l'atelier et a accompagné le chant avec sa *viola campaniça*. Cette situation a permis néanmoins d'approcher un peu plus le caractère horizontal, inclusif et communautaire de la danse et la relation forte existant entre la danse et le chant pour ce type de répertoire chorégraphique.

De plus, en comparant le travail effectué par ces deux moniteurs de danse et d'autres moniteurs, on remarque que leur interaction avec le public est différente. Nous avons qualifié Pedro Mestre de meneur de bal car il donne des indications sur la poursuite de la chorégraphie, ce qui n'arrive pas lors d'autres ateliers de danses programmés. Ce statut est d'ailleurs atténué dans le cas du deuxième moniteur, proposant au public de prendre l'initiative dans le changement de sens de la marche du cercle. En regardant la vidéo du bal de 1994, nous n'entendons aucun signal sonore pour changer le sens de la marche du cercle. Mais celle-ci est trop réduite et pas de bonne qualité pour qu'on comprenne si c'est la structure de la musique qui donne l'indication du changement ou s'il s'agit de l'initiative d'une personne qui entraîne ensuite les autres.

L'aspect ludique de ces danses dans les ateliers est associé à la variation, proposant aux participants de changer de sens, faisant accélérer le tempo, demandant de changer de partenaires au milieu d'une danse. Les moniteurs incluent dans l'atelier des éléments créatifs issus pour faire varier ces danses.

Nous avons donc vu ici que l'atelier de danses d'Alentejo s'éloigne des autres ateliers de danses organisés par PédeXumbo dans la mesure où le moniteur se transforme en meneur de bal. Nous pensons que cet éloignement est dû à la volonté des moniteurs d'inclure la perspective communautaire de ces danses et de faire participer les apprenants à la propre dynamique de l'atelier. Néanmoins, nous remarquons que le recours à un groupe folklorique et des musiciens réduit cet aspect, pour pouvoir garantir le support musical. Toutefois, il reste plus vivant de produire en direct ce support plutôt que de se baser sur un enregistrement, dans la mesure où le festival dans lequel sont intégrés ces ateliers se situe dans la même région que les pratiques enseignées. Pour finir, nous avons montré que les moniteurs apportaient des modifications pour augmenter le caractère ludique de l'atelier. Mais celles-ci seraient-elles les uniques modifications apportées?

A3/ Danses traditionnelles au XXIème siècle : Quelques modifications ?

Nous nous posons la question de la modification de certaines danses qui nous paraissent très organisées et qui sont présentées dans le livre édité par l'association PédeXumbo. En effet, tout le

travail effectué dans la région de Castro Verde inclut Pedro Mestre directement ou indirectement, à travers les contacts qu'il a donné. Les vidéos qui accompagnent le livre ont été produites avec la collaboration de cette même personne et d'un groupe qu'il dirige. Lors de la présentation à Entrudanças en 2012 du groupe Aqui há Baile, groupe issu d'une demande de l'association à un musicien de constituer un groupe et travailler les danses présentes dans le livre, Pedro Mestre montra son mécontentement vis à vis du résultat en disant que le groupe Aqui há baile ne respectait pas la musique et que les danses dans le livre étaient les siennes.

La situation entre Pedro Mestre et l'association PédeXumbo ou le pôle culturel de la Communauté de communes de Castro Verde peut être parfois tendue. En effet, cet artiste exige des salaires, hors des grilles habituelles, et il est considéré comme une personne souhaitant que la communication d'un projet en lien avec les pratiques traditionnelles de la région le mette en avant, comme protagoniste privilégié. PédeXumbo comme la Communauté de communes peuvent donc opter pour un autre artiste que Pedro Mestre, pour faciliter la réalisation d'un projet (au niveau financier et au niveau humain).

Ce qui nous étonne dans les propos de cet artiste, c'est le sentiment de possession qu'il exprime vis à vis des danses. Nous avons tenté de réaliser un entretien avec Pedro Mestre pour en savoir plus sur sa participation au projet de l'édition du livre mais celui-ci ne s'est pas réalisé. Mon statut d'insider en est sans doute une des causes puisque je suis associée à PédeXumbo, même après avoir expliqué ma situation actuelle d'étudiante, vivant en France. Cette explication ne devait pas être suffisante face à la situation où nous nous sommes rencontrés : un festival organisé par PédeXumbo.

Deux hypothèses nous permettraient de comprendre ce sentiment de possessivité d'une pratique à l'origine de tous. Cela peut rappeler le discours des groupes folkloriques face à leur répertoire. Celui-ci est le bien le plus précieux et dans le discours des groupes, on peut entendre l'idée que le groupe voisin en a volé ou copié une partie. Une grande partie des danses populaires étant aujourd'hui présentes seulement dans les présentations de ces groupes, ce sentiment et ce discours de propriété sont marqués vis à vis de pratiques qui appartenaient à tous auparavant.

L'autre hypothèse sur ce sentiment de possession est le fait que Pedro Mestre a élaboré certaines chorégraphies, comme le font les groupes folkloriques ou les groupes de bal avec qui PédeXumbo travaille. La question centrale n'est pas cependant l'aspect créatif en soi, mais les effets que revêt l'inclusion de danses créées dans un livre dont l'objectif est de montrer comment les danses en Alentejo étaient il y a des dizaines d'années. Le travail de collectes ou d'investigation serait contraint à l'actualisation d'un regard contemporain sur les pratiques passées.

Cette hypothèse nous paraît en partie justifiable en examinant les vidéos trouvées sur internet⁸⁴ et présentant une répétition du groupe Papoilas do Corvo qui participe aux ateliers et a été filmé pour illustrer le livre de PédeXumbo. Le groupe est constitué de femmes la plupart âgées. Celles-ci ont connu ces bals chantés et ont témoigné auprès des auteurs du livre *Caderno de danças*. Or, dans ces vidéos, nous voyons que Pedro Mestre leur explique la chorégraphie à réaliser. Est-ce pour les quelques personnes plus jeunes qui n'ont peut-être pas connu ces bals ou est-ce parce qu'il en a modifié/créé la chorégraphie?

Nos doutes sur l'inclusion de cet aspect créatif dans les danses documentées viennent en particulier de la danse appelée *Casaquinha*⁸⁵. Cette danse présente sur la vidéo une succession de quatre parties répétées deux fois. Les couples sont disposés en cercle. Les trois premières parties sont identiques ; il s'agit de la répétition de variantes d'un pas de polka. Pour la quatrième partie, les danseurs réalisent un pas de polka en tournant sur eux-mêmes. La première fois, les couples avancent vers le centre du cercle, la deuxième fois dans le sens inverse. Cette organisation spatiale des couples et le fait qu'ils restent sur un même cercle virtuel qui s'agrandit et se réduit pendant toute une danse nous paraît très différente des autres danses. En effet, nous ne trouvons aucune référence de danse qui inclut une organisation en couple se déplaçant vers un centre commun puis vers l'extérieur, hormis dans les pratiques de groupes folkloriques. N'ayant pas pu nous réunir avec le principal protagoniste, nous ne pouvons que formuler ces hypothèses, sans pouvoir les infirmer et ou les confirmer.

De l'appellation « bals chantés » présentés dans le *Caderno de danças do Alentejo* aux ateliers, il s'avère important de comprendre que cette catégorie renvoie à des formes différentes et à époques différentes. Dans les ateliers, certains aspects des danses ont tenté d'être maintenus pour rappeler l'esprit des danses anciennes, notamment leur caractère horizontal et ludique, et leur rapport au chant. Cette récupération partielle s'observe principalement en comparant un atelier de danses d'Alentejo avec un autre. À cette réappropriation d'une pratique, s'ajouteraient des modifications liées au regard contemporain porté sur la danse et sa manifestation dans un atelier organisé dans un festival. Une fois avoir observé le répertoire de Castro Verde, nous allons tenter d'analyser les ateliers mettant en avant les valse mandées de Grândola.

B/ Le répertoire de Grândola : D'une pratique exclusive à une transmission en atelier

Les ateliers de valse mandées de la serra de Grândola ont eu lieu dans différentes situations, que ce

⁸⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=Kub7UWNY0II&feature=related> et http://www.youtube.com/watch?v=efjJrKNR-q0&list=UUmnJKuJjSC_-AJtsv5tiv0g&index=8&feature=plcp

⁸⁵ http://www.memoriamedia.net/dancasdoalentejo/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=25

soit dans les festivals de l'association ou dans sa salle à Évora. Depuis 2007, Manuel Araujo enseigne ce type de valse dans les événements de PédeXumbo. Depuis 2011, deux autres monitrices de danse ont commencé à le faire.

B1/ Contextualisation de la valse mandée dans la serra de Grândola

Il existe différentes façons de mander une danse au Portugal⁸⁶. Les danses qui nous intéressent ici, se caractérisent par le fait d'être des vales par dessus lequel un de des danseurs indique aux autres des figures à effectuer. Les couples se positionnent en cercle. Lorsque l'accordéon commence la musique, le premier *mandador*⁸⁷ annonce la première figure à faire : *singela*, permettant aux couples de se mettre en position⁸⁸. Alors que chaque couple se tenant par la taille est orienté vers le centre du cercle, le bras droit de l'homme et le gauche de la femme sont joint et le couple effectue un balancement en suivant les temps de la valse. Singela correspond à ce balancement qui est réalisé par les couples si aucune figure n'est mandée. Ensuite le *mandador* annonce les figures à faire.

Dans la plupart des bals mandés que nous avons rencontré, les figures sont annoncées avec des mots qui décrivent ce qu'il faut faire : « main en l'air, faites un tour sur vous-même, changer de partenaire ». En ce qui concerne les vales mandées, les mots employés ne décrivent pas ce qu'il faut faire. Il s'agit d'un code que seules les personnes connaissant la danse comprennent c'est à dire que les personnes qui dansent la valse mandée ont du recevoir un enseignement au préalable pour pouvoir les danser. Autrement dit, alors que la plupart des danses traditionnelles mandées ou non se caractérisent par un caractère inclusif, les vales mandées de Grândola présentent un aspect exclusif. Dans les propos des danseurs plus âgés, il est clairement dit que si un couple ne savait pas danser ou s'il se trompait, il était exclu du cercle. Il s'agirait d'une danse de prestige en zone rurale, qui oblige les danseurs à s'entraîner avant le bal pour pouvoir montrer ses compétences.

Un des arguments qui justifierait le caractère exclusif nous est apportée par Carla Nunes, chercheuse en ethnomusicologie, accordéoniste et originaire de la région. La région où est attesté ce type de danse est très localisée. Les sources qu'on peut retrouver aujourd'hui l'identifie à la serra de Grândola, à l'exclusion des villes alentours (Grândola, Sines et Alcaccer do Sal). D'ailleurs ce type de valse peut aussi s'appeler *valsa sagorra*, qui signifie valse de la campagne. Entre cette serra et la mer est cultivé entre autres le riz qui faisait venir de nombreuses personnes d'autres régions à l'époque de la cueillette. Ces danses permettaient ainsi de protéger les jeunes filles locales de jeunes hommes d'autres régions. La danse excluant ceux qui ne maîtrisent pas les codes, les bals séparaient la communauté locale des travailleurs saisonniers, les personnes vivant à la campagne et ceux vivant en ville.

⁸⁶ Nous avons découvert des danses mandées du nord au sud du Portugal, ainsi que dans les archipels de Madère et des Açores.)

⁸⁷ Nous traduisons ce terme par meneur en français.

⁸⁸ Voir la vidéo http://www.memoriamedia.net/dancasdoalentejo/index.php?option=com_content&view=article&id=16&Itemid=16.

Lors d'un entretien avec les auteurs du livre de PédeXumbo, Manuel Araujo décrit la tenue de deux bals à Melides lors de la foire de ce village. Dans l'un, les règles de séparation entre hommes et femmes étaient fortes; les danses pratiquées étaient celles à la mode, c'est à dire les tangos, valse normales mais pas les valse mandées. Dans l'autre bal, la séparation entre hommes et femmes n'était pas aussi strict et on voyait principalement danser les valse mandées et d'autres comme la danse raspa, dont on retrouve l'air et la chorégraphie dans le sud comme dans le nord de la France et dans d'autres pays (http://www.youtube.com/watch?v=IX924gK_Qu4&feature=relmfu). Ces danses sont celles qu'on retrouvait dans les *funções*, ces bals organisés en campagne. Manuel Araujo explique que beaucoup de ces *funções* étaient organisés pour payer la construction de maison. Ces bals étaient donc payants et permettaient de faire fonctionner la solidarité entre voisins et familiais. En effectuant un travail pour reconstituer la pratique de ce type de danse, il explique que les valse mandées ont été beaucoup moins dansées à partir du milieu des années 1960, marquées par une mobilisation massive des hommes pour les guerres coloniales et l'arrivée d'appareils électriques comme le tourne-disque, qui pouvait substituer les musiciens. Il y a donc eu une rupture dans la pratique même si ces danses ont continué d'apparaître ponctuellement dans des fêtes locales. Aujourd'hui, une petite quantité de personnes les connaît. Elles sont âgées de plus de 60 ans pour la plupart. A la différence de Manuel Araujo⁸⁹, elles ont pu pratiquer les valse mandées dans leur jeunesse. De plus, ces danses sont présentes dans le répertoire des groupes folkloriques de la région. Depuis 2009, un bal de valse mandées est organisé tous les mardis après midi dans la salle de la maison de retraite de Melides.

Les musiques des valse jouées aujourd'hui peuvent avoir des auteurs connus au non. Deux des compositeurs sont encore vivants; les autres renvoient à la génération antérieure. Ayant dialogué avec un homme considéré comme bon danseur et âgé de plus de 90 ans, il déclara que les “jeunes” (il se réfère dans ce cas aux personnes faisant partie du groupe Valsas Mandadas de São Francisco da Serra, âgées pour la plupart d'une soixantaine d'années) dansent une version édulcorée où seuls les *mandos* simples sont utilisés. L'homme pouvait se tenir à la gauche ou à la droite de la femme alors qu'aujourd'hui il reste à droite (dans la plupart des danses de couple, l'homme est à la gauche de la femme en Europe).

Les valse mandées de la région de Grândola nous paraissent être singulières, à travers leur caractère exclusif, une origine rurale très localisée ainsi que leur association à des situations de bals

⁸⁹ Il n'a pas connu les valse mandées étant jeune, mais quand il est revenu de la région de Setubal où il a travaillé et éduqué ses enfants. C'est donc de retour dans son village d'origine qu'il s'est intéressé à ces danses. Il se rappelle des bals aux règles strictes sur la cohabitation des jeunes hommes et des femmes.

permettant d'effectiver la solidarité locale. Pour comprendre plus en détail cette notion de codification, nous allons tenter de comprendre à quoi correspondent ces *mandos*⁹⁰.

B2/ Description de la danse mandée : transcriptions étique / émique des *mandos* et gestion de l'espace

Nous avons dit auparavant que *singela* correspond à un balancement des couples, en suivant le rythme de la valse et que les couples étaient placés en cercle, orientés vers le centre. Ce balancement se caractérise par un mouvement du couple vers un côté puis vers l'autre (Nous pourrions dire vers la gauche puis vers la droite si nous positionnons en dehors du cercle), le poids du corps revenant toujours au centre avant de changer de côté.

Aux codes renvoyant à une figure précise des valeses mandées, est ajouté un qualificatif d'orientation : à gauche, à droite, au centre et en arrière⁹¹. « A gauche » et « à droite » correspond à une vision extérieur au cercle, c'est à dire que le couple va en direction de sa gauche ou de sa droite, « au centre » renvoie à un mouvement vers le centre du cercle et « en arrière » au mouvement contraire. *Para là* et *para cá* sont synonymes de «à gauche » et «à droite »⁹².

Les *mandos*, codes annoncés, peuvent être : *desmancha a mulher à esquerda* – déboite la femme à gauche, *passa e dobra para là* - passe et double par là, *passa e fica à direita* - passe et reste à droite, *meia cadeia à esquerda* - demi-chaîne à gauche, *cadeamos por cima à direita* - faisons une chaîne par le haut à droite. Des recherches effectuées par Manuel Araujo dénombrent plus d'une cinquantaine de *mandos* différents.

Le rapport gauche ou droite dépend d'un point de vue extérieur au cercle formé par les couples, supposerait que la position centrale du couple (c'est à dire orientée vers le centre du cercle) soit la référence à partir duquel on va vers la gauche ou vers la droite. On pourrait donc penser que les indications sont à comprendre à partir d'un axe fixe imaginaire qui passe entre l'homme et la femme et se dirige vers le centre du cercle. Ainsi « à gauche » et « par là » renvoyant au même coté, l'homme traverse cet axe et va du coté de la femme. De même « à droite » et « par ici » montre que l'homme revient de son coté. Les *mandos* suivraient donc la position de l'homme par rapport à cet

⁹⁰ *Mandos* est le terme utilisé pour désigner ce que le meneur dit, c'est à dire les figures à réaliser.

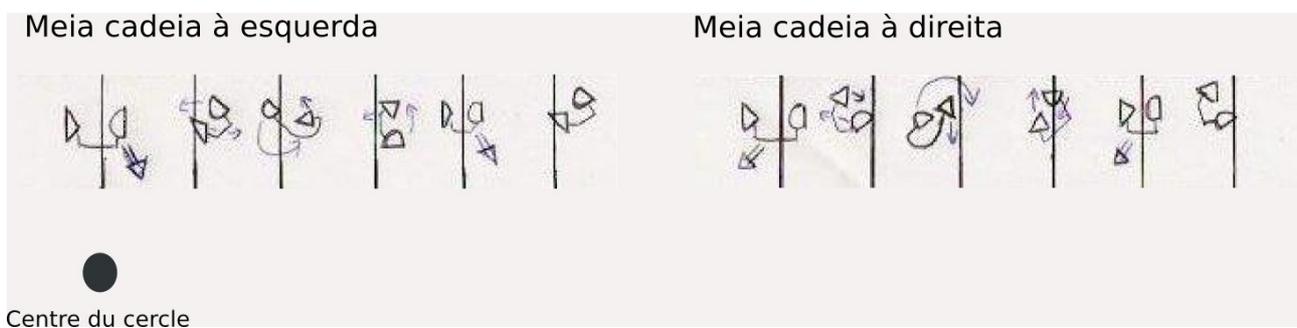
⁹¹ En portugais : *a esquerda, a direita, ao centro, atras*.

⁹² Respectivement par là et par ici. Alors qu'en français, la distinction entre ici et là dans le langage commun n'est pas toujours utilisée (on pourra employer là pour toutes les situations, c'est le contexte qui permet de comprendre la position géographique d'une personne par rapport à l'autre), en portugais, la distinction est très marquée (nous sommes témoin de cette distinction dans la mesure où nous avons tendance au Portugal à utiliser « là » dans toutes les situations, ce qui est systématiquement corrigé par mon interlocuteur).

axe.

Cela implique aussi un système d'inversion de la figure entre le rôle de l'homme et de la femme mais pas une symétrie. Ainsi, dans le *mando Meia cadeia a esquerda* (demi-chaîne à gauche), le couple s'oriente vers la gauche. L'homme passe sous sa main jointe à celle de la femme, se positionnant devant la femme (si on se place au centre du cercle), et la femme contourne l'homme en se dirigeant vers l'intérieur du cercle pour reprendre sa position de départ. L'homme se déplace vers l'extérieur du cercle pour que le contournement soit plus aisé. Les deux mains (main droite de l'homme et main gauche de la femme) ne se séparent jamais. Dans le *mando Meia cadeia a direita* (demi-chaîne à droite), le couple s'oriente vers la droite, la femme passe sous les mains jointes devant l'homme puis elle le contourne en se dirigeant vers l'extérieur du cercle. L'homme se déplace vers l'intérieur du cercle pour que le contournement soit plus aisé. Les deux mains ne se séparent pas.

Dans la première partie de la figure, il s'agit d'une double inversion : ou l'homme passe sous les bras tendus ou c'est la femme, l'homme allant vers la gauche, la femme vers la droite (dans le sens où le couple accompagne le balancement initial). Dans la deuxième partie, il n'y a qu'une inversion puisque c'est toujours la femme qui contourne l'homme. L'inversion ici est due au balancement de départ : vers la gauche ou vers la droite qui fait que le contournement se fait vers l'intérieur ou vers l'extérieur du cercle (Vidéo de ce *mando*⁹³). On retrouve cette asymétrie dans de nombreux *mandos*.

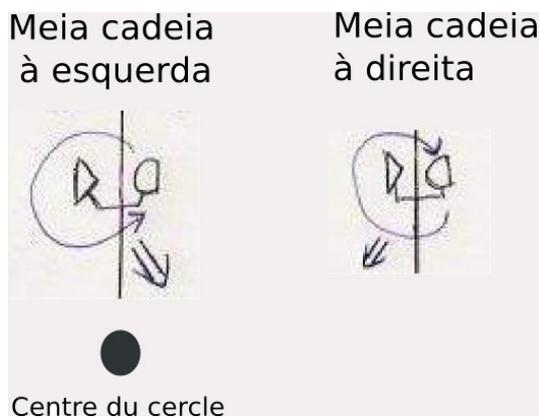


En comparant les *mandos* entre eux, on note qu'il est possible de faire une transcription émique de cette figure. En effet, les *mandos Passa por diante à esquerda* et *Passa por diante à direita* se présentent sur le même principe que la paire de figures que nous venons de décrire, à la différence que les mouvements sont effectués sans les mains jointes. Ainsi le verbe *passar* (passer) qualifierait les mouvements sans les mains jointes et le verbe *cadeiar*⁹⁴ avec deux mains jointes. Ces deux figures sont marquées par le fait que la femme contourne l'homme pour revenir à sa position

⁹³ Vidéo réalisée par Manuel Araujo pour faciliter l'apprentissage des *mandos* de la valse mandée : *Meia cadeia* http://www.youtube.com/watch?v=m4_dvjHdCPY.

⁹⁴ Nous avons traduit par « faire une chaîne ». Le verbe *cadeiar* n'existe pas dans le dictionnaire. Par contre il existe les termes *encadeado* et *cadeado*. Ils renvoient à l'idée de joindre deux éléments. *Cadeado* se traduit en français par *cadena*. *Cadeia* serait donc un substantif pour qualifier l'idée de chaîne.

normale. La transcription émique de *Meia cadeia* serait donc une main jointe à l'autre, la femme contourne l'homme.



A un *mando* à gauche se succède un *mando* vers la droite. Le meneur peut laisser une pause entre les différentes figures ou annoncer la prochaine avant la fin de celle en train d'être réalisée.

Manuel Araujo distingue les *mandos* des variantes. Il s'agit de l'ajout ou de la modification d'un mouvement issu d'une figure qui a été annoncé quelques secondes avant. Ainsi le meneur pourra annoncer *Três corridos à esquerda*⁹⁵ (trois pas à gauche), puis dire *O último é batido* (le dernier est frappé). Cela indique que les danseurs doivent sonoriser le troisième pas du *mando*. Le meneur peut aussi dire *Mais três* (plus trois), les couples doivent alors faire trois pas de plus dans le sens indiqué dans le *mando*, dans ce cas vers la gauche.

Pour finir certains *mandos* obligent à changer de partenaires, ce qui a pour conséquence, comme dans le cas des danses à Castro Verde d'avoir la possibilité de demander à un des meneurs d'inclure des figures qui permettent à un homme de pouvoir danser avec la femme désirée.

En dehors de ce cas de figure très particulier, l'ordre des *mandos* est improvisé par les meneurs. Une étude plus approfondie de chaque meneur serait intéressante pour comprendre s'ils affectionnent certains *mandos* ou s'ils ont l'habitude d'en enchaîner certains.

D'ailleurs, les termes utilisés pour annoncer une même figure peuvent varier entre les meneurs. Ainsi *Três corridos* (littéralement trois courus) peut aussi être annoncé avec le *mando Três compassos*⁹⁶ (trois mesures) ou *Três avanços* (trois avancées).

Pour finir, certains *mandos* ne correspondent pas à une figure. Il s'agit de faire un constat comme *Tudo certo*, (tout va bien), ce qui sous entend que tous les couples vont dans le même sens, ou

⁹⁵ *Corrido* n'est pas un substantif en portugais mais le participe passé du verbe *correr*, qui veut dire courir.

⁹⁶ Ce terme est utilisé en musique pour désigner les mesures. En portugais, il peut aussi désigner un compas, instrument de mesure ou qualifier une pratique chrétienne marquant Pâques, qui consiste en une visite d'un ensemble de paroissiens à toutes les maisons de la paroisse)

Manda adiante, (envoi devant) qui sous entend que le meneur passe l'acte d'annoncer à une autre personne du cercle, en principe l'homme du couple voisin. Manuel Araujo décrit ce dernier type de *mandos* comme une façon de motiver le cercle et de ne pas perdre le rythme de la chanson du meneur, c'est-à-dire la cadence répétée des figures annoncées.

Nous avons essayé ici de présenter les principes de la valse mandée mais une étude plus approfondie pourrait faire apparaître toute une symbolique du mouvement.

Selon les danseurs originaires de la région, la plus grande difficulté aujourd'hui est de trouver des personnes qui sachent annoncer les *mandos*. En effet, il ne s'agit pas d'une personne extérieure au cercle qui annonce les figures mais un des danseurs. Cela sous entend que le meneur doit maîtriser cette danse pour coordonner ses paroles et ses mouvements, être capable d'anticiper le prochain *mando* et d'une façon générale être capable de soutenir une cadence créée par la régularité des *mandos* annoncés. C'est d'ailleurs au niveau de la cadence qu'une monitrice de danse travaillant pour PédeXumbo explique la difficulté qu'elle a rencontré pour être meneuse de valse mandée.

Pour finir, ce type de valse serait reconnaissable parmi différentes vales⁹⁷. Des accordéonistes de la région l'intègrent dans leur bal, sans forcément que les danseurs la mandent⁹⁸. Nous avons vu dans cette partie une organisation de la danse à partir de ses *mandos* renvoyant à des conceptions de localisation et de mouvement que nous devons approfondir pour comprendre meilleur cette danse⁹⁹. Une fois décrit le contexte et les spécificités de cette danse mandée, nous allons montrer dans la partie suivante comment celle-ci est enseignée dans les ateliers.

B3/ Une reproduction de ces danses dans les ateliers ?

Manuel Araujo étant un professeur d'éducation physique à la retraite, il a les outils techniques ou méthodologiques pour pouvoir enseigner ce genre de danse. Lors d'un entretien, il explique que la multiplication des expériences d'ateliers lui a permis d'améliorer la méthodologie pensée au départ. En effet, la première modification apportée est de l'ordre des *mandos* enseignés. Pour faciliter l'apprentissage, il commence par les *mandos* qu'il pense plus simples. Il intercale ensuite quelques *mandos* considérés comme plus difficiles pour ne pas démotiver les participants qui ont soif d'apprendre.

Tout d'abord, il prend le temps d'expliquer d'où viennent ces danses et comment les bals avaient lieu dans la serra de Grândola. Puis, il commence par enseigner le balancement de base des couples : *singela*. Une fois ce balancement compris par les participants, il commence à enseigner les

⁹⁷ Sujet à approfondir.

⁹⁸ Nous avons trouvé sur internet une vidéo d'un bal ayant lieu dans la ville de Sines, près de la serra de Grândola <http://www.youtube.com/watch?v=6xs34ir7y5Q&feature=related>.

⁹⁹ Après cette première expérience de mémoire de Master 1, nous pensons orienter le mémoire de Master 2 sur la thématique des vales mandées au Portugal.

mandos. Pour cela, il explique qu'il applique la méthode globale et la méthode analytique. La première renvoie à exemplifier la figure en entier et la faire répéter. La deuxième renvoie à une segmentation du mouvement. Pour cela, il verbalise les temps d'une figure pour faire comprendre les différents mouvements. Il n'enseigne pas obligatoirement une même figure à gauche et à droite, certaines lui paraissant trop compliquées. Lors de notre entretien, il expliquait les différentes figures avec les deux poings de ses mains qui représentent l'homme et la femme. Lors de l'atelier, il alterne entre l'enseignement d'un *mando*, répétant successivement une même figure et son application avec les autres *mandos* enseignés auparavant. A la fin de l'atelier, les participants ont eu « l'expérience d'un bal » où le meneur annonce les différents *mandos* les uns à la suite des autres, en improvisant l'ordre de ceux-ci.

Ce qui change avec une valse mandée où tous les membres connaissent la danse est en premier lieu la simplification des *mandos*. Pendant un atelier d'une heure et demi, il enseigne autour de cinq figures, l'alternance gauche - droite pour certaines et quelques variantes. A cela s'additionne une plus grande lenteur des *mandos* annoncés, laissant presque systématiquement des « espaces » entre les figures. Pour continuer, la présence d'un seul meneur l'oblige à effectuer cette tâche pendant une heure et demie. Ainsi, vers la fin de l'atelier, Manuel Araujo se trompe quelques fois et ne fait pas ce qu'il vient d'annoncer. Nous pensons donc la valse mandée suppose la présence de plusieurs meneurs ou la pratique de cette danse sur une plus courte durée.

Les moyens techniques qui entourent l'atelier changent aussi. Le meneur a un microphone pour amplifier le son de sa voix et ne pas être couvert par l'accordéon qui lui-même est électrifié. Alors qu'une des qualités des meneurs est le ton et le volume de sa voix, l'électrification a altéré ce critère.

Enfin, le caractère exclusif de la danse est ici supprimé par la volonté de transmettre au plus grand nombre les principes de cette danse. Les couples ne sont pas exclus de la danse s'ils se trompent. L'entrée de nouveaux participants au cours de l'atelier perturbe la gestion de Manuel Araujo, dans la mesure où il doit s'assurer que ces derniers comprennent rapidement le principe de cette danse. En effet, les couples seraient interdépendants, le meneur ne passe pas à un nouveau *mando* si tout le groupe ne va pas dans le même sens.

Nous pourrions approfondir l'analyse des *mandos* et la relation entre leurs noms et la succession de mouvements. Nous nous sommes aperçus qu'à une relative complexité si on s'attache à transcrire un niveau étique la danse, apparaît une relative « simplicité » au niveau émique. En effet, une figure

serait identifiable par la succession d'un ou deux mouvements par rapport aux autres figures, alors que dans le cas d'une transcription étique, la figure est décrite pour elle-même, c'est à dire qu'elle se définit par une succession de nombreux mouvements. Il s'agirait d'enseigner alors la signification des termes employés plutôt que d'enseigner un à un les *mandos*. Mais n'ayant aucune information sur la façon dont les danseurs traditionnels apprenaient à reconnaître les *mandos* ou à s'entraîner en dehors des bals, nous ne pourrions pas aller plus loin dans la comparaison en nous basant sur des critères scientifiques.

L'enseignement en atelier de la valse mandée modifie l'aspect exclusif de cette danse, le principe même d'un atelier étant d'initier un maximum de participants à sa pratique. Dans cette situation, le moniteur de danse se voit obliger de simplifier au départ et choisir des figures faciles d'être reproduites. Certaines qualités associées au fait de mander sont aussi modifiées, comme le volume de la voix et la cadence des *mandos*. Le caractère improvisé de leur succession est par contre conservé. De plus, Manuel Araujo se distingue de Pedro Mestre dans la mesure où il présente plus longuement le contexte dans lequel ces danses sont pratiquées à Grândola. Pour finir, la propre gestion de l'atelier par Manuel Araujo nous fait comprendre certains aspects de la danse, notamment cette interdépendance des couples entre eux.

Nous nous sommes attachées dans cette partie à mettre en perspective le contexte dans lequel les deux types de danses d'Alentejo s'insèrent/s'inséraient et celui des ateliers intégrés aux activités de PédeXumbo. Nous voulions comprendre les aspects de la danse que les moniteurs mettent en avant, ceux qu'ils modifient, et d'une façon générale ce qu'induit le passage d'une danse partagée par une Communauté à l'apprentissage de personnes extérieures à celle-ci. Nous avons d'ailleurs perçu que les moniteurs ont en tête ce nouveau public et cette préoccupation à ce qu'il ne s'ennuie pas ou ne se démotive pas. Le propre contexte d'apprentissage nous permet d'ailleurs d'envisager certaines caractéristiques de la danse, car l'organisation qui la sous-tend serait en quelque sorte déconstruit dans l'atelier. Dans les deux cas, l'association s'est appuyée sur des partenaires locaux pour faire transmettre ces danses même si aujourd'hui, quelques moniteurs de danse les enseignent.

Une fois avoir mis en perspective ces deux contextes, nous allons décrire comment les répertoires chorégraphiques d'Alentejo sont mis en évidence dans le contexte du bal du groupe Aqui ha baile, auquel nous avons assisté pendant le festival Entrudanças, festival dédié au Carnaval.

3/ Création musicale et chorégraphique : la performativité du bal

Une fois avoir considéré la relation entre danse et bal, les différentes situations où la danse est pratiquée et les adaptations du répertoire chorégraphique traditionnel pour les ateliers de danse, nous al-

lons nous attacher à montrer comment ce répertoire s'actualise dans les bals. Nous mettrons en évidence la dynamique qui s'instaure entre les différents acteurs (musiciens, danseurs, animateur de bal). Pour cela, nous nous attacherons à décrire la relation entre musique et danse puis nous analyserons un bal pour comprendre comment est opérée une redéfinition de l'identité alentejane, à travers la dimension performative du bal.

A/ La relation entre musique et danse

Selon la définition de la danse dans l'*Encyclopédie de la musique au Portugal au XXème siècle*, la danse serait liée à la musique, la scénographie, les mots qui interviendraient dans le mouvement chorégraphique, contribuant à l'identification de sa typologie. Dans cette partie, nous allons tenter de comprendre la relation entre musique et danse dans un contexte de bal et notamment la relation entre musicien et danseur, les spécificités de la musique à danser et le rôle de l'animateur de bal.

A1/ le musicien et le danseur

Dans la vidéo qui filme un bal de *mastro* dans la région de Castro Verde, comme dans la pratique des valse mandées à Melides ou des *chamaritas* aux Açores, les musiciens accompagnent les danseurs, dans le sens où ils se situent dans le cercle des danseurs ou à côté.

Il peut être rémunéré ou non selon les situations, et il n'est pas obligatoire dans la mesure où les danseurs peuvent s'accompagner à la voix, comme en Alentejo. Avec l'apparition d'appareils électriques, le musicien peut être substitué par des machines.

Alors que l'accordéoniste pouvait être au centre du cercle, l'électrification a rendu caduque l'obligation pour le musicien de se situer près des danseurs pour l'entendre. Aujourd'hui, on place d'ailleurs le groupe sur une scène, surplombant les danseurs. Nous supposons que l'apparition de cette relation verticale a modifié le rapport entre musicien et danseur. L'association PédeXumbo est consciente de cette verticalité et demande, lorsqu'elle organise un bal à ce que soit fournie une scène peu surélevée pour limiter l'espacement entre musicien et danseur.

De plus, l'électrification a changé la dynamique d'un bal, remplissant tout l'espace sonore autour. Si la musique est forte, comment le meneur d'une valse mandée peut-il faire entendre sa voix ? Serait-ce possible de mander la valse lors du bal organisé à Sines que nous avons découvert sur internet ? Comment la voix peut-elle passer par dessus un accordéon électrifié ? Dans les bals de PédeXumbo, les animateurs de bal ont un microphone pour pouvoir passer par dessus la musique électrifiée et communiquer avec le reste des danseurs.

En ce qui concerne les musiciens qui intègrent les groupes programmés par PédeXumbo, une partie

vit professionnellement de la musique, alors qu'auparavant, le musicien traditionnel pouvait gagner quelque argent mais il s'agissait surtout d'un métier d'appoint¹⁰⁰.

Nous pensons qu'un changement de statut du musicien a été réalisé entre les bals qui pouvaient être organisés auparavant et ceux organisés par l'association PédeXumbo. Ce changement serait associé à la professionnalisation des domaines artistiques, sur le modèle des orchestres subventionnés par l'aristocratie ou les mairies. D'une pratique fonctionnelle, la musique se serait orientée vers un art en soi. Par contre, en ce qui concerne les danseurs, la pratique du bal aujourd'hui n'a pas altéré le statut du danseur, il continue sur la piste de danse à se divertir et paie pour cela.

Nous pensons que les conditions techniques ont largement influencé un changement dans la relation du musicien et du danseur, si on compare le contexte passé et celui présent des bals. Ce changement de statut pourrait être aussi lié à un changement de Société, en particulier un changement dans la façon de penser les pratiques artistiques, notamment à travers la professionnalisation des acteurs.

Mais la relation entre musique et danse ne s'arrête pas à celle entre musicien et danseur. En effet, la danse traditionnelle est soutenue par une musique qui a des conséquences sur les propres mouvements des danseurs.

A2/ Les spécificités de la « musique à danser »

Un des reproches que nous entendons régulièrement est le fait que les musiciens de bal ne sauraient pas danser le répertoire qu'ils jouent. On peut penser que le musicien devrait connaître une danse pour pouvoir jouer la musique qui lui est associée, comprendre la dynamique de la danse pour comprendre la dynamique de la musique. Des études ont montré que, pour une valse à trois temps, les trois temps ne sont pas exactement de la même durée, cela en dehors de l'accentuation du premier temps. La musique à danser devrait donc suivre certaines spécificités métrico-rythmiques pour qu'elle soit effectivement dansable. Plusieurs musiciens que nous avons rencontrés se plaignent d'ailleurs de la structure rythmique rigide qu'impose la musique à danser.

Nous ne savons pas si les musiciens devraient ou non savoir danser ce qu'ils jouent mais nous approchons ici la notion de dynamique qui permet à une musique de motiver à la danse. Chaque danse pouvant avoir sa signature métrico-rythmique, sa cadence, comme cette certaine irrégularité des trois temps d'une valse, nous pouvons supposer que la mise en partition d'une musique à danser ne permettrait pas obligatoirement le fait d'être dansable.

¹⁰⁰ Au Portugal, nous connaissons les « musiciens aveugles », expression désignant des groupes de musiciens par forcément aveugles qui pouvaient parcourir une grande partie du territoire et gagner leur vie pendant une partie de l'année à jouer et chanter dans les villes, les foires et autres fêtes. Ils se distinguent du musicien traditionnel qui se déplace sur commande dans une partie plus ou moins grande de la région, en fonction de sa notoriété.

Un exemple de situation nous permet d'illustrer ce qu'on a désigné comme la signature d'une danse. En 2011, une activité hebdomadaire était proposée par l'association PédeXumbo. Il s'agissait de joindre des musiciens, amateurs et professionnels, pour travailler des musiques à danser. Une des personnes présentes était aussi professeur de danse. Elle se plaignait régulièrement de l'impossibilité de danser sur les musiques qui étaient jouées. Elle expliquait que la structure de la musique devait être répétitive pour que la chorégraphie de la danse puisse être réalisée. En effet, si une chorégraphie est basée sur quatre séquences de huit temps, la cyclicité des trente deux temps devrait être maintenue pour que les danseurs puissent se repérer dans la chorégraphie. De plus elle pouvait demander à ce que le tempo choisi soit accéléré ou ralenti pour que le geste soit fluide. Il y aurait donc des paramètres au niveau métrico-rythmique et mélodique à prendre en compte pour possibilitier la danse.

Un autre aspect caractéristique de la musique à danser serait la durée de celle-ci, qui peut être différente d'une musique à écouter. Alors qu'une musique qui passe à la radio dure entre 2 minutes 30 et 3 minutes 30, une musique à danser peut facilement durer 10 minutes. En 2 minutes 30, le temps de chercher un partenaire pour danser, la musique serait déjà presque terminée. La musique à danser inclut dans sa propre structuration le fait que celle-ci permet à des gens de pouvoir danser.

Nous avons vu ici que certains paramètres de la musique dépendent de la fonction qui lui est attribuée : faire danser. Dans le cas de l'association PédeXumbo, les danses pratiquées lors des bals ne sont pas obligatoirement connues de tous. Certains groupes intègrent un animateur de bal, qui permet de faciliter l'apprentissage des chorégraphies.

A3/ Le rôle de l'animateur du bal

Les danses pratiquées dans les bals de PédeXumbo peuvent provenir de toutes les parties du monde et ne pas être connu des danseurs. C'est d'ailleurs pour ça que PédeXumbo programme des ateliers de danses avant les bals : pour permettre à ce que chacun puisse s'initier à de nouvelles pratiques chorégraphiques. Nous avons aussi vu que danser dans un bal n'inclut pas obligatoirement le fait d'assister à un atelier. Dans cette situation, l'animateur de bal est un acteur décisif pour faire le lien entre le répertoire joué et les danseurs, ou entre les musiciens et les danseurs.

Tous les bals organisés par l'association PédeXumbo ne possèdent pas un animateur de bal. Cela dépend du public auquel s'adresse le bal et du type de répertoire joué. En effet, si le public est habitué à ce type de danses « traditionnelles » et que le groupe joue des danses connues du public, l'animateur de bal n'est pas nécessaire. Lorsque PédeXumbo organise un bal à partir de la demande d'une communauté de communes, pour animer une place publique, une soirée, elle demande au

groupe d'inclure un animateur de bal pour faciliter l'accès aux danses. Car peu de groupes intègrent dans ses membres un animateur de bal. La plupart du temps, le groupe contactera une personne qu'il connaît pour répondre à la demande de l'association.

Programmant en général un atelier de danse avant le bal, l'animateur est aussi professeur de danse. Il enseigne les danses pour faciliter son travail pendant le bal. Faciliter car peu de groupes acceptent que l'animateur de bal prenne cinq minutes entre chaque danse pour enseigner la chorégraphie correspondante. En effet, certains musiciens expliquent qu'ils ne veulent pas casser le rythme de leur prestation. L'animateur de bal non inclus dans un groupe a donc la tâche ardue pendant le bal d'organiser les personnes qui veulent danser, de les orienter en leur communiquant la chorégraphie, de capter le public non dansant à venir sur la piste, de dynamiser le groupe de danseurs lors de la danse. Il partage avec les membres du groupe la communication avec le public. Sa rôle tient à trouver un équilibre entre donner les clés aux danseurs pour pouvoir danser ce qu'ils ne connaissent pas et donner l'envie de se divertir. En portugais, il est dit que l'animateur *vai dinamizar o baile*, c'est-à-dire qu'il va dynamiser le bal. Il s'agit d'un réel intermédiaire entre les musiciens, leur répertoire et le public qui assiste au bal, en dansant ou en écoutant. Pour faciliter cette communication, l'association PédeXumbo disponibilise des microphones portables pour que les animateurs puissent être entendus par le plus grand nombre.

L'animateur est donc un intermédiaire mais il ne fait pas forcément partie du groupe de musique. La durée moyenne d'un bal est d'une heure et demie, certains peuvent s'allonger mais le principe est identique à celui d'un concert. Cette ambiguïté entre un concert et un bal se retrouve d'ailleurs dans certains programmes que l'association PédeXumbo édite pour faire la promotion de ses événements.

La situation est autre quand les animateurs de bals font partie du groupe. Ici, nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un spectacle performatif dans la mesure où l'enseignement des danses peut prendre entre cinq et dix minutes lors du bal et la musique durer le même temps. Pendant cette période, les animateurs de bal expliquent comment danser et interagissent avec le public. Les membres du groupe dialoguent avec l'animateur et le public. L'animateur peut demander au groupe d'accompagner musicalement la période de transmission de la chorégraphie ; certains membres peuvent descendre de la scène pour montrer la prochaine danse avec l'animateur. Une dynamique plus forte s'installe avec le public dansant. La dimension spectaculaire change pour le public qui ne danse pas. En effet, il assiste au moment d'apprentissage. La musique est déconstruite, puisque chaque partie correspondant à une partie de la chorégraphie peut être présentée séparément. Les personnes qui ne dansent pas n'assistent plus à un concert où des personnes dansent devant la scène mais à une performance qui englobe les danseurs. D'ailleurs, en observant un bal auprès de

personnes qui ne dansent pas, on entend beaucoup de commentaires sur ce qui se passe sur la piste de danse.

Le bal aurait donc une dimension performative en joignant des musiciens sur scène et des danseurs sur la piste de danse, l'animateur de bal pouvant amplifier la communication entre les différents acteurs présents. De plus tout un habillage scénique peut être mis en place, comme les lumières qui illuminent la piste de danse et la scène. La musique et les musiciens ne sont pas dissociables de la danse et donc des danseurs, dans la mesure où la propre musique est influencée par sa fonction : celle de faire danser. Mais les danseurs dépendent aussi de ce que les musiciens vont jouer. Il s'agit d'une interdépendance que nous trouvons plus particulièrement dans le bal¹⁰¹.

Nous allons maintenant décrire la tenue du bal du groupe *Aqui há baile* lors du dernier festival *Entrudanças* (Février 2012) pour expliciter comment la relation entre les différents acteurs est mise en jeu, pour comprendre comment les danses d'Alentejo ont été intégrées au répertoire de ce groupe et comment elles ont été dansées pendant ce bal.

B/ Caderno de danças do Alentejo : des collectes à la création artistique pour le bal

Le projet de l'association *PédeXumbo* étant d'étudier, de valoriser les danses dites traditionnelles et de leur donner vie dans le XXIème siècle, elle réalise depuis 2007 comme nous l'avons vu des collectes qu'elle associe à des projets de valorisation en passant par l'édition d'objets (dvd, livres, cds), la programmation d'ateliers de danse, de festivals et par le financement de coproduction artistique. Ainsi, à partir du livre édité en 2010 sur les danses d'Alentejo, elle demanda en 2011 à un musicien-danseur de préparer pour le festival *Aqui há baile* un bal qui reprenne les danses présentes dans cet ouvrage. Cet artiste d'origine galicienne est le compagnon d'une des membres fondateurs de l'association, originaire de la même région. Il a donc travaillé à la composition de nouvelles musiques et s'est entouré de musiciens vivant dans la même ville que lui, Évora. Le groupe est constitué d'un accordéoniste, d'un violoncelliste, d'un guitariste (jouant différents types de cordophones portugais ou non), d'une chanteuse de fado, et d'une animatrice de bal. Aucun n'est originaire de la région Alentejo mais tous vivent à Évora, depuis 10 ans ou 1 an selon les cas. Ils sont venus en Alentejo pour étudier ou parce qu'ils y ont trouvé un travail. Ces musiciens professionnels participent ponctuellement à des activités de l'association *PédeXumbo* mais n'ont jamais travaillé sur un répertoire traditionnel ou sur un répertoire pour faire danser, excepté le leader¹⁰² du groupe.

¹⁰¹ Dans le cours de danse, la musique se limiterait à être un support qui faciliterait l'apprentissage d'une danse.

¹⁰² Le leader du groupe enseigne depuis de nombreuses années en Galice les danses traditionnelles de sa région et d'autres. Il a effectué de nombreuses collectes, intègre des groupes musicaux et crée des projets artistiques joignant musique et danse traditionnelle.

Le bal réalisé par le groupe *Aqui há baile* a eu lieu pour la première fois le 30 Septembre 2011 à Evora. Depuis, il a été programmé dans plusieurs festivals au Portugal et en Galice. Lors de son festival dédié au carnaval, l'association PédeXumbo l'a programmé le premier jour du festival, entre deux autres bals. Durant l'après-midi avaient lieu deux ateliers de danses d'Alentejo, l'un où Manuel Araujo enseignait la valse mandée et l'autre où Ana Silvestre, l'animatrice du bal, enseignait avec le groupe de chant, *As Papoilas do Corvo*, et Pedro Mestre, les danses de Castro Verde. Le festival a eu lieu à Entradas, *freguesia* du canton de Castro Verde. C'est après ce bal que nous avons rencontré Pedro Mestre mécontent du résultat, comme nous l'avons mentionné auparavant.

Nous allons essayer de décrire dans cette partie comment la création musicale impliquerait une redéfinition de ce que seraient les danses en Alentejo et comment la transmission dans le bal en modifierait l'appréhension.

B1/ Création musicale : des danses d'Alentejo dans un sens large ?

Le travail musical du groupe a consisté en l'harmonisation des mélodies présentes dans le livre, leurs modifications et la création de nouvelles musiques ayant peu de rapport avec celles de l'ouvrage. Ce processus est très facilement perceptible si on analyse les parties que constituent les musiques jouées.

Au début de chaque pièce musicale, le leader du groupe actionne un enregistrement reprenant les enregistrements des collectes effectuées pour l'édition du livre. Selon l'animatrice de bal que nous avons interrogé, l'idée était de contextualiser l'origine des musiques et de marquer son respect pour les détenteurs de ces répertoires. Après quelques instants, les musiciens se superposent à l'enregistrement jusqu'à ce qu'il soit arrêté. Ensuite, la chanteuse commence à chanter les couplets et refrains des *modas* alentejanas en gardant la mélodie d'origine. Progressivement, elle modifie la mélodie, accompagnée par les musiciens. Cette évolution n'est pas commune à toutes les pièces montées, le groupe pouvant aussi commencer par une mélodie différente puis en jouer une tirée du livre. En général, on peut dire que le groupe joue avec cette notion de modification, d'éloignement et de rapprochement. A une partie plus ou moins fidèle à l'original alterne une partie plus libre, où les musiciens peuvent improviser.

La relation entre le travail créatif et les collectes contenues dans le livre *Caderno de danças do Alentejo* se rencontre donc à deux niveaux. Au niveau musical, le groupe a effectué un arrangement des mélodies, en les harmonisant et les modifiant, sans perdre la trace de l'origine. Par exemple, le public a continué à être invité à chanter, comme dans les ateliers. Ils chantaient ce qu'ils avaient appris pendant les ateliers. Au niveau structurel de la pièce, les collectes se retrouvent directement

présentes par l'incorporation des enregistrements au début de chacune d'elle.

En ce qui concerne la danse, l'animatrice explique pour chaque pièce musicale la ou les chorégraphies correspondantes. En effet, une pièce peut renvoyer à plusieurs danses, la musique, notamment la structure métrico-rythmique provoquant ce changement. Le passage vers une interprétation plus libre des musiciens peut correspondre au changement de danse, passant d'une contenance dans le livre à un *funana*, danse du Cap Vert, ou à une valse à cinq temps, la seule relation entre les deux danses étant la structure initiale : danse en cercle, danse en couple.

A deux reprises, le passage entre les deux danses n'a pas été compris par les danseurs qui ont arrêté de danser et frapper dans leurs mains, comme si la musique était finie. En effet, le passage d'une danse à l'autre s'est réalisé en cassant le rythme de la musique. Les musiciens n'ont jamais arrêté de jouer mais le volume sonore a été réduit. L'animatrice a averti le public que la musique continuait et que les danseurs devaient se préparer pour danser une nouvelle danse. Dans d'autres cas, le changement n'est pas marqué par une réduction sonore, et les danseurs continuent à danser jusqu'à ce que l'animatrice de bal donne le nom de la danse qui peut aussi être dansé. Elle peut aussi ne rien dire et les danseurs improvisent ou changent de chorégraphie.

Le répertoire chorégraphique d'Alentejo est donc différencié des autres répertoires présents dans le bal. Cette distinction est effectuée au niveau musical (les mélodies qui accompagnent les autres danses sont différentes ou découlent des altérations de la mélodie originale, l'organisation métrico-rythmique est différente) et dans le propre discours tenu par l'animatrice.

Cependant on pourrait penser que le fait de joindre deux danses dans une même musique (la musique ne s'arrête pas entre les deux) réduit le caractère distinctif, même si certains passages marquant le changement de danse n'ont pas été perçus par le public. Une analyse musicale plus poussée nous permettrait peut-être de comprendre les relations entre la partie qui reprend la structure musicale des collectes et celle où on découvre de nouvelles mélodies et où les musiciens improvisent. D'une façon superficielle, nous remarquons la présence d'un élément de l'original dans la partie plus libre. Il peut s'agir des paroles de la chanson avec une mélodie modifiée, d'une dérivation de cette mélodie, ou cette relation est marquée par la conservation d'une même tonalité.

Il n'est donc pas si évident d'affirmer qu'il y a une distinction entre les différentes danses.

Un commentaire de l'animatrice du bal illustrerait d'ailleurs cette incertitude. Elle présente aux danseurs la prochaine danse comme étant celle des *Arquinhos*¹⁰³. Elle explique que cette danse

¹⁰³ En français les petits arcs. Il s'agit d'une danse de couples, en cercle ou en ligne selon les versions rencontrées, dont le principe est de passer sous les bras d'un couple puis de faire passer un couple sous les siens. Les couples sont donc orientés face à d'autres couples, le cercle ou la ligne étant constitué d'une alternance des couples allant dans un

*sofreu de alguma transformação*¹⁰⁴ car elle commence par une valse à cinq temps pour continuer vers la chorégraphie que nous venons de décrire en note de bas de page. Cette incertitude proviendrait de l'ambiguïté qui est produite entre le nom de la pièce et la danse qui lui serait associée en Alentejo. La musique accroît cette ambiguïté car la valse est accompagnée par les paroles de la *moda Arquinhos* mais les phrases mélodiques associées ne sont jouées que lorsque la valse s'arrête et que les couples organisent des cercles pour commencer la chorégraphie des *Arquinhos*.

Nous nous interrogeons donc sur la place des danses qui sont extérieures à la culture traditionnelle en Alentejo dans ce projet artistique. En effet, la commande faite au leader du groupe était de travailler le répertoire contenu dans le livre. Alors qu'il aurait pu concevoir un bal où seules les danses d'Alentejo étaient incluses, il décida de joindre d'autres danses. De plus, dans les textes de présentation du groupe, la relation à l'Alentejo, à travers les collectes et le livre est explicité. Par contre, aucune mention n'est faite sur les autres danses intégrées au projet. A qui a baile présenterait ainsi sa vision des danses de l'Alentejo, intégrant les pratiques d'autres régions du monde. Plus qu'une vision du groupe, nous voyons ici résumé dans un projet artistique le travail réalisé par l'association PédeXumbo autour de la danse traditionnelle : mettre en valeur les répertoires portugais comme ceux d'autres régions.

On pourrait aussi analyser ce choix par rapport au public habitué à participer aux événements de l'association. Il s'agit d'un public qui pratiquait plus facilement des danses françaises que des danses portugaises il y a quelques années. Ce projet serait alors un compromis entre proposer un répertoire de danses particulières, peu connues, et un répertoire connu, joué par de nombreux groupes comme le cercle circassien, la mazurka... D'ailleurs cette différenciation entre des danses connues ou inconnues se retrouvent dans les explications de l'animatrice de bal. En effet celle-ci n'enseigne pratiquement que les danses attestées en Alentejo dans le passé, lors de l'atelier comme du bal.

A travers la description du processus créatif du groupe et de la prestation de l'animatrice de bal, on observe une ambiguïté par rapport à la distinction faite entre des danses provenant d'Alentejo et celles originaires d'autres régions. Cela nous fait penser que les danses d'Alentejo aujourd'hui, dans le cadre d'activités de PédeXumbo, seraient plus que celles qui étaient dansées auparavant. Alors que la qualification géographique et distinctive des danses reste importante dans les intitulés des ateliers, elle deviendrait plus floue dans les bals et dans la construction des répertoires des groupes. Nous allons à la suite nous interroger sur la façon dont l'animatrice présente les danses lors du bal,

sens ou dans l'autre.

¹⁰⁴ En français : a souffert d'une transformation.

par rapport à ce qu'elle a fait pendant l'atelier. Que sont devenues les danses collectées dans ce nouveau contexte?

B2/ Les danses d'Alentejo expliquées par l'animateur

L'animatrice de bal donne des indications au début de chaque danse pour permettre à tous, ceux qui ont assisté aux ateliers et ceux qui n'y ont pas assisté, de connaître la base de celle-ci. Mais elle n'a pas le temps dont elle dispose dans un atelier. Le groupe lui laisse quelques minutes mais elle ne peut s'étendre au risque de perdre la dynamique du bal. Dans un premier temps, elle organise l'espace, expliquant la forme de la danse : danse en cercle, danse de couple en cercle, danse de couple en quinconce. En plus de la forme, elle doit gérer la quantité de personnes présentes sur la piste de danse. Les danseurs sont beaucoup plus nombreux que lors de l'atelier et n'ont pas la même attention que lorsqu'elle enseigne. Il s'agit d'une activité nocturne. Les participants sont là pour se divertir, pour danser ; certains veulent écouter ce qu'elle dit, d'autres pas forcément. On les voit discuter, rire. Ensuite, l'animatrice annonce la structure de la danse en donnant des explications techniques : elle divise une chorégraphie en plusieurs parties (partie A, partie B), exemplifie la partie en comptant le nombre de temps ou de pas, donne une indication chorégraphique : un pas de polka, un pas de marche. Elle donne aussi des informations générales, comme le sens de la marche du cercle (anti-horaire). En ce qui concerne une partie des danses accompagnées au chant, elle demande aux danseurs d'être attentifs aux paroles car ce sont elles qui donneront l'indication du changement de mouvement.

La façon dont elle explique la structure d'une danse soulève des questions. Alors que les structures d'une danse dépendraient plutôt des phrases mélodiques et de la construction métrico-rythmique, l'animatrice du bal explique que la chorégraphie de danses chantées change en suivant les paroles de la chanson. En voyant que les danseurs ne réalisent pas ce changement de chorégraphies sans que l'animatrice leur en donne l'indication, nous supposons que les danseurs ne sont pas habitués à ce type d'indication sonore. Outre l'idée que ceux-ci ne seraient pas aussi attentifs que lors d'un atelier, l'absence de réaction peut faire penser que le changement de chorégraphie n'est pas aussi « naturel » qu'on pourrait le penser. S'agirait-il d'une variation implantée aujourd'hui pour ne pas faire répéter une même chorégraphie pendant plus de cinq minutes ou s'agirait-il de la limite que présuppose l'appropriation de danses ne faisant pas partie du quotidien des danseurs ? Nous pourrions ainsi penser que l'enseignement d'une danse ne substituerait pas le partage de codes chorégraphiques d'une communauté et dans le cas de ces danses chantées, le bal d'aujourd'hui n'intégrerait plus la dimension inclusive et la relation forte entre chant et danse.

De façon peut être paradoxale, c'est lors du bal que l'animatrice explicite la notion de style en danse.

B3/ Du style dans les danses d'Alentejo

Au type d'information très synthétique et technique pour un public habitué à entendre ce genre d'information, l'animatrice de bal introduit des précisions qualificatives sur la façon de danser en Alentejo. Elle explique par exemple que la polka est « sautillante » et que les pas ont une « petite amplitude ». Elle n'a jamais donné ce type d'information pendant l'atelier. Nous supposons ici qu'à une démarche par imitation dans les ateliers, c'est-à-dire moins verbalisée et prenant la forme de l'exemplification, elle verbalise davantage pendant le bal, entre autre pour réduire le temps d'arrêt entre chaque pièce. Nous pouvons l'entendre dire à plusieurs reprises lors du bal *Atenção ao estilo*¹⁰⁵, mais elle ne fait aucune mention à cette dimension de la danse pendant l'atelier. Cette distinction entre exemplification et verbalisation supposerait que les danseurs en ateliers soient aussi attentifs au pas qu'au style et que le mode de transmission d'une danse différerait en fonction de la situation dans laquelle elle est enseignée.

A partir des vidéos auxquelles nous avons accès, comment pourrions nous dégager l'idée de style? Si nous nous limitons à visionner les collectes qui ont été effectuées, nous ne saurons pas exactement à quoi ressemble le style chorégraphique alentejan. En effet, nous voyons sur les vidéos des personnes âgées danser. La façon de se mouvoir correspond-elle à leurs capacités motrices, potentiellement plus réduites, ou peut-on interpréter qu'il s'agit d'une façon de danser en Alentejo ? Nous n'avons que peu de certitude. Les autres vidéos fournies sur le site <http://www.memoriamedia.net/dancasdoalentejo/> ont été réalisées avec la participation de danseurs habitués aux activités de PédeXumbo. Ils ne peuvent donc pas nous aider à comprendre ce style.

L'unique élément qui pourrait orienter cette recherche à partir des collectes est l'observation de Pedro Mestre. Originaire de Castro Verde, il s'est initié aux arts traditionnels en contact avec des personnes âgées et selon un mode de transmission qui caractérise une époque passée : celui de l'immersion, de la relation maître-élève. Même s'il a participé à des groupes folkloriques dès sa jeunesse, l'absence de *ranchos* dans le canton ne lui aurait pas permis d'apprendre les danses à travers le prisme du folklore. Or, dans les vidéos, il danse différemment. On le voit sautiller alors que les autres danseurs n'ont pas cette dynamique. Mais nous ne pouvons pas élaborer un style à partir d'une personne.

Du côté des valse mandées, un même constat est à faire. En effet, il y a très peu de danseurs et ils sont presque tous âgés de plus de 60 ans. En outre, il y a ici une présence de *ranchos* et certains danseurs qui apparaissent dans les vidéos font ou ont fait partie d'une telle association folklorique.

¹⁰⁵ Attention au style.

Manuel Araujo est une personne qui n'a pas pratiqué ce genre de danses quand il était jeune. Il les a découvertes à son retour à Melides, une fois sa carrière terminée. Sa façon de danser est assez différente de celle d'Eusébio Pereira, autre meneur de valse. Ce dernier danse ce type de valse depuis sa jeunesse et fait aussi partie d'un *rancho* folklorique. En l'observant danser, on découvre une posture particulière. Il se tient très droit, lève les bras quand sont effectués certains *mandos*. Ici aussi, nous ne pouvons pas élaborer un style à partir de deux personnes à la posture différenciée.

Par contre, en nous appuyant sur les *chamaritas*, autre type de danses mandées présentes dans certaines îles de l'archipel des Açores, nous pourrions penser à certaines pistes à approfondir. En effet, ces danses mandées sont très similaires aux vales mandées, non dans leur chorégraphie mais dans la forme. Il s'agit d'un cercle composé de couples qui effectuent des figures en suivant les *mandos* d'une personne présente dans le cercle. Ces *mandos* ont aussi la particularité d'être codifiés, donnant à la danse un caractère exclusif. Presque plus personne ne dansait ce type de danse dans les années 1960. Mais il y a eu un mouvement revivaliste dans les îles, et les *chamaritas* ont été à nouveau pratiquées. Ainsi une fête populaire sur l'île de Pico aura une soirée dédiée aux *chamaritas*. Il ne s'agit pas ici d'une pratique folklorique mais d'un bal ouvert à tous (du moins à ceux qui savent danser). Ayant pu observer l'un de ses bals, nous avons pressenti un certain style associé aux hommes, différent de celui des femmes. Les hommes sont très droits, expressifs. Ils utilisent beaucoup leurs bras, claquent des doigts, produisent des sons qui ponctuent le *mando* qui vient d'être annoncé. Les femmes paraissent beaucoup plus discrètes, c'est-à-dire qu'on n'observe pas de geste expressif, elles sont muettes. En discutant avec le public qui observait le bal, une personne âgée identifia une bonne danseuse par la qualité de ses mouvements : la sobriété et un mouvement des hanches réduit. Une étude plus approfondie nous permettrait peut-être de comprendre certains principes esthétiques et la dynamique du corps en Alentejo.

Ce qui nous intéresse ici est que cette notion de style est présente dans le discours de l'animatrice lors des bals, en supposant qu'elle se base sur d'autres informations que les propres collectes effectuées par PédeXumbo. A une ambiguïté par rapport à la distinction de ce que seraient ou non les danses d'Alentejo pendant les bals aujourd'hui, vient se superposer l'idée de style qui caractériserait les pratiques chorégraphiées de cette région.

Une fois avoir mis en avant les représentations des danses d'Alentejo que les musiciens et l'animatrice véhiculent dans le contexte du bal, nous allons nous attacher à comprendre comment les danseurs s'approprient ces danses.

C/ La performativité du bal

Nous allons mettre en évidence dans cette partie la communication qui s'établit entre les différents acteurs présents (musiciens, danseurs, animatrice), montrant un processus interactif dans la redéfinition des danses d'Alentejo, à travers le caractère performatif du bal.

C1/ Appropriation des danses par le public

Plus que le partage ou l'enseignement d'une danse, il est intéressant d'observer ce que font les propres danseurs de ces danses. Dans la danse appelée *Penteei o meu cabelo*¹⁰⁶, l'animatrice explique qu'il s'agit d'une danse de couples en cercle. Ceux-ci se tiennent les mains de façon à pouvoir changer le sens de la marche du cercle en effectuant seulement un demi-tour sur soi-même. Lors du bal, nous observons que beaucoup de couples effectuent des figures où ils tournent sur eux-mêmes, échangent de place avec leur partenaire sans que le sens de la marche du cercle ne soit altéré et sans séparer leurs mains. Ce principe chorégraphique se retrouve dans certaines danses suédoises connues au Portugal : les *polska*.

Dans la danse appelée *Casaquinha* dont nous avons décrit la chorégraphie présente dans le livre *Caderno de danças do Alentejo*, les danseurs sont invités à reproduire la chorégraphie enseignée pendant l'atelier. Vers la fin de la musique, le groupe commence à accélérer le tempo. La chorégraphie n'est plus maintenue et les danseurs ne suivent plus l'évolution du cercle virtuel qui faisait aller tous les couples vers le centre ou vers l'extérieur. L'intensité augmentant avec l'accélération du tempo, les couples augmentent leur amplitude pour effectuer la suspension du pas de polka, devenant des sauts.

Ainsi, lors des bals, certains danseurs intègrent d'autres éléments chorégraphiques à la chorégraphie initialement expliquée. Après la phase d'apprentissage en atelier, le bal serait un moment où l'expérimentation prend place, et où les danseurs s'approprient une danse et la modifie. La position des danseurs face à la danse serait ainsi différente en fonction du contexte.

A la différence d'un atelier, le bal ne s'arrête pas. L'animatrice à aucun moment n'indique au groupe d'arrêter car la chorégraphie n'aurait pas respectée. En effet, une fois avoir donné les indications de base, elle a peu de contrôle sur le déroulement du bal. Ainsi, dans de nombreuses musiques où il y a un changement dans la chorégraphie ou un changement de danse, l'organisation en cercle des couples sur la piste de danse est très difficile à observer et les informations qu'elle donne au cours de la danse ne sont pas forcément entendues. Dans la danse appelée *Agua sobe e*

¹⁰⁶ J'ai peigné mes cheveux.

*agua deixe*¹⁰⁷, l'animatrice demande à quelques couples de se mettre à l'extérieur d'un cercle où tous se tiennent la main. L'homme se retrouve à l'extérieur du cercle et la femme à l'intérieur. L'animatrice leur demande de mimer les paroles de la chanson (s'enlacer, se donner la main, plaisanter, se dire au revoir...). A la fin du couplet, l'homme entre dans le cercle et danse avec sa partenaire. Ensuite, le couple retourne dans le cercle en remplaçant deux autres personnes de sexes opposés. Cela se répète jusqu'à ce que la musique se termine. Dans le bal, l'animatrice a demandé à plusieurs couples de commencer à l'extérieur du cercle. Après la troisième répétition, près de la moitié des couples étaient dans le cercle à danser, les premiers couples n'ayant pas cherché à être remplacé par un autre couple. Ils allaient plutôt trouver un nouveau partenaire et continuer en dehors du cercle. A la quatrième répétition, le cercle était rompu, faute de danseurs. D'autres couples accompagnaient le cercle : l'homme à l'extérieur, la femme à l'intérieur en se donnant la main. Alors que la danse a une fonction particulière à l'origine (former des couples ponctuels à la vue de toute la communauté), cette danse a perdu son caractère communautaire, les danseurs cherchant plus à se divertir qu'à retourner dans le cercle.

A la fin du chant qui accompagnait cette danse, la mélodie et la structure métrico-rythmique ont été modifiées. Les danseurs ont continué en couple, le cercle rompu continuant à tourner autour de la salle. L'animatrice annonce alors un changement de chorégraphie et annonce un *Andro*, danse d'origine bretonne. Elle divise le groupe de personnes ayant gardé les mains liés et organise plusieurs lignes pour effectuer cette chorégraphie. Elle appelle les couples à s'organiser pour former d'autres lignes. Au fur et à mesure, certaines lignes se forment, d'autres couples continuent à danser seuls.

Ainsi, à un caractère communautaire marqué dans les danses en cercle d'une autre époque, on remarquerait son affaiblissement dans les bals réalisés par PédeXumbo. Alors que l'animatrice explique qu'il faut mimer ce que disent les paroles dites en portugais, certains couples à l'extérieur du cercle observent ce que fait l'animatrice puis reproduisent plutôt qu'ils inventent à partir des paroles.

Nous voyons ici s'instaurer une dynamique de la danse propre au bal qui prend en compte la dimension ludique, où les danseurs s'approprient certains éléments chorégraphiques, en ajoutent d'autres, la dimension d'apprentissage, à travers la présence de l'animateur et la dimension collective des danseurs.

Cette dynamique se caractérise aussi dans l'interaction entre musiciens et danseurs, dans le cas notamment de l'accélération du tempo d'une danse et la modification du type de mouvement provoqué chez les danseurs.

¹⁰⁷ L'eau monte et l'eau descend.

Le propre groupe répond au caractère éphémère et performatif du bal. Lors de la musique *Vai de centro ao centro*¹⁰⁸, la chanteuse descend de la scène et vient chanter dans le microphone de l'animatrice. Elle demande aux danseurs de l'accompagner, ce qu'ils font. Alors que dans l'atelier, le groupe de chant se trouve dans le cercle, lors du bal, les musiciens et la chanteuse se trouvent sur scène. Cette séparation et l'électrification de la musique n'aide pas à la conservation d'une pratique dansée accompagnée par le chant des propres danseurs. La division des statuts qu'impose la séparation des musiciens du reste du groupe réduit le caractère horizontal de cette pratique. Nous pensons que la chanteuse en a conscience lorsqu'elle décida de descendre de scène et de motiver le public à chanter avec elle.

Nous avons noté une préoccupation pour l'apprentissage des chorégraphies pendant le bal, réduisant la différence entre un bal et un atelier. Cependant, nous avons observé des processus qui distinguent bal et atelier comme la continuité de la danse, la verbalisation dans l'acte de transmission, les variations entreprises par les propres danseurs, la présence d'un groupe sur scène, la communication entre le groupe, les danseurs et l'animatrice du bal. A ce caractère pédagogique vient se superposer l'aspect ludique, dynamique et improvisé du bal, motivé par les différents acteurs présents. La distinction entre des danses d'Alentejo et des danses d'autres régions est maintenue d'un côté (l'animatrice annonce un changement de danse en disant : *Vamos até Africa*¹⁰⁹ et amoindrie de l'autre. Les danseurs réalisent des variantes sur les danses d'Alentejo à partir d'une danse suédoise. La polka qui est présente un peu partout en Europe est particularisée pendant le bal en donnant l'idée d'un style alentejan. Il y a donc un jeu dynamique dans la définition de ce que représenteraient les danses d'Alentejo, produit par les musiciens, l'animatrice de bal, et à travers eux l'association PêdeXumbo qui commanda et programma ce projet et les propres danseurs.

Le rôle de l'animatrice de bal nous paraît d'ailleurs très important dans le déroulement du bal et dans la communication réalisée entre les participants du bal. Nous allons maintenant tenter d'observer plus particulièrement comment elle accentue l'esprit ludique et comment elle organise le groupe de danseurs.

C2/ D'animateur à meneur du bal

Nous avons vu auparavant la fonction de l'animateur de bal, dans le contexte des activités de l'association PêdeXumbo. Nous avons aussi décrit une partie du travail réalisé par l'animatrice lors du bal du groupe *Aqui há baile* au festival Entrudanças. En plus de gérer l'espace et d'expliquer les chorégraphies, elle est le centre de l'aspect communicatif entre la musique et la danse. Les changements

¹⁰⁸ Va de centre au centre.

¹⁰⁹ Allons en Afrique.

musicaux provoquant le changement de chorégraphies sont annoncés par elle pour faciliter le passage. Elle a un rôle actif dans le déroulement du bal. En outre, elle indique quand le cercle change de sens, motive le groupe à donner plus d'énergie dans la danse, dialogue avec des danseurs, commente le chaos qui règne en souriant. Elle altère la chorégraphie sans aviser le public et fait accélérer le mouvement des cercles sur la piste de danse. Elle gère le groupe de danseurs et fait même modifier la structure d'une musique pour dynamiser sa prestation et inclure dans le bal le processus d'enseignement de la valse mandée. L'animateur de bal ici se transforme en meneur de bal, si on reprend le terme utilisé pour la valse mandée. Peut-être qu'après avoir dansé plusieurs fois au son du groupe *Aqui hà baile*, les danseurs n'auront plus besoin de son aide pour effectuer les changements de danse. Mais son travail va plus loin que guider les danseurs dans le bal. Elle s'adapte à la situation de bal, à son caractère plus divertissant qu'un atelier de danse et aux changements effectués par les propres danseurs.

Alors que nous avons décrit la façon dont elle explique les chorégraphies des danses avant que la musique ne commence, elle change la façon de procéder avec la valse mandée. Après avoir présenté Manuel Araujo comme le « fier représentant des valeses mandées » et demandé au public de « bien se comporter en sa présence », elle organise l'espace de la piste de danse et explique le balancement de la valse mandée. Elle demande ensuite au groupe de commencer à jouer pour enseigner au fur et à mesure les *mandos*. Au son de la musique, elle exemplifie avec son partenaire un *mando* puis demande à tous de la faire. Elle enseigne ainsi trois *mandos*. Elle commente à travers son micro en s'adressant à Manuel Araujo qu'il ne faudra utiliser que des *mandos* simples à cause du très grand nombre de danseurs. La simplification de cette danse, déjà explicitée par les personnes très âgées en décrivant le groupe folklorique dont faisait partie Manuel Araujo, présente aussi dans l'atelier de danse, transforme le caractère exclusif de la danse. La volonté de l'animatrice est de permettre à tous de découvrir cette danse. Pour inclure tout le monde et leur faire comprendre cette danse, elle verbalise le balancement de base comme s'il s'agissait d'un *mando*. Elle annonce ainsi *Singela a esquerda* pour que tous les couples s'orientent dans le même sens. Une fois que l'animatrice a présenté les bases de la valse mandée, elle annonce le *mando Manda adiante* utilisé pour changer de meneur. Manuel Araujo continue le bal et annonce les *mandos* enseignés par l'animatrice, en rajoutant progressivement ceux enseignés pendant l'atelier et des variantes. Au départ, il verbalise aussi *Singela a esquerda* puis ne le dira plus pendant le reste de la danse. La fréquence des figures mandées s'accélère même si elle ne dépasse pas celle de l'atelier. Manuel Araujo utilise de nombreux *mandos* qui ne renvoient pas à une figure. Nous pensons qu'il les utilise pour rythmer le fait de man-

On note ici un ensemble de processus éclaircissant le type de bal que l'association PédeXumbo propose. A la volonté de reproduire des danses d'un temps passé, il y a un réel souci pour rendre le fait de danser divertissant et inclusif. La valse mandée place la phase d'enseignement et d'appropriation d'une danse dans le propre bal. Aucune différenciation musicale n'est effectuée pour marquer le passage entre enseigner et danser, apprendre et se divertir. La présence de Manuel Araujo n'est pas le marqueur d'un changement. Dans un autre bal qu'elle a dynamisé, l'animatrice explique comment elle a passé l'acte de mander à un autre professeur de danse présent dans le cercle, sans le prévenir. Celui-ci a répondu au défi et a inventé des *mandos* pour continuer le bal. Nous supposons que l'animatrice cherche à recréer une ambiance collective dans ce bal et insérer différents éléments issus des collectes qui ont été effectuées.

Nous ne savons pas si l'exemple du bal réalisé par le groupe Aqui hã baile est révélateur de tous les bals organisés par l'association PédeXumbo. Il nous a paru intéressant dans la mesure où le rôle de l'animateur de bal est très explicite qu'il nous permet d'observer des processus qui pourraient avoir lieu dans d'autres bals de façon plus diffuse. L'animateur de bal est ici l'intermédiaire entre musique et danse ; elle représente le processus de communication qui s'établit entre les différents acteurs. De plus, le processus créatif du répertoire nous questionne sur les distinctions qui peuvent être faites entre les différents types de danse, à partir d'un principe géographique et/ou identitaire. Plus que nous interroger sur l'authenticité des danses pratiquées à PédeXumbo, nous avons voulu comprendre comment elles sont mises en avant à travers les ateliers de danses, les bals, l'édition de documents.

Reste ici à comprendre comment qualifier la performativité du bal, face à la patrimonialisation de la danse. En sommes nous à réduire l'enjeu dialectique entre valorisation / sauvegarde en supposant que la sauvegarde de pratiques traditionnelles inclurait l'idée de fixer, de réifier, d'essentialiser et que la valorisation les actualiseraient à chaque moment ?

C3/ Du bal aux arts performatifs ?

Peut-on considérer qu'un bal est performatif par le simple fait que le public soit impliqué dans le processus artistique ? Un bal implique des musiciens mais aussi des danseurs. Dans la description que nous avons faite, nous avons montré que les danseurs ne suivaient pas toujours les indications qu'on leur donne, qu'ils s'approprient la danse, changent la chorégraphie. De plus, le bal que nous venons de décrire a eu lieu pendant un festival organisé sur le thème du carnaval. Ainsi le rôle de l'animatrice du bal et la communication qu'elle instaure avec le public sont aussi en lien avec cette

situation particulière où une partie des danseurs sont déguisés. On peut l'entendre à deux moments imiter l'accent d'autres pays lusophones ou utiliser des expressions marquées par une origine extra-portugaise. De plus la simulation d'une arrestation policière a lieu en plein milieu de la piste au cours d'une danse. Il s'agit de trois personnes déguisées qui commencent à faire de grands gestes alors que les danseurs sont dans un cercle, en couple à danser une valse mandée. Deux autres personnes déguisées en policier interviennent et simulent leur arrestation, la musique et la danse continuant.

Mais serait-ce performatif à partir du moment où la propre structure des musiques est modifiée pour suivre ce qui se passe sur la piste ? Jusqu'à quel niveau la dynamique des danseurs influence-t-elle les musiciens ? Nous avons déjà cité quelques exemples comme le moment où la chanteuse est descendue de la scène pour faire chanter le public. Alors qu'elle était au centre, elle fait à un moment un signe aux musiciens pour allonger la musique, lui permettant de rester plus longtemps et de garantir son retour jusqu'à son microphone. Nous pensons que c'est le caractère éphémère et spontané qui sous-tend l'interactivité entre les différents acteurs présents, donnant un caractère dynamique à la danse, laissant ainsi entrevoir une redéfinition de la représentation de danses d'Alentejo pendant le bal.

Mais pour atteindre cette redéfinition, les codes qui définissent la danse doivent être explicités et connus des acteurs, pour s'en détacher. L'appropriation des danses représenterait ce va et vient entre une codification et son détachement : insister sur la phase d'apprentissage pour en faire ce qu'on en veut ensuite. D'une base fixe et répétée que permet la danse traditionnelle, le bal ouvre les horizons vers tout un jeu de possible, à travers l'aspect ludique associé.

Un bal de danses dites traditionnelles supposerait un système de règles partagées entre les personnes présentes (danseurs, musiciens, animateur de bal) qui dicteraient autant l'expression des mouvements, les relations entre les acteurs présents que leur subordination. La variation, le divertissement seraient constitutifs de ce système de règles. La création de normes sociales impliquerait en elle-même son surpassement, sa remise en cause.

En nous basant sur la définition des notions de bal et de danse, ainsi que les différentes situations où elles s'inscrivent, nous avons déconstruit le processus d'apprentissage et de création en jeu dans la transmission des répertoires chorégraphiques d'Alentejo aujourd'hui, pour comprendre les éléments

de la danse mis en avant et les choix effectués par les différents acteurs. En mettant en perspective le contexte dans lequel les danses s'inséraient auparavant et le contexte dans lequel les danses sont transmises aujourd'hui, nous avons pu dégager les spécificité du bal par rapport aux ateliers. C'est la jonction de l'aspect ludique, la communication entre les acteurs dans le bal et le partage de codes qui définit la performativité du bal et entraîne une redéfinition de l'identité alentejane des danses, au XXIème siècle, dans le cadre de l'association PédeXumbo.

Quelle est l'influence de l'organisateur dans ce jeu de redéfinition? Dans quel contexte est programmé un bal ? Que représente pour l'association PédeXumbo la promotion de la danse traditionnelle et du bal ?

III A la recherche d'une identité locale : proposition d'un modèle sociétal

Nous allons voir dans cette troisième partie comment les danses portugaises sont construites à travers leur relation avec le système de représentations qui l'englobe. Pour replacer le bal et la danse dans leur contexte, nous allons ainsi nous intéresser plus particulièrement aux phénomènes identitaires qui accompagnent la réalisation de festivals à PédeXumbo.

1/ Les danses portugaises : une construction à travers la relation aux danses du monde

Dans les parties précédentes, nous avons déjà remarqué que l'association PédeXumbo a commencé à travailler à la promotion de la musique et danse en partant d'un répertoire chorégraphique non portugais et en mettant en avant progressivement le répertoire portugais. Avec l'exemple du travail réalisé par le groupe *Aqui há baile*, nous avons vu comment les danses non portugaises ont été intégrées à un projet artistique de valorisation contemporaine des danses d'Alentejo, en supposant que les danses d'Alentejo seraient aujourd'hui autant les danses qui ont existé sur son territoire et que d'autres danses.

Nous voyons donc qu'il semble y avoir un paradoxe dans le processus de localisation des danses et celui de leur différenciation. Nous allons tenter de montrer ici comment la pratique des danses portugaises se forge à travers une interaction avec d'autres danses, dans un contexte de mondialisation. De plus, nous expliciterons le processus de catégorisation de la danse mis en œuvre par l'association PédeXumbo et nous analyserons comment les représentations identitaires associées se confondent dans le bal pour faire émerger le processus de fabrication de la tradition.

A/ La valorisation des danses portugaises à travers les danses étrangères

Il est important de commencer par envisager la relation qu'entretiennent les danses portugaises et les danses provenant d'autres territoires à partir d'exemples mettant en avant le travail des musiciens de bal, l'expérience de transmission en école de répertoires chorégraphiques et la définition de projets par l'association PédeXumbo.

A1/La musique à danser au Portugal : influence des pratiques d'autres pays

À la question que nous posions en 2007 aux groupes de musique sur l'absence dans leur répertoire de thèmes et danses portugaises, une des réponses les plus fréquentes était le fait que les musiques à danser provenant d'autres pays étaient plus agréables à jouer. Nous avons déjà parlé de la stigmatisation qu'on retrouve encore aujourd'hui autour des groupes folkloriques, ayant des

conséquences sur l'esthétique associée aux musiques à danser portugaises. De plus, les musiciens avec qui PédeXumbo travaille sont de jeunes urbains. Ils n'ont pas de rapport direct avec un monde rural où il serait possible de faire des collectes. Il ne s'agit pas non plus de la même génération que les musiciens qui ont réalisé des collectes dans les années 1970 au Portugal. N'ayant pas travaillé l'aspect dansant dans leurs compositions, on comprendrait donc pourquoi les jeunes musiciens portugais se tourneraient vers des pratiques étrangères. On note d'ailleurs la profusion d'instruments de musique provenant du monde entier dans les groupes de bal : didgeridoo, cajun, nickel harpa, bodhran, cornemuse irlandaise....

Ces dernières années, les groupes de bal ont cependant montré un changement dans leur répertoire. Les thèmes et danses portugaises y ont été inclus petit à petit mais surtout des groupes composent leur propre musique sans s'inspirer de thèmes déjà existants. D'autres genres musicaux sont intégrés à la sonorité des groupes, comme le rock, le reggae, le jazz ou la musique baroque. Les instruments traditionnels portugais sont utilisés, les *gaitas de foles*, (cornemuses), la *concertina* (accordéon diatonique), l'*acordeão* (accordéon chromatique), la *flauta tamboril* (flute à trois trous et tambour), la *viola campaniça*. Les musiques à danser qui accompagnent le bal mêlent donc aujourd'hui des éléments de la culture portugaise à d'autres cultures, dus entre autres au changement d'attitude des musiciens par rapport aux instruments et thèmes musicaux qui les inspirent. C'est ainsi la pratique sociale et culturelle du bal, et non l'origine spécifique de chaque danse, qui devient le facteur d'association avec les effets que cela implique.

Parallèlement, on remarque tout au long de la programmation des festivals de PédeXumbo, des groupes de musique issus du mouvement revivaliste portugaise. Alors qu'ils se présentent généralement sous la forme de concert, ils proposent aujourd'hui de faire des bals à partir de leur répertoire. Ce changement nous paraît très récent pour noter des conséquences sur les groupes de bal déjà formés mais nous pouvons penser qu'à terme, nous pourrions voir émerger une nouvelle dynamique, à l'échelle nationale de valorisation des danses portugaises.

D'un dénigrement des musiques à danser portugaises, on remarque ces dernières années une évolution de la position des musiciens par rapport à celles-ci¹¹⁰.

¹¹⁰ Toutes les informations devraient être confirmées à travers l'étude approfondie de l'évolution de l'instrumentarium et des répertoires des groupes qui existent depuis de nombreuses années, à travers les répertoires des nouveaux groupes qui se créent chaque année, à travers leur texte de présentation qui tend à mettre en valeur le caractère portugais de leur musique. Lorsque nous parlons du phénomène récent des groupes issus du mouvement revivaliste, nous parlons de 2010 avec la demande d'un groupe de ne plus venir pour faire des concerts mais pour faire des bals au Festival Andanças.

A2/ Les musiques du monde comme catégorie contemporaine des musiques à danser portugaises

Lors d'une formation de professeurs autour des danses traditionnelles à laquelle nous avons assisté, une professeur d'éducation physique était présente pour partager son expérience de transmission auprès des adolescents. Outre les informations sur les représentations sexuées des danseurs qu'il faut adapter à ce type de public, elle expliqua que pour les captiver, la musique d'un groupe folklorique n'est pas la bonne solution. En effet, les élèves refuseraient de danser sur ce genre de musique. Elle préconise donc l'utilisation de musiques répondant aux goûts des élèves dans un premier temps, pour dans un deuxième temps faire connaître la musique d'un groupe folklorique. De cette façon, les élèves accepteraient de danser. La difficulté de faire danser ne viendrait pas de la propre danse mais des moyens utilisés pour susciter l'envie.

Plus que de parler de danses portugaises et danses étrangères, nous pensons que c'est le type de musique utilisée qui pourrait faciliter la pratique de la danse traditionnelle portugaise. La valorisation des danses portugaises passerait par la contemporanéisation de la musique qui l'accompagne, comme elle a accompagné les productions musicales étrangères qui influencèrent les musiciens portugais.

Dans la chronologie que proposent les auteurs de l'article sur le bal dans l'Encyclopédie de la musique au Portugal, aux différentes formations instrumentales énumérées, il pourrait être ajouté aujourd'hui ces nouveaux instruments, issus d'un mélange entre les instruments traditionnels portugais, du monde entier et les instruments de la musique « classique » (violon, violoncelle, flute à bec baroque, saxophone, clarinette, trompette). Nous pourrions qualifier cette esthétique musicale à travers l'influence des fusions entre genres, des musiques du monde.

A3/ Du financement de projets à travers les festivals de danses

Nous avons ici recadré la relation entre deux types de danses, en montrant que c'est l'esthétique musicale d'un type de danse qui a été utilisée pour valoriser les danses portugaises. Dans le discours de PédeXumbo, l'opposition danses portugaises / danses du reste de l'Europe – du monde revêt une autre dimension. En analysant la programmation de ses événements, on trouve une faible place pour la danse portugaise alors que dans son discours, sa valorisation¹¹¹ est très souvent explicitée comme une de ses priorités. L'association PédeXumbo se présente dès sa création comme une association pionnière dans la mesure où aucune institution portugaise n'a eu comme objectif principal la valorisation des répertoires chorégraphiques portugais. Cette constatation nous paraît contradictoire : comment valoriser une pratique si en réalité elle est peu présente dans ses activités ? En regardant

¹¹¹ Nous avons choisi le terme de récupération en effectuant une traduction littérale du portugais. En effet, l'association PédeXumbo définit ses actions comme la récupération – *recuperaçao* ou la rénovation – *renovaçao* de pratiques traditionnelles. Nous ne pensons pas qu'en portugais, cette première notion soit connotée négativement. Il s'agit ici de décrire le fait de prendre quelque chose d'existant et de le modifier. Le terme de rénovation, outre l'aspect de nouveauté qu'elle sous entend, donne l'idée d'ajustement aux temps d'aujourd'hui.)

d'un point de vue qualitatif et émotionnel, on note par contre que cette contradiction s'efface. En effet, l'association investit en temps et souvent en argent dans des projets dont le but est la valorisation des danses portugaises. Il s'agit là de coproductions, de projets de collectes, d'éditions et de petits évènements pour lesquels elle ne reçoit pas d'aide de communauté de communes. Ces petits évènements sont très souvent cités par les membres de la direction comme leurs préférés.

Pour comprendre cette idée d'investissement financier, nous allons mettre en avant les sources qui lui permettent de développer ces projets : les recettes du festival Andanças et l'inclusion de coproduction dans d'autres festivals. Dans le premier cas, ce grand festival dont la programmation comprend de nombreux genres de danse, permettrait de soutenir les plus petits (peu coûteux mais sans subvention) mettant en valeur les danses portugaises. Dans le deuxième cas, cela renvoie à une stratégie élaborée par la coordinatrice de production à partir de 2008. En effet, elle essaya systématiquement d'inclure dans la programmation d'un événement le financement d'une coproduction autour d'un répertoire chorégraphique portugais.

La possibilité de cofinancement d'un festival par une communauté de communes paraît plus facile à obtenir si le festival renvoie à des pratiques de différents pays plutôt qu'aux seules danses portugaises. En effet, les deux festivals Aqui há baile et Tocar de Ouvido n'ont pas été soutenus financièrement par des partenaires publics jusqu'au jour où PédeXumbo a proposé d'inclure une programmation élargie à d'autres cultures. La programmation d'un festival serait donc le moyen d'investir dans un projet pour valoriser la culture portugaise plutôt que la multiplication d'activités liées aux danses portugaises. Ici, la valorisation des danses portugaises est littéralement possible à travers les danses étrangères, dans la mesure où la présence de ces dernières paraît obligatoire pour la concrétisation d'un festival subventionné et donc l'élaboration de projets financés.

A4/ Stratégie d'implantation d'un projet local : les transmissions de la danse

Dans le cadre d'une candidature à des fonds européens pour le développement rural, l'association PédeXumbo a réalisé en 2011 un projet ayant pour objectif la réappropriation des valse mandées dans la région de Grândola. Ce projet marque une nouvelle étape dans la collaboration avec Manuel Araujo pour la reconnaissance de ce type de danse à l'échelle locale. Avec le partenariat de la Communauté de communes, l'association PédeXumbo a proposé d'effectuer des collectes supplémentaires, des formations destinées aux animateurs socioculturels travaillant avec les jeunes et les personnes âgées, et aux étudiants du cours d'animation touristique dispensé dans l'école professionnelle locale. A ces formations ciblées, elle propose d'ajouter un cours régulier de danses traditionnelles pour toute la population et une création artistique, un groupe de musique devant arranger de nouvelles musiques pour la valse mandée. Pour marquer la présence de ce projet, il a été énuméré tous les évènements qu'organise la Communauté de communes et les moyens logistiques

et techniques (cinéma, théâtre) pour inclure dans sa programmation culturelle ces vales. Ce projet n'est donc pas destiné au public habituel de PédeXumbo mais à la population qui vit sur le territoire administratif des vales mandées. Il s'agirait donc de réimplanter la pratique de ces danses à une échelle plus grande que les quelques personnes âgées qui les pratiquent dans la ville de Melides.

Pour réussir, l'association PédeXumbo propose dans un premier temps des cours réguliers de danses traditionnelles identiques à ceux réalisés à Evora et Castro Verde, afin de donner envie de danser ce type de répertoire. Elle place son offre au même niveau qu'un cours de danse classique ou de sévillanes. En stimulant l'envie de danser, l'association suppose qu'un intérêt pour les vales mandées en découlerait, de par le rapport identitaire qui les lierait avec la population locale. La formation ciblée en valse mandée et leur présence dans des événements locaux permettraient en outre de transmettre directement la valse mandée auprès de la population locale. La stratégie de PédeXumbo est ici multi-dimensionnelle en ce qui concerne la transmission et les publics visés, cherchant à produire une relation en chaîne. Les vales mandées ne sont pas séparées d'autres pratiques mais intégrées à long terme dans des activités existantes, pour permettre le renouveau de l'intérêt pour ce type de danse.

Dans les activités de PédeXumbo et le répertoire des groupes programmés, les danses portugaises ne sont pas dissociées des danses du reste du monde, ce que supposerait la catégorisation de départ. C'est leur coexistence qui permettrait au contraire de mettre en valeur les danses portugaises. Pour cela, l'esthétique musicale joue un rôle important dans le travail de valorisation des danses, comme les moyens de financement que PédeXumbo tient à disposition, à travers l'organisation de festivals et l'élaboration de projet pour le développement des zones rurales. Mais si ces danses coexistent, il est intéressant de saisir comment elles sont identifiées.

B/ Les catégories de danses à PédeXumbo

Nous avons noté auparavant que la relation à la danse est différente selon qu'on soit dans un atelier / cours ou dans un bal. Alors que dans les bals, l'identité d'une danse peut passer inaperçue (les groupes ne verbalisent pas forcément l'origine des danses qu'ils interprètent), dans les ateliers, les intitulés se basent principalement sur cette relation à une origine particulière.

Le vocabulaire utilisé pour qualifier les danses renvoie à deux niveaux de qualification. Dans un premier temps, il y aurait les expressions généralistes comme danses traditionnelles, danses populaires, danses du monde, et dans un deuxième temps il y aurait une qualification géographique ou l'emploi d'un terme associé à une région particulière (comme le tango est identifié à l'Argentine et la samba au Brésil). Dans un va et vient entre ces deux niveaux, comment est associée une danse

à la notion d'identité et de territoire? Comment sont traitées les danses portugaises ?

B1/ Danses traditionnelles, populaires, ou du monde ?

L'association PédeXumbo utilise selon les contextes et au cours de ses quinze ans d'existence ces trois adjectifs pour qualifier le type de danse qu'elle promeut. Sont-ils synonymes ?

L'adjectif le plus utilisé est traditionnel. Il met en avant la relation entre la danse et son contexte ancien. Selon PédeXumbo, les danses traditionnelles renverraient à des pratiques culturelles présentes dans un territoire, marqueur d'identité. Il s'agit de danses pour la plupart tombées en désuétude car associées à un monde rural dont l'évolution au cours du XXème siècle a eu de fortes conséquences sur les habitudes sociales, modes de travail, de penser et de socialisation. Mais pour autant, ces danses continuent d'être vivantes aujourd'hui, à travers leur valorisation dans un contexte social différent. Le discours de PédeXumbo exprime clairement l'idée que la tradition est un discours du présent sur le passé¹¹². Elle n'entre pas dans le débat de l'authenticité mais propose une image dynamique de la tradition. Elle se place dans la continuité des pratiques d'un monde rural imaginé malgré le changement de contexte, et dans le monde contemporain. En cela, elle s'oppose au folklore qui renvoie selon elle à une pratique fixée dans le temps, sans continuité avec le présent.

L'adjectif populaire est moins utilisé et on le retrouve davantage associé au substantif « culture ». Il s'agit ici d'identifier un concept plus qu'une pratique. La culture populaire selon PédeXumbo est celle qui appartient au peuple, c'est-à-dire à la masse, à tous, en opposition avec la culture savante, exclusive et élitiste. Lorsqu'il est utilisé pour qualifier la danse, comme dans le sous-titre du festival Andanças, « festival international de danses populaires », il nous paraît plus large que le terme traditionnel car il ne réduit pas les pratiques à leur aspect ancien et lié au monde rural. Il pourra s'agir de danses urbaines, de danses plus récentes. En cela, la programmation d'ateliers de danse du festival Andanças intègre autant le lindy-hop que les danses orientales ou les danses du Poitou.

Alors qu'on trouvait auparavant les intitulés danses traditionnelles internationales ou européennes, on note depuis 2011 l'utilisation de l'expression danses du monde. Le cadre ici est très élargi puisqu'il n'y aurait plus en principe de limite géographique, ni la relation avec une provenance plutôt qu'une autre (savant / populaire ; urbain / rural)¹¹³. Cette expression renverrait-elle au genre musical « musique du monde » ? A priori, les ateliers de danses du monde pourraient inclure tous les types de danse. Mais en pratique, ils ne recouvrent pas entièrement cette définition. A un besoin

¹¹² Nous verrons plus en avant cette notion de tradition entre passé et présent.

¹¹³ Dans cette nouvelle catégorie, nous ne pensons pas que soient intégrées les danses liées à un enseignement académique, comme la danse classique, la danse contemporaine.

de qualifier le type de répertoire enseigné se superpose la nécessité de catégoriser et d'être compris par le public. En ce qui concerne PédeXumbo, nous supposons que l'idée d'utiliser cette expression dans son site internet comme dans les intitulés de ses cours réguliers a pour but de situer le champ dans lequel elle travaille : les danses du monde en entier, et non seulement une partie du monde. En cela, PédeXumbo se distingue d'autres associations qui promeuvent les danses traditionnelles, et plus particulièrement les danses d'origine européenne.

En réalité, en analysant la programmation de ses événements et les danses enseignées dans les cours qu'elle dispense, on observe principalement la présence de danses provenant d'Europe. Des danses des pays lusophones sont aussi intégrées à cette programmation. A la marge, les autres continents peuvent ponctuellement apparaître dans la programmation, que ce soit les Amériques non lusophones, l'Asie, l'Océanie ou l'Afrique non lusophone. La présence des danses lusophones serait un trait distinctif de l'association PédeXumbo. Dès 2002 et la création de son école de danse, sont programmés des cours réguliers en danses traditionnelles européennes et en danses africaines. Ces derniers sont effectués par des professeurs d'origine cap-verdienne et renvoient principalement à des danses de couple de cet archipel et d'autres pays lusophones d'Afrique. Aujourd'hui, seul un cours régulier est proposé, joignant les deux types de danse auparavant dispensés. Cet intérêt pour les danses lusophones tiendrait aux professeurs de danses qui travaillent à Évora comme à certains employés et quelques membres de la direction qui affectionnent et pratiquent depuis longtemps ces danses. La jonction de ces danses aux danses provenant d'Europe serait donc motivée par les goûts de plusieurs personnes et leur volonté de danser toutes ces danses dans les événements que PédeXumbo organise.

De même, si l'on compare la programmation d'Andanças avec des festivals d'été dans d'autres pays d'Europe, on note clairement une différence dans le type d'ateliers programmés, Andanças proposant un panorama de danses beaucoup plus large que les danses traditionnelles de certaines régions d'Europe. Le terme traditionnel que PédeXumbo utilise cohabiterait avec les autres notions de populaires ou du monde en fonction de l'objectif du festival. C'est en cela qu'elle distinguerait ce festival des festivals qui ont inspiré sa création.

Danses du monde serait donc une façon de transcender les oppositions rural/urbain, savant/populaire pour intégrer différents types de danse sous un même concept. De plus, les danses traditionnelles, populaires ou du monde font principalement référence à des danses sociales, c'est-à-dire pouvant être exécutées par le public, et non seulement sous la forme de spectacle à voir. Si on se place aux niveaux des ateliers, d'autres catégorisations rentrent en compte.

B2/ Danse et territoire : les différentes représentations en jeu

A un deuxième niveau, les ateliers de danses sont identifiés par rapport à la région d'origine de celles-ci. Ainsi le critère géographique organise la différenciation entre les danses. En ce qui concerne les danses françaises exécutées au Portugal, on retrouve particulièrement celles des régions périphériques, souvent à forte revendication identitaire comme la Bretagne, le Pays Basque, le Sud-Ouest de la France, le Poitou. De la même façon, côté espagnol, ce sont les danses de Galice et de Catalogne qui sont très présentes dans les festivals de PêdeXumbo. Les danses des îles britanniques seront aussi distinguées. Les danses italiennes renvoient à différentes régions mais ici le caractère identitaire n'aura peut-être pas la même portée. Les autres pays européens ensuite ne sont pas divisés ; les intitulés des ateliers se réfèrent seulement au pays : Suède, Arménie, Turquie, Grèce, Estonie, Hongrie... Est-ce que les termes choisis viennent des propres moniteurs qui imposent les dénominations ? Nous supposons que plusieurs facteurs peuvent rentrer en compte dans cette différenciation entre les pays d'Europe. La proximité ou l'éloignement des pays altérerait la conception de ceux-ci. On retrouverait dans la dimension territoriale des danses aujourd'hui, l'histoire et la construction des nationalismes et régionalismes, qui ont varié selon les pays.

En parallèle, sont programmés des ateliers de danse dont le caractère géographique est associé à un type de danse précis, sorte d'emblème du pays, comme la samba et le Brésil ; le tango et l'Argentine, les sévillanes et le flamenco pour l'Espagne. Enfin, une région du monde peut être associée à une pratique comme les danses orientales, les danses africaines ou les danses latines. A ce niveau, il s'agirait plus de la construction de l'espace par l'Europe qui est en jeu ici qu'un quelconque rapport à une identité. Il apparaît plutôt l'idée de stéréotypes ici que des représentations identitaires.

On voit donc à ce deuxième niveau que se chevauchent différentes perceptions et représentations des cultures des autres, jonglant entre les représentations régionales liées à une revendication politique, les stéréotypes qui associent un pays à une seule pratique et des représentations de régions du monde à travers un regard européeniste, opposant des particularismes à des généralités sur les autres continents. Dans cette variété de classification de la danse, comment sont traitées les danses portugaises ?

B3/ Vers la classification des danses portugaises par région ?

On remarque autant l'adoption de l'intitulé « danses portugaises » que celui de danses d'Alentejo, de Minho, de Ribatejo ou d'Algarve, noms de régions portugaises. En ce sens, le traitement des danses pour le Portugal diffère de celui pour la France ou l'Espagne. On ne trouvera pas un atelier

de danses françaises ou de danses espagnoles dans les intitulés des ateliers programmés, seulement des ateliers renvoyant à des régions.

Les dénominations correspondant à une région renverrait à deux situations différentes : dans un premier temps, danses d'Alentejo et danses d'Algarve correspondent à des projets que PédeXumbo a mis en valeur. C'est donc consciemment que l'association utilise cette division régionale. En ce qui concerne le cas des danses de Minho comme de celles de Ribatejo, ces ateliers sont dispensés par un seul professeur. Plus qu'une notion régionalisante, il s'agirait d'une marque d'un professeur, d'une spécialisation comme il existe des professeurs au Portugal spécialisés dans une région du monde. Ce peut être des Portugais ayant vécu ou passionné par un pays ou des étrangers installés au Portugal qui enseignent les danses de leur pays d'origine.

L'atelier de danses portugaises serait plutôt associé au répertoire d'un groupe de bal qu'à un atelier où seraient enseignées différentes danses provenant du nord au sud du pays. Si le répertoire d'un groupe est majoritairement constitué de danses portugaises, l'atelier programmé pour préparer le bal sera appelé « danses portugaises ». Le nom du moniteur est d'ailleurs omis et c'est le nom du groupe qui apparaît. Si le répertoire est mixte, il sera utilisé un terme plus générique : « danses traditionnelles européennes ».

Un autre cas de figure, assez exceptionnelle met en avant une échelle locale des danses. En effet, pour le groupe Toques de Caramulo, les ateliers de danse organisés avant seront nommés *Danças da serra do Caramulo*¹¹⁴. Ici nous trouvons la même logique localisante que pour les groupes folkloriques. Le répertoire renvoie à une micro région d'où le groupe a tiré son répertoire. L'important ici est l'origine territoriale des danses plutôt qu'un caractère distinctif, qui opposerait cette serra à la serra voisine.

Il n'y a donc pas une façon de nommer les ateliers constitués de danses portugaises mais tout un jeu de possibles. Ceux-ci oscillent entre une référence locale, régionale et nationale. Cette indétermination serait-elle due à une absence de revendication identitaire à l'échelle régionale au Portugal ? L'aspect local est très peu présent dans les noms d'ateliers. Il ne concerne que ce groupe de bal. Les *ranchos* folkloriques programmés apparaissent sur les programmes avec une référence à leur région d'origine.

La régionalisation des pratiques semble être la ligne adoptée par PédeXumbo. Cependant, nous avons déjà noté qu'elle critique la stéréotypification effectuée à cette échelle pendant la dictature. Nous nous demandons si le paradoxe que porte PédeXumbo dans son discours ne serait pas du à

¹¹⁴ Danses de la serra de Caramulo.

cette indétermination ou à la proximité avec des pays où le régionalisme peut être fortement marqué, cherchant à reprendre ce critère de distinction sans l'assumer. Pour continuer sur cette idée d'indétermination, de nombreuses danses associées au nord du Portugal seraient aussi présentes en Galice ou dans les régions frontalières espagnoles. La notion de danses portugaises ferait-elle sens ?

Au-delà, la déconstruction du processus de catégorisation des danses nous montre que plusieurs types de représentations se superposent. Au cours du temps, l'association PédeXumbo tente d'éclaircir son discours et de se distinguer d'autres associations. Mais en observant la catégorisation des danses portugaises, on note le contraire : une indétermination par rapport à l'échelle choisie. Nous nous demandons si elle ne proposerait pas la réactualisation du modèle régional pour les caractériser. Nous voyons ici un chemin possible mais nous ne pouvons qu'attendre pour voir si cela évoluera dans ce sens dans les prochaines années. De plus, nous avons vu ici les limites de la catégorisation des danses à partir d'un territoire. Les pratiques culturelles ne s'arrêtent pas aux frontières administratives. Ces catégorisations sont surtout présentes dans les intitulés des ateliers, alors que dans le bal, nous avons plutôt observé son absence. Par contre, nous voudrions comprendre comment la notion de traditionnel est abordée dans le bal.

C/ Vers une appropriation locale des danses : la tradition dans le bal

Nous allons ici observer comment les danses sont exécutées lors des bals et montrer les limites de la relation entre une danse et un territoire dans ce cadre ainsi que leur caractère dynamique. Plus que de qualifier les danses comme « traditionnelles », nous allons mettre en évidence le caractère traditionnel du propre contexte où elles sont exécutées.

C1/ Les limites de la référence au territoire

Passons par deux exemples. L'accordéoniste Celina da Piedade a superposé à la musique du groupe belge Naragonia les paroles d'une chanson alentejana. *Pêra Verde*¹¹⁵ est le nom donné au Portugal à la musique appelée *Calimero* par le groupe¹¹⁶. Il s'agit d'une danse bretonne en ligne. Quand l'accordéoniste joue cette musique, les danseurs réalisent les pas de la danse bretonne en chantant en portugais les paroles.

De plus, en 2008, l'association PédeXumbo a accueilli une jeune bretonne pendant un an dans le cadre d'un programme européen. Lors du premier bal auquel elle participa, une danse bretonne en ligne a été réalisée. Cette bretonne, qui a fréquenté toute sa jeunesse les fest-noz, a été surprise quand elle a vu que les danseurs sautaient à certains moments. Elle n'était pas dansée de la même façon qu'en Bretagne. Avec ces deux exemples, nous nous demandons si on peut encore parler de

¹¹⁵ Poire verte.

¹¹⁶ http://www.youtube.com/watch?v=L7lq_eZHB8s&feature=related.

danse bretonne. Nous émettons l'hypothèse ici qu'il s'agirait du même phénomène d'appropriation que celui qui a marqué les générations passées. En effet, nous avons vu auparavant le cas de la danse « mexicaine » *Raspa* réalisée par un *rancho* folklorique du canton de Grândola, et donc vu comme une danse de cette région.

Plus que de chorégraphies, nous pourrions parler ici de style ou de posture dans la danse. En cherchant sur Internet, nous avons découvert plusieurs versions de la danse appelée cercle circassien en français¹¹⁷. Nous ne pensons qu'il soit possible de dire qu'il s'agit d'une même danse quand on observe une dynamique du corps différente, des variations dans les différentes vidéos¹¹⁸.

Si nous replaçons ce questionnement dans la problématique liée à la mondialisation, nous sommes ici face à des recompositions locales de phénomènes plus globaux qui n'excluent pas l'identité locale mais la renforce. La succession de danses de différentes origines lors d'un bal n'aura pas comme point commun au final le fait d'être dansé au Portugal. Comment ces danses d'origine étrangères viennent cohabiter avec les danses portugaises ? Nous allons à la suite réfléchir sur l'expression de « folk » qu'on entend aujourd'hui au Portugal, comme dans d'autres pays, qui renverrait à un type de cohabitation.

C2/ Le mouvement folk : les limites de la référence au traditionnel

Par rapport à la terminologie que nous avons étudiée, il faut mentionner que l'utilisation du qualificatif « folk » est absente de la communication de l'association même si ces membres peuvent utiliser cette expression. Ce terme renverrait pour eux aux danses traditionnelles européennes et plus particulièrement aux danses qui n'auraient plus une origine géographique marquée comme les valse, scottish, mazurka, car présentes dans le monde entier. « Folk » peut aussi caractériser un mouvement culturel présent dans toute l'Europe, intégrant les associations qui organisent des festivals autour de la danse traditionnelle, les groupes de bal, les moniteurs et le public qui participe. Ce mouvement peut être distingué par une dimension internationale ou mieux européenne des danses présentes face à une pratique des danses d'un seul territoire. Une étude plus approfondie permettrait de comprendre la relation entre ces deux types de pratiques, et peut-être observer une complémentarité plutôt qu'une opposition. Cette déterritorialisation de la pratique des danses nous ferait donc penser que l'adjectif folk pourrait qualifier les activités de PêdeXumbo.

Cependant, la mobilité des personnes au Portugal et le développement des danses portugaises nous

¹¹⁷ *Circulo* en portugais.

¹¹⁸ Exemple provenant de Bretagne : http://www.youtube.com/watch?v=JUIEfPi_SgY, de Portugal : <http://www.youtube.com/watch?v=rXolyVpEk1E&feature=related>, d'Italie : <http://www.youtube.com/watch?v=IuVwf4aVRQw> et de Belgique : <http://www.youtube.com/watch?v=YkUZSDrnVIM>.

font réfléchir sur le travail que mène l'association et l'interprétation qu'en font les personnes participant à ces activités.

Ainsi, nous avons entendu un récit sur la pratique de danses portugaises dans des bals du nord du pays. Ne connaissant pas cette partie du pays, nous méconnaissions le contexte qui entoure ce récit. Certaines personnes habituées des événements de PédeXumbo et d'associations similaires auraient expliquées à d'autres que leur façon de danser n'était pas correcte car différente de la façon dont elles avaient appris. Ce récit, fictif ou non, nous fait réfléchir sur l'utilisation de l'adjectif traditionnel mais surtout sur le discours tenu ou son absence lors des bals et ateliers.

La communication officielle de PédeXumbo montre clairement que les bals organisés aujourd'hui ne sont pas les bals d'hier. Mais lors d'un bal ou d'un atelier, le public a-t-il conscience de cette différence ? Nous nous demandons à qui l'association PédeXumbo s'adresse quand elle utilise le terme traditionnel A son public ou à ses partenaires publics ? Si Pedro Mestre utilise ce terme, nous pensons qu'il n'associe pas la même signification à cette notion et qu'il s'adresse à un autre public. Nous notons ici la polysémie de la notion de traditionnel. Celle-ci ne dérangerait pas quand le public de PédeXumbo danse des danses d'autres pays. Lorsqu'il s'agit de danses désignées comme portugaises, il apparaît un certain nombre d'interrogations quant à la pertinence de l'emploi de cette notion ou plutôt un manque de contextualisation de son emploi. Comme il ne ferait peut être pas sens d'utiliser la notion de territoire dans la désignation des danses, la notion de traditionnel ferait-elle sens ?

C3/ La dimension dynamique des danses portugaises

Ce qui caractérise la pratique des danses à PédeXumbo est leur caractère dynamique. Une professeur de danse d'origine italienne demanda ainsi un jour pourquoi à chaque fois qu'elle filmait un professeur à enseigner une danse portugaise, celui-ci n'enseignait pas la même chorégraphie ou si elle filmait deux professeurs différents, la chorégraphie ne serait pas non plus la même. Par l'absence d'un mouvement revivaliste qui fixa le répertoire traditionnel au Portugal, on note aujourd'hui une variété de chorégraphies pour une même danse d'origine portugaise, n'ayant pas une référence commune unique. Cette variété se présente au niveau temporel comme au niveau du professeur qui enseigne, et donc de ses élèves. Les sources utilisées par les professeurs peuvent être variés. Ils peuvent s'appuyer sur des collectes, sur les ouvrages réalisés en ethnologie, qui relient danse traditionnelle et pédagogie ou sur une multitude de groupes folkloriques qui singularisent leurs danses de façon à être différentes de celles du groupe voisin.

De plus, en cinq années de présence au Portugal, nous avons noté que certaines danses portugaises

ont évolué. La danse *A saia de Carolina*¹¹⁹ est une danse de couples qui forment deux lignes, les « hommes » d'un côté et les « femmes » de l'autre, face à face. Une partie de la danse consiste en un déplacement latéral des lignes. L'autre partie consiste en un déplacement inverse. Au cours de ces cinq années, nous avons remarqué que les déplacements latéraux des lignes ne sont plus effectués de façon collective (tous les couples dans le même sens) mais que les couples vont dans un sens ou dans l'autre, l'important étant de retrouver les autres couples pour la deuxième partie. Dans la deuxième partie ont été ajoutés des frappements de mains que nous n'avions pas notés à notre arrivée.

Plus que le caractère traditionnel, ancien ou récupéré de la danse, nous voyons ainsi que c'est le caractère évolutif, dynamique qui marque la pratique de la danse dans les bals. Les ateliers de danse, eux, sont là pour présenter une certaine norme mais qui n'a jamais été fixée. Au Portugal, cette norme se construit en même temps qu'elle varie.

De plus, certains groupes musicaux, ayant des professeurs de danse en leur sein, inventent des chorégraphies de danses et reprennent le nom d'une danse attestée au Portugal. En effet, la chorégraphie est modifiée mais la structure musicale est maintenue, le pas de base aussi. D'autres cas de figures sont possibles comme la création de nouvelles compositions pour des danses dites traditionnelles. La dernière danse portugaise à la mode, reprise par plusieurs groupes, est le *Repasseado*¹²⁰. Une des musiques qui accompagne cette danse a été composée il y a trois ans par un musicien professionnel vivant près de Lisbonne. Il fait partie du groupe Omiri, composé d'un musicien, d'un VJ et d'un ordinateur pour les sons électroniques : <http://www.youtube.com/watch?v=DYnvrj9UIcM>.

On pourra se poser la question de l'ancienneté dans la définition du traditionnel tel qu'il est utilisé par les danseurs et musiciens. Les bals au Portugal seraient ce que les musiciens et les danseurs en font. L'appropriation, les modes, les évolutions marqueraient plus les danses qu'un caractère identitaire et leur apparente ancienneté.

C4/ Des danses traditionnelles à la tradition dans le bal

Alors que nous venons de voir que les danses ne pourraient pas être qualifiées d'anciennes ni être rattachées à un territoire, nous nous demandons pourquoi la notion de traditionnel est présente dans le discours de PédeXumbo.

En nous appuyant sur le texte de Gérard Lenclud¹²¹ : « Qu'est ce que la tradition ? », l'auteur

¹¹⁹ La jupe de Caroline.

¹²⁰ On pourrait traduire par le repassé en français.

¹²¹ Lenclud Gérard, « Qu'est ce que la tradition », in Marcel Détiéne (ed.), *Transcrire les mythologies, tradition, écriture, historicité*, Paris, Albin Michel, 1994.

distingue deux façons d'aborder la tradition dans les recherches scientifiques : ceux qui s'intéressent au processus d'invention ceux qui l'approchent à travers le processus de fabrication. Dans le premier cas, il s'agit d'observer le processus de traditionnalisation d'une pratique à travers la mise en relation du passé au présent. C'est l'interprétation du passé au présent qui institue la tradition. Dans le deuxième cas, il s'agit d'observer le contexte de l'énoncé qui donne une qualité traditionnelle à un discours, le rendant vrai, marquant autorité. Le caractère ici répétitif est central, non pour l'identifier comme la conséquence de la transmission mais pour qualifier la recréation d'un contexte opérant. En se basant sur une étude de Michael Houseman et de Carlo Severi, Gérard Lenclud nous dit que l'efficacité de l'action traditionnelle vient « de la mise en place d'une structure relationnelle entre les participants d'un rite, entraînant un jeu complexe d'interactions cumulatives au travers desquelles se construisent des significations traditionnelles ».

Ce jeu d'interactions, nous l'avons observé dans le contexte des bals que PédeXumbo organise.

Plus que reproduire au XXIème siècle les danses dites traditionnelles, l'objectif de PédeXumbo est de valoriser des formes de socialisation comme le bal. Par le caractère répétitif du bal et l'action des différents participants, ce serait un contexte opérant sur cet aspect traditionnel, selon cette deuxième approche de la notion de tradition. Les dimensions identitaires et anciennes des danses s'effacent dans le bal, face à une juxtaposition de danses de différentes origines, une recréation éphémère et répétée de celles-ci par les différents participants, faisant apparaître la dimension traditionnelle du contexte dans lequel elles sont dansées. La notion de traditionnel dans le discours de PédeXumbo ne renverrait donc pas aux danses mais au bal, comme lieu de répétition des danses, d'appropriation et d'évolution constante.

Les cours de danse comme le processus de patrimonialisation de la danse s'appuieraient sur le caractère identitaire localisé pour justifier la relation au traditionnel, le passé étant interprété au présent pour servir un discours. Dans le bal, on peut parler de performativité du contexte où est mise en jeu une approche corporelle d'un stimulus musical, englobée dans un processus plus large de communication entre les différents acteurs.

La polysémie de la notion de traditionnel serait donc inhérente à la présence d'ateliers de danse au coté des bals, des processus de patrimonialisation de la danse au coté de la performativité du bal. Dans un contexte de mondialisation, les danses ne se distinguent pas entre elles mais se définissent dans une dynamique plus large. Les danses portugaises sont valorisées grâce à la présence d'autres danses, cette présence agissant sur la propre définition de ce que sont les danses portugaises, à travers l'appropriation de celles-ci. Pour finir, nous avons observé que le concept de danses portugaises est plutôt indéterminé dans le discours de PédeXumbo et qu'il chemine vers une

division par région. Est ce l'étude des chorégraphies, l'étude des postures, ou celle du contexte qui permettrait d'analyser ce que sont les danses portugaises ? Comment l'enjeu identitaire est véhiculé dans les festivals de PédeXumbo ? Nous allons analyser deux festivals organisés par l'association PédeXumbo et montrer les processus mis en place pour caractériser les représentations identitaires qui leur sont associées.

2/ Les identités négociées dans le festival Entrudanças

Dans un premier temps, nous reviendrons sur la notion d'identité pour pouvoir, dans un deuxième temps, comprendre la place des différents acteurs du festival dans le processus identitaires en jeu.

A/ De l'identité différenciatrice à la dialectique local / global

Le terme identité mérite qu'on s'arrête quelque peu pour comprendre cette notion. Identité fait partie de la même étymologie que « identique, idem » ; c'est à dire que quelque chose qui unit et donc suppose qu'il différencie en même temps. Nous parlons ainsi d'identité sexuelle (femme-homme) mais cette distinction apparemment naturelle a été remise en cause lors de la possibilité de changement de sexe. On pourrait donc changer d'identité ? Un homme qui change de sexe devient une femme ou reste un homme ? Cette bipolarité ne serait plus aussi tenable aujourd'hui et on voit aussi que l'identité est tout sauf naturelle : il s'agit d'une construction. Lorsqu'on parle d'identité « civile » (français, portugais), on voit que la situation se complique en prenant en compte l'aspect diachronique (au cours du temps les frontières qui aujourd'hui marquent en partie l'identité d'une personne changent ; les propres critères pour identifier les personnes changent) et l'aspect synchronique (au sein d'un même territoire, différents groupes feront valoir différentes identités, renvoyant à des échelles différentes, à un rapport à l'histoire différent).

Si on inverse la démarche, la différenciation inhérente à la notion d'identité se transforme en multiplicité de positionnement imbriqué. Si le discours sur l'identité est remis dans son contexte, je serai française quand je suis au Portugal, bretonne si je suis en France et originaire de la région de Fougères si je suis en Bretagne. Avec le temps, je pourrais même devenir portugaise mais là, mon discours ne sera plus en phase avec la représentation que les autres ont de moi. Le discours sur l'identité n'est pas linéaire et sous entend une communication entre différents acteurs, une négociation.

Les festivals qu'organise l'association PédeXumbo illustrent cette négociation entre cette dernière et ses financeurs : les Communautés de communes ; et plus généralement ses partenaires associatifs, le public.

Nous allons ici nous arrêter sur les deux principaux événements organisés par PédeXumbo,

explicitant les négociations entre les acteurs à partir de la dialectique local / global qui nous paraît répondre à cette imbrication multiple des identités. En effet, le local n'est local que s'il y a correspondance entre le lieu du discours et celui du contexte, dans le processus de négociation. Le global marque une disjonction entre le discours et le contexte mais englobe en même temps le local comme un cas particulier du processus de négociation des identités.

Plutôt que penser en terme d'opposition ou de différenciation, cette dialectique local / global permet de penser leur interpénétration.

Il nous paraît important de replacer le travail de l'association PédeXumbo dans un contexte de mondialisation, dans la mesure où il y a une circulation, non de personnes mais d'éléments culturels : les danses traditionnelles; et leur interconnexion avec les danses portugaises lors des bals.

De plus, nous pouvons nous appuyer sur la notion d'imagination développée par Appadurai.

Cet auteur explique que la mondialisation a engendré un nouveau déploiement de l'imaginaire collectif donnant naissance à des « communautés imaginées » dans un monde sans unité territoriale. La circulation des images de l'autre et de soi fait l'objet d'une appropriation collective dont l'utilisation peut varier, car l'imagination est envisagée comme une force sociale, une négociation entre différents acteurs, dans des contextes différents.

B/ Les acteurs du festival : vers une interpénétration entre le local et le global

Nous allons identifier les deux principaux partenaires du festival, leur action dans le canton de Castro Verde où a lieu Entraudanças et mettre en évidence la relation établie entre les deux organisateurs. Dans un deuxième temps, nous mettrons en avant le type d'activités développés par ces deux acteurs puis dans un troisième temps, nous montrerons comment le public, et plus généralement les personnes présentes se rendent acteurs dans l'interpénétration des identités.

B1/ Caractérisation des acteurs : politique culturelle et collaboration

Le festival Entrudanças a été créé à Évora en 2000. Après deux éditions et deux années sans être réalisé, il a été repris en 2004 et a lieu depuis à Entradas, *freguesia* du canton de Castro Verde. Entrudanças est un partenariat entre l'association PédeXumbo, la Communauté de communes de Castro Verde et la *freguesia* d'Entradas. Le festival s'étale sur trois jours : il commence le samedi après midi et finit le lundi soir. Il n'inclut pas le mardi gras, férié au Portugal jusqu'en 2012, puisqu'un paddy-paper est organisé dans la ville de Castro Verde par la Communauté de communes pour la population du canton, depuis de nombreuses années. Ce festival est marqué par l'aspect festif associé au carnaval et est présenté dans les prospectus touristiques comme l'une des principales fêtes du canton. Ce festival ferait donc partie de la dynamique culturelle locale.

La programmation culturelle de Castro Verde met en avant, tout au long de l'année le patrimoine culturel immatériel en lien avec les groupes de chant et les associations locales. On recense neuf groupes de chant polyphonique dans ce canton de 8000 habitants¹²². En plus de cette présence forte de groupes folkloriques, il est à noter la présence d'autres associations œuvrant pour la préservation du patrimoine. Cette Communauté multiplie et innove dans le type d'activités proposées : un rallye des tavernes, une rencontre des guitares portugaises, la rencontre du *cante ao baldão*. En 2012, elle inaugure le *Museu da Ruralidade*¹²³ installé dans le village d'Entradas. Ce musée accueille une exposition permanente sur les métiers de l'agriculture et une autre dédiée au patrimoine immatériel : la *viola campaniça*. Elle élabore aussi des projets avec les différentes écoles, cherchant à optimiser la transmission vers les plus jeunes. Il s'agit donc d'une communauté de communes qui ne cesse d'investir dans de nouveaux projets liés au Patrimoine Culturel Immatériel. Nous l'avons déjà abordé dans la première partie de ce mémoire, concernant l'évolution du traitement des arts traditionnels depuis la démocratie.

En outre, la programmation culturelle est régulière et conséquente, si on compare avec les cantons voisins plus peuplés. Elle ne comporte généralement pas d'artiste de renommée nationale ou internationale qui demande des salaires très élevés. Il s'agit d'une programmation qui vise la plupart du temps la population locale et non l'attrait de touristes extérieurs. Le canton jouit d'une certaine dynamique économique grâce à la présence de mines de cuivre sur son territoire, en comparaison avec certains cantons voisins. Cependant nous pensons que ce n'est pas seulement l'aspect financier qui explique l'importance de la programmation culturelle dans ce canton, mais bien une politique culturelle implantée depuis de nombreuses années.

Le partenariat entre l'Association PédeXumbo et la Communauté de communes de Castro Verde date de 2003 avec la participation de PédeXumbo à la programmation du festival Planície Mediterrânica. Ce partenariat s'est établi après que l'association ait envoyé une proposition de festival à cette Communauté de communes, dont la programmation était perçue, de la part de la direction de PédeXumbo comme exemplaire au niveau de l'équilibre entre les arts contemporains, le développement de projets sur les traditions locales et la programmation de groupes de musique du monde¹²⁴. Après une première collaboration, la Communauté de communes de Castro Verde accepta l'implantation d'un festival pour le Carnaval.

¹²² Cela correspondrait à la moyenne dont nous avons fait état dans la première partie de ce mémoire.)

¹²³ Musée de la ruralité.

¹²⁴ Il s'agirait d'un genre musical peu mis en avant au début du XXIème siècle selon une des membres de la direction de cette époque-là.

En plus de l'organisation de deux festivals dans ce canton, PédeXumbo dispense depuis 2009 un cours de danse traditionnelle hebdomadaire à Castro Verde. Elle organise des projets inclus dans les activités extra-curriculaires en école primaire. Pendant les deux mois avant la tenue du festival Entrudanças, elle programme des activités avec les habitants d'Entradas, notamment le troisième âge et les enfants. Elle a organisé une résidence artistique, la coproduction d'un spectacle. Le canton de Castro Verde a aidé financièrement et logistiquement l'édition du dernier livre de PédeXumbo. Même si l'association PédeXumbo est installée à une heure et demie de Castro Verde, la place de celle-ci est reconnue dans le canton, de part la régularité de sa présence, et le type de projets culturels intégrant en partie la population locale.

La proportion de participants originaires du canton a fortement augmenté lors des dernières éditions d'Entrudanças, représentant près d'un quart des entrées payantes (entre 1500 et 2000 entrées sur trois jours entre 2008 et 2012). Les spectacles issus du travail communautaire auraient permis, selon la programmatrice travaillant à PédeXumbo, l'augmentation du public local au festival, ainsi que le défilé des enfants. Plus que la participation, on note la collaboration de la population locale dans l'organisation du festival, à travers la gestion de la cantine du festival par une association locale, la présence de volontaires du village depuis 2008, et la gestion de l'aspect environnemental du festival par une autre association locale depuis 2010.

Entrudanças répond à l'investissement de la Communauté de communes par rapport au patrimoine régional et ouvre aussi la programmation aux danses du monde entier. L'implantation de PédeXumbo dans le canton et les stratégies de programmation sont élaborées pour favoriser la participation du public local et non seulement la réception de touristes extérieurs venus consommer la culture régionale et découvrir une ruralité positivée.

B2/ Une programmation plurielle : le patrimoine régional, le carnaval et les danses du monde

L'offre de programmation n'a cessé d'augmenter au cours des années, la fréquentation suivant le même rythme jusqu'en 2010. Outre la participation de la population du canton, les autres participants viennent principalement des grandes zones urbaines du sud du pays (région de Lisbonne, Setúbal, Évora, Beja, la région Algarve). Ces chiffres, provenant de la billetterie, ne sont pas complets dans la mesure où l'augmentation du nombre d'activités a impliqué la multiplication d'espaces d'accès libre dans le village. D'une programmation réalisée dans une salle des fêtes à l'accès payant, le festival s'est éparpillé dans le village, voyant la naissance d'un deuxième centre. Le propre village est intégré au festival, devenant aussi acteur de celui-ci.

La programmation des espaces d'accès libre est en grande partie soutenue par la Communauté de communes et celle de la salle des fêtes par PédeXumbo. En effet, la programmation et la production pendant le festival sont partagées entre les deux entités. Dans le village, on observe la programmation de nombreuses activités liées au patrimoine de la région : ateliers et concerts de chant polyphonique et de *viola campaniça*, ateliers d'instruments traditionnels, ateliers gastronomiques, conférence, *lunche*¹²⁵ communautaire en plein air, marché de l'artisanat local, défilé de groupes musicaux et défilés des enfants des écoles alentours, visite guidée sur la thématique de l'environnement naturel. On observe aussi la présence d'activités pour les enfants et les ateliers de confection de déguisements. Dans la salle des fêtes, on note en journée la programmation des ateliers de danses du monde entier. En soirée, la programmation est restreinte dans cette salle avec les bals et spectacles issus du travail communautaire avec les habitants du village. A une association entre patrimoine régional / Communauté de communes / espace en accès libre d'un côté et danses du monde / association PédeXumbo / salle des fêtes payantes de l'autre côté, nous observons une réalité plus contrastée.

Prenons l'exemple des ateliers de danses. Ceux-ci comme les bals sont pensés pour être différents tous les ans. A cette variation, nous observons la permanence de l'atelier de danses d'Alentejo depuis 2008, programmé par PédeXumbo. La Communauté de communes souhaite, mais n'impose pas, la programmation d'ateliers de danse ne renvoyant pas aux danses dites traditionnelles, qui caractérise principalement la programmation de PédeXumbo. L'élus à la culture veut proposer à la population locale des pratiques qu'il décrit comme étant plus énergiques, comme certaines danses de pays lusophones (*choro, forró, samba, kizomba, kuduru*) ou des danses qu'elle identifie, comme les danses orientales, le hip hop, la salsa. En 2012, on note d'ailleurs le soir de la programmation d'un groupe de *forró* une plus grande présence de la population locale. Le travail communautaire comme la programmation hebdomadaire de cours de danse sont l'occasion de permettre l'initiation aux danses traditionnelles par la population locale. Il y aurait donc un va et vient entre l'aspect local et l'aspect global des pratiques souhaitées et programmées lors du festival, allant contre l'association faite à première vue entre le type de pratiques mis en avant et les organisateurs.

L'inclusion du thème du carnaval dans le festival nous montre un même mouvement dynamique. Le festival d'hiver de l'association PédeXumbo a été créé pour le carnaval. Le titre même du festival est la jonction des mots *entrudo* et *danças*. En effet, le terme carnaval au Portugal est d'utilisation récente. Il était plus souvent utilisé le terme *entrudo* qui viendrait du latin « Introitus » qui signifie

¹²⁵ Ce terme peut être traduit par collation en français. Cette pratique au Portugal nous paraît très implantée. Elle touche tous les âges et est liée à la fréquentation des cafés, où on peut manger un petit gâteau, du pain grillé et boire un café.

l'entrée, c'est à dire l'annonce d'une nouvelle période. A une programmation organisée sous la forme d'ateliers en journée et de bals-concerts en soirée, l'association inclut depuis sa création des activités relatives à cette période précise de l'année.

A la programmation d'ateliers de danses du carnaval (*Murgas* d'Argentine, *Kanisade* du Cap-Vert...) et des ateliers de confections de déguisement, l'association PédeXumbo intègre dans le travail communautaire la recherche des formes de carnaval locales. De cette recherche, elle développe entre autre des projets artistiques incluant la population locale comme la création de l'*entrudo*, les danses de *fitas*, danses autour d'un poteau¹²⁶ auquel sont attachés des rubans qu'il faut tresser entre eux ; ou des formes de transformations d'habits pour se déguiser (*entrouxar* signifierait le fait de se cacher sous des bouts de tissus).

A partir du thème du carnaval, la Communauté de communes a programmé un groupe de *Caretos*. Cette expression renvoie à une tradition carnavalesque fortement médiatisée au Portugal, attestée dans le Nord du pays. Il s'agit de jeunes hommes déguisés, portant des masques en bois et des grosses cloches qui sortent en groupe dans les villages, remplissant l'espace sonore public, « terrorisant » la gente féminine. Cette pratique tombée en désuétude dans les années 1960-70 est de nouveau très dynamique, due entre autre au travail effectué par des ethnologues et la touristification de certaines traditions portugaises ces quinze dernières années. Les écoles primaires partenaires du festival avaient d'ailleurs créés des déguisements à l'effigie de ces *Caretos*, une année où le déguisement n'avait pas été inclus dans le projet communautaire.

Le remplissage sonore des rues est aussi réalisé à travers la programmation de groupes de musique par PédeXumbo. Il s'agit de groupes reprenant le principe d'un ensemble traditionnel du centre-nord du pays appelé *Zés-pereiras*, constitué de *gaita de foles*, *caixa e bombo*¹²⁷. Plus que faire appel à des pratiques étrangères, les traditions médiatisées d'autres régions du Portugal se superposent aux traditions carnavalesques d'Alentejo, les enfants pouvant effectuer une danse de *fitas*, habillés comme les *Caretos*.

A partir d'une division de la programmation entre patrimoines de la région et pratiques renvoyant à d'autres régions du pays ou d'autres pays, à première vue soutenue pour la première par la Communauté de communes et pour la deuxième par PédeXumbo, nous observons que celle-ci n'est pas aussi évidente qu'elle ne le paraît. Le festival est tout aussi marqué par la présence du local que du global, le local comme le global étant valorisés par les deux principaux partenaires. Il y a donc une négociation dynamique des identités présentes dans ce festival.

¹²⁶ Appelé *o mastro* en portugais.

¹²⁷ Cornemuse, caisse claire et grosse caisse.

B3/ Le troisième acteur dans la négociation des identités : les publics

La coexistence de ces deux dimensions dans un festival nous fait réfléchir plus en profondeur sur l'idée d'interpénétration.

Nous pourrions parler par exemple de l'utilisation en 2012 d'un Ipad par le dirigeant d'un groupe de chant polyphonique lors d'un atelier. Alors qu'il nous parle de la tradition du chant dans la région, habillé d'un costume folklorique, il utilise l'Ipad pour suivre l'ordre des *modas* à chanter. Nous observons pour la première fois l'intégration d'un élément pouvant symboliser la globalisation (un appareil informatique marqué par sa nouveauté) à une activité qui promeut les traditions locales.

Mais nous pensons que cette interpénétration va plus loin lors du festival Entrudanças.

Un des lieux où il est/était possible d'entendre les chants polyphoniques sans organisation folklorique qui les sous tendent sont les tavernes ou autres espaces où se retrouvaient principalement les hommes. On observe depuis 2009 un puis deux espaces où la pratique du chant polyphonique s'opère, sans faire partie de la programmation et sans la présence d'un groupe folklorique. Il s'agit de l'*adega*¹²⁸ et de la cafétéria du musée de la ruralité.

L'*adega* est un espace récemment ajouté aux espaces du festival. En 2009, les deux organisateurs cherchaient à développer l'offre de nourriture dans le village. Ils proposèrent au groupe de chant polyphonique As Cefeiras de Entradas de se charger de cet espace. Un particulier avait en effet cédé une cave. Entre les tonneaux servant à garder le vin fut posée une table communautaire.

Le groupe As Cefeiras de Entradas est constitué de femmes du village d'Entradas, pour la plupart à la retraite. Ce groupe a été créé en 2008 à la suite du premier travail communautaire réalisé avec des personnes âgées pour le festival Entrudanças 2007. Il s'agit à l'origine d'un groupe de femmes qui assistaient à un cours de gymnastique hebdomadaire dans lequel un artiste invité s'était proposé d'effectuer une initiation aux danses traditionnelles. A cette émulsion et aux nombreuses questions que l'artiste posait au sujet des bals organisés dans leur jeunesse, ces femmes décidèrent de créer un groupe de chant polyphonique, aidées par les deux organisateurs du festival.

Depuis, ce groupe a été intégré à la programmation du festival et un spectacle a été monté avec leur participation. La collaboration au festival ne s'arrête pas là puisque ces femmes se sont aussi montrées volontaires pour aider à la construction d'objets thématiques vendus pendant Entrudanças.

L'*adega* est devenue une référence dans le festival car en plus de pouvoir manger des produits fait maison, une ambiance agréable et familiale encadre ce lieu. Les festivaliers explicitent leur volonté de le fréquenter pour dialoguer avec ces femmes et pouvoir assister à des moments de chant qui

¹²⁸ Cave où est entreposé le vin.

gagnent l'*adega*. Ces femmes ne sont pas vêtues de l'habit qu'elles portent lors des démonstrations du groupe, elles servent les clients. Le chant polyphonique peut être impulsé par elles ou par les festivaliers. Il ne s'agit pas de programmation, les organisateurs du festival n'ont pas sollicité ces femmes pour réaliser un concert mais pour servir des repas. L'initiative revient à celles-ci et au public amateur de ce genre de chant qui profite d'un espace confiné pour chanter quelques *modas*.

A ce cadre féminin, nous avons observé son pendant masculin dans la cafétéria¹²⁹ du musée de la ruralité en 2012. Pendant Entrudanças, les hommes âgés du village se retrouvent en après midi et chantent quelques *modas*.

Ainsi nous avons observé ces hommes attablés où alternaient discussions et chant, en même temps qu'un atelier de chant polyphonique réalisé par un groupe folklorique du canton à quelques mètres, dans une autre partie du musée. Il n'y a pas de groupe de chant polyphonique masculin à Entradas et certains de ces hommes âgés ont participé à des projets communautaires du festival, notamment celui de 2007 où j'étais présente. Ces hommes avaient été abordés dans la rue¹³⁰ par le même artiste invité et avaient répondu aux questions que celui-ci leur posait autour des bals organisés dans la région.

Nous ne pouvons pas être certains de la relation de cause à effet entre une pratique du chant par les habitants d'Entradas et la tenue du festival. Néanmoins, nous avons montré qu'il est probable que les projets communautaires réalisés en marge d'Entrudanças ont aidé à l'émergence de situations spontanées où les habitants du village pratiquent ce chant emblématique de la région. Il ne s'agit pas de situations où les habitants du village sont entre eux mais elles incluent la présence de personnes extérieures au village qui peuvent prendre partie au chant, et cela, sans délimitation comme pour les activités programmées avec les groupes folkloriques.

La tenue d'un festival basé sur les danses du monde, le thème du carnaval et la culture régionale, amenant de nombreux festivaliers dans le village d'Entradas pourraient donc être un élément provoquant la valorisation par les habitants de leur propre patrimoine, sans l'encadrement folklorique qui marque encore aujourd'hui fortement les pratiques dites traditionnelles au Portugal.

La division entre artistes programmés et spectateurs / consommateurs est aussi à relativiser dans la mesure où ce festival n'est pas que la somme d'activités programmées. La mobilité des festivaliers inhérente à l'éparpillement des espaces de programmation dans le village rendrait les propres

¹²⁹ Il faut préciser ici que l'intégration de ce type d'espace dans un musée est courante au Portugal. On pourrait effectuer une ethnologie des cafés tant ils abondent au Portugal et tant ils sont fréquentés par les hommes et les femmes de tout âge, à tous les moments de la journée.

¹³⁰ La photo qui illustre la page internet de l'édition Entrudanças 2004 montre comment ces hommes investissent l'espace public en journée : <http://www.pedexumbo.com/items/arquivo/entrudancas/entrudancas04/index.htm>.

habitants du village acteurs du festival, et non simples membres d'un paysage rural « exotisé » pour des touristes urbains.

La population locale âgée n'est d'ailleurs pas la seule à investir le festival. En soirée, les jeunes marquent aussi leur présence à travers le chant polyphonique ou le jeu de la *viola campaniça* autour du bar et dans la cantine du festival. A l'extérieur de la salle des fêtes, nous observons aussi des jeunes du village et des festivaliers jouer des percussions africaines. Cela montre que la population locale n'est pas enfermée dans les pratiques traditionnelles de la région. Pour finir, les festivaliers urbains sortent aussi leurs instruments, que ce soit en journée dans le village ou en soirée dans la salle des fêtes. Ces moments spontanés peuvent avoir lieu en même temps que la programmation d'un bal ou ponctuer la fin de la soirée.

L'existence de ce festival provoquant la cohabitation avec des personnes extérieures au village permettrait aux habitants d'Entradas de s'approprier les traditions locales, mis en avant par la propre programmation. Ce serait donc cette cohabitation entre une dimension globale et locale qui permettrait de renforcer l'identité locale. De plus, nous avons montré que le jeu de négociation des identités n'est pas l'apanage des organisateurs du festival, mais qu'il inclut le public / spectateur / participant / habitant du village. En effet, nous ne savons plus comment appeler ce troisième acteur du festival. Il est multiple : il peut s'agir des personnes du village, du canton, des cantons environnants comme de personnes venant des villes du sud du Portugal. Les artistes sont autant des professionnels payés pour réaliser un bal, un atelier, que les personnes âgées et les jeunes qui intègrent la programmation à travers les projets communautaires. Cette notion d'artiste peut d'ailleurs être élargie à la notion d'acteur et englobée les participants du festival, les organisateurs devenant à leur tour les spectateurs de ces appropriations.

En nous appuyant sur le festival Entradaças, nous allons nous attacher à observer un deuxième festival, Andançaç, pour voir comment s'y articule l'interpénétration du local et du global et les conséquences sur les représentations identitaires mis en jeu.

3 Les identités imaginées dans le festival Andançaç et à PédeXumbo

L'analyse d'Andançaç renvoie à toute une dimension imaginaire que nous observerons à travers l'étude du discours des membres de l'association comme du déroulement de celui-ci. Outre une dynamique basée sur la déterritorialisation et une culture participative, nous aborderons deux éléments valorisés dans le festival Andançaç : la protection de l'environnement et le volontariat et leur implication dans la propre organisation de l'association.

A/ La dimension imaginaire du local et du global : création d'un village global

Nous allons mettre en avant les spécificités d'Andanças par rapport à Entrudanças en considérant les localisations du festival, la relation établie entre les principaux partenaires. Ceci participera à envisager qu'Andanças peut être considéré comme « un village global » de par sa dimension, la déterritorialisation de la notion de local et l'apparition d'une identité portugaise plurielle face à la circulation des éléments de culture.

A1/ Disparition de la notion de local dans un festival de masse

Le festival Andanças est très différent d'Entrudanças, notamment par sa dimension : 7 jours – 25 000 entrées – autour de 500 000 euros de budget en 2009¹³¹. Il est considéré par l'association comme un festival de masse, permettant la vulgarisation à grande échelle de la pratique des danses populaires en adoptant l'image d'un festival d'été. Andanças fait partie de la dizaine de gros festivals qui marquent l'été portugais. Le public vient ainsi de tout le Portugal, avec une représentation un peu plus forte du nord et du centre du pays. On note aussi une plus grande participation d'étrangers, venant principalement d'Espagne et de France, et plus ponctuellement d'autres pays européens (Italie, République Tchèque, Pologne...). Le festival Andanças se démarque cependant avec le Boom Festival des autres événements culturels par l'absence de grandes entreprises finançant une partie de la programmation, par l'absence de têtes d'affiches de renommées internationales et dans le cas d'Andanças, par le zoom porté sur la danse. En effet, la plupart des autres festivals d'été suivent une programmation presque exclusivement musicale, avec des concerts depuis la fin de l'après midi jusque tard dans la nuit. Au niveau de la programmation, le modèle est plus ou moins identique à Entrudanças mais la quantité d'activités est beaucoup plus grande : plus d'une dizaine d'espaces peuvent accueillir en simultané une activité, entre 9h30 et 4h du matin.

Comme Entrudanças, la première édition d'Andanças a eu lieu à Évora en 1996. Les deux années suivantes, le festival a eu lieu au sommet de la Serra de Gralheira, situé dans le canton de São Pedro do Sul. Puis en 1999, le festival s'est installé en bas de la serra, dans le village de Carvalhais. Festival pensé à l'origine itinérant, il est resté jusqu'en 2011 au même endroit. En 2012, la direction de l'association a décidé une refonte de son concept, réduisant le festival à 24 heures et cherchant un nouvel espace pour l'implanter. Alors que les membres de l'association avait voté une pause en 2012 pour rendre possible sa reconversion en 2013, elle est tenue d'organiser un événement à cause de

¹³¹ Ces deux derniers nombres se sont légèrement réduits depuis : en 2011, on comptait autour de 20 000 entrées pour un budget de 400 000 euros. Rappelons qu'Entrudanças, ce sont 3 jours de festivals, entre 1500 et 2000 entrées pour un budget global de moins de 40000€. En effet, PédeXumbo ne traitant pas de toute la logistique et programmation du festival, le budget qu'elle gère représente 25000€, ce à quoi nous estimons près de 15000€ de dépenses en plus, comprenant l'achat de la nourriture et des boissons, la location de tentes, le salaire pour quelques artistes...

l'obligation qui la lie à la Direction Générale des Arts, organisme d'État qui gère les attributions du Ministère de la Culture¹³² aux structures culturelles. Les problèmes rencontrés avec certains partenaires locaux et les contraintes dues au manque d'espace pour accueillir autour de 7000 personnes en simultanément, a amené PédeXumbo à trouver un nouvel espace pour implanter le festival et penser de nouveau à l'idée d'itinérance pour les futures éditions.

D'un idéal d'itinérance, le festival Andanças est implanté dans des installations temporaires, démontées à la fin. Celui-ci se concentre dans le centre du village, mais il n'a pas la même forme qu'Entrudanças. En effet, Carvalhais est un village éparpillé. Où se trouve le festival, on note la concentration des bâtiments publics : *junta de freguesia*¹³³, crèche, écoles, mais aussi de l'église, des restaurants et du stade de football ; et à l'inverse la quasi absence de groupements habitationnels. Trois des quinze lieux de programmation sont en accès libre. Son implantation dans le village y est donc moindre qu'à Entrudanças, à cause de sa concentration dans une zone payante, donc délimitée, de la propre géographie du village et du caractère temporaire de ces installations.

Andanças est donc marqué aujourd'hui par cette dimension imposante à tous les niveaux, que ce soit l'aspect financier, l'offre de programmation ou la proportion de participants venant de l'extérieur par rapport aux personnes du village/du canton. La notion de local disparaîtrait face à cette dimension, influencée aussi par la propre implantation physique du festival, déliée du reste du village et éphémère. Cet idéal d'itinérance pourrait avoir aidé à la non création d'infrastructures durables pour l'accueillir.

A2/ Déterritorialisation du local et village global

La relation entre PédeXumbo et les partenaires locaux actuels (la Communauté de communes de São Pedro do Sul, la *freguesia* de Carvalhais, l'école professionnelle de Carvalhais, l'église, le club de football de Carvalhais) se base principalement sur une aide logistique (ressources humaines) pour permettre l'installation temporaire des infrastructures d'un grand festival et sur la participation volontaire ou salarié de nombreuses personnes du canton. L'impact financier lié à l'activité touristique (hôtellerie, restauration) pour la région est très fort, en plus de l'impact médiatique. L'association PédeXumbo ne reçoit aucune aide financière de ces partenaires et peut ponctuellement être subventionné par la Région du tourisme du centre¹³⁴, sous entendu du centre du Portugal, le pourcentage restant tout de même très réduit (moins de 5%). Alors que pour Entrudanças, les partenaires publics financent près de 60% du budget et prennent en charge l'aspect logistique,

¹³² Depuis les dernières élections en 2011, il s'agit d'un Secrétariat d'État.

¹³³ Équivalent de la mairie en France.

¹³⁴ Região de Turismo do Centro.

PédeXumbo dépend presque entièrement pour Andanças des recettes de la billetterie (correspondant à 55% du budget) et de la vente des repas et boissons (40%).

La relation entre PédeXumbo et le canton de São Pedro do Sul est aussi différente, si on la compare avec celle de Castro Verde. A la création de l'association, la moitié de la direction vivait dans le district de Viseu (où se situe le canton de São Pedro do Sul). Quelques membres de l'association se sont installés dans cette région pour développer des projets indirectement liés à Andanças depuis. Les premières années, Andanças comptait sur la collaboration d'une association de développement local qui cherchait à mettre en valeur les produits fabriqués dans la région de Lafões où est insérée la serra de Gralheira. D'un festival où l'on observe l'établissement d'une relation entre les danses du monde et la culture régionale, celui-ci évoluera sans la conserver, ou autrement dit la culture régionale ne sera pas inclus dans les objectifs de la programmation, comme nous l'avons observé pour Entrudanças. Aucun projet communautaire n'a vu le jour. Aucune résidence artistique, coproduction à partir des traditions chorégraphiques locales ou collecte systématisée n'a été réalisée¹³⁵. Andanças ne serait donc pas un moteur pour valoriser les pratiques locales.

La programmation confirme cette dynamique de déterritorialisation. Elle inclut plus d'une dizaine de groupes étrangers, une trentaine de groupes portugais dont un est originaire du district de Viseu. On notera cependant la présence de deux groupes folkloriques du canton sur les neuf invités. Le reste de la programmation liée à la région se trouve ponctuellement dans les activités parallèles, c'est-à-dire celles qui ne portent pas directement sur la danse : découverte de quelques producteurs locaux, conférence avec des associations locales, organisation de promenades dans la serra environnante. En comparaison, on observera plus d'activités renvoyant aux danses de l'Alentejo qu'à celles de la région.

Ayant été la coordinatrice de ce festival en 2009, j'avais posé la question de l'intégration des pratiques et des artistes locaux dans le festival. Pour cela, j'avais demandé à l'élu de la culture de me dresser le panorama culturel du canton pour pouvoir programmer des artistes locaux. La réponse de celui-ci était claire : la population du canton ne vient pas pour voir ce qu'il y a déjà sur place mais ce qui vient d'ailleurs. Tous les ans, il envoyait d'ailleurs une liste de groupes de renommée nationale pour leur inclusion dans la programmation. Cette liste renvoyait à des groupes ayant peu à voir avec la thématique du festival (les danses populaires) et visait essentiellement un public jeune (étudiants), différents de celui recherché par PédeXumbo : les familles.

Alors que la relation entre PédeXumbo et le canton était assez forte à sa création (présence de

¹³⁵ La distance entre Évora et São Pedro do Sul n'aide pas non plus à une collaboration régulière : il faut près de cinq heures de voiture pour faire le trajet aller.

membres de la direction vivant dans cette région, diffusion des pratiques régionales dans les premières éditions), celle-ci a évolué surtout vers la gestion de la dimension imposante du festival. La programmation est ici très large mais n'inclut pas ou de façon marginale la culture locale, devant l'absence d'une volonté politique de la Communauté de communes et due à la distance qui sépare le bureau de l'association de São Pedro do Sul. Nous avons aussi fait entrevoir des divergences entre PédeXumbo et la Communauté de communes quant aux objectifs du festival, surtout concernant la captation de publics et donc les lignes de la programmation. Nous n'entrerons pas dans les détails mais supposons que le poids économique du festival, lié à sa dimension, modifie l'appréhension de celui-ci, et donc le type de collaboration entre les différents organisateurs. Un des principaux arguments en faveur du changement de local vient de l'enjeu économique du festival et de la découverte récente qu'une partie des dépenses attribuées au festival permettaient de couvrir pendant plusieurs mois celles d'un restaurant, d'une cafétéria et de l'école professionnelle.

L'appréhension des identités en jeu ici ne correspond pas à celle que nous avons observé pendant le Festival Entrudanças, de par la quasi-absence d'une référence au local ou au régional. Si le festival est en premier considéré comme un festival de masse, Andanças serait plutôt à analyser comme un « village global » où il serait possible de goûter aux danses du monde entier, pendant une semaine dans un territoire peu défini. En effet, en l'absence du local réel, le festival produirait temporairement son propre local imaginé, son propre village.

A3/ Des danses portugaises à l'identité portugaise comme plurielle

Comme nous l'avons montré auparavant, l'association PédeXumbo a comme objectif la promotion des danses portugaises, en utilisant les danses du reste du monde pour leur valorisation. Andanças n'échappe pas à cette logique. Grâce à un entretien avec un membre de l'association PédeXumbo à partir de 1999, on peut éclairer comment la présence de danses d'autres pays a influencé la valorisation des danses portugaises.

Alors que Luis Moura apprenait les danses sévillanes, la salsa, les danses africaines et avait fait partie d'un groupe folklorique étant jeune, il participa à l'édition Andanças 1998 et découvrit que dans d'autres régions du monde, des danses dites traditionnelles pouvaient être pratiquées en dehors d'un cadre folklorique, ce qui rendait possible le fait de l'être un jour au Portugal. En effet, pour lui, il n'est pas possible de s'identifier aux danses présentées par les groupes folkloriques car ces derniers représentent sur scène des danses associées à un passé révolu et qu'ils n'incluent le public dans le processus de valorisation. Pour Luis Moura, le festival Andanças correspondait à un cadre qui permettrait leur pratique, à travers ce qu'il appelle la culture participative et le caractère expérimental que proposait le festival en 1998. Peut être paradoxalement, s'appuyer sur les groupes

folkloriques lui paraissait normal, car ils étaient le chemin le plus court pour apprendre des danses de différentes régions puis les retransmettre au plus grand nombre.

Pour convaincre des groupes habitués à présenter sur scène leur répertoire, à le transmettre directement au public, l'association initia en 2000 le projet *Viagens na minha terra* dont nous avons parlé dans la première partie. Lors de l'entretien avec Luis Moura, il nous expliqua la difficulté de motiver les groupes, la difficulté logistique à faire venir un groupe¹³⁶ et le problème quant au mode d'enseignement. En effet, les dirigeants des groupes ne verbalisent pas lorsqu'ils transmettent une danse, c'est par la répétition et l'immersion dans le groupe que ses éléments apprennent les chorégraphies. Cette ligne d'action est donc contraignante pour l'organisation, et deux groupes par jour, la programmation inclut aujourd'hui seulement un groupe. Malgré tout, nous pensons que l'association conserve leur présence, pour permettre la juxtaposition de différentes représentations de la danse au Portugal.

En parallèle à la présence de ces groupes, on note ces dernières années, la présence de quelques moniteurs de danse pour enseigner les danses d'une région portugaise et celle des projets dans lesquels PédeXumbo investit : ateliers de valse mandées, présence des groupes ayant travaillé le répertoire chorégraphique d'une région. Ainsi, en simultané, on observe dans la programmation des ateliers de danses, les valse mandées, les danses africaines tribales, le tango, les danses hongroises et le street dance. Toutes les pratiques sont mises au même niveau, toutes les cultures auxquelles elles renvoient cohabitent, le public pouvant sélectionner l'atelier auquel il participera. Aucun traitement ne différencierait les danses portugaises du reste de la programmation.

Mais la culture portugaise n'est pas représentée que par les danses et la programmation ne se réduit pas aux ateliers de danses. De nombreux ateliers d'instruments de musique portugais sont programmés, des ateliers thématiques autour de la construction d'objets artisanaux portugais, et plus largement la présence d'artistes portugais venant présenter leur travail à un public très nombreux. En effet, des 900 artistes invités au festival, seul une cinquantaine d'entre eux viennent d'un autre pays. Il s'agirait en fait d'une démonstration d'activités artistiques développées sur le territoire, ayant ou non une relation avec une culture traditionnelle portugaise. Plus que de parler de pratiques portugaises, liées à un contexte traditionnel, nous pensons qu'Andanças met en évidence l'idée d'une pluralité de l'identité portugaise, c'est à dire d'une identité pensée de façon dynamique avec l'idée de globalisation.

¹³⁶ Ces groupes sont constitués de plus d'une trentaine d'éléments dont une partie travaille pendant l'époque du festival, ce qui oblige de multiples transports vers des régions à plusieurs heures du festival.

Les résultats d'un questionnaire effectué par PédeXumbo illustreraient cette idée de pluralité des représentations. En 2011 elle demanda aux 1500 personnes qui s'inscrivent pour être volontaire au Festival de répondre à quelques questions sur leur façon de voir le festival. Une des phrases qui revient souvent pour qualifier leur volonté de participer à Andanças est le fait de découvrir d'autres cultures. Andanças serait alors un festival dans lequel on trouverait de nombreuses cultures dans un même endroit. Cependant plus que de cultures, il s'agit à Andanças d'artistes portugais s'étant spécialisés dans une pratique renvoyant à d'autres cultures. Andanças serait donc un village portugais reflétant des images possibles du monde, des cultures imaginées, qui circulent à un niveau mondial. On observe bien ici la présence de miroirs de la globalisation dont Amselle dit qu'ils sont nécessaires pour la formation de l'image de différentes cultures, et donc de sa propre culture.

Lorsque nous parlons de « village global », en reprenant l'expression de la communication que réalise PédeXumbo autour du festival Andanças, on note la coexistence imaginée des dimensions : locales et globales. En effet, « le village » reprend l'idée de local, mais celui-ci n'est plus territorialisé. Andanças serait un lieu temporaire où sont mises en scène la culture portugaise et les cultures du monde entier. La circulation de ces éléments permettraient leur interpénétration, et peut-être le renforcement de l'identité portugaise, à travers ses pratiques traditionnelles : la musique et la danse ; tout en appuyant l'idée de pluralité du à la mobilité des personnes aujourd'hui.

Cependant, en discutant avec de nombreux participants, l'image d'Andanças ne s'arrête pas à un festival de masse et de danses. Beaucoup de participants, comme des membres de l'organisation utilisent l'expression « d'esprit Andanças » pour qualifier la singularité du festival, dans le panorama des festivals d'été comme dans celui des festivals de PédeXumbo. Pour comprendre les enjeux de ce festival et les objectifs de PédeXumbo, il nous faut observer plus profondément la façon dont se déroule Andanças, les notions mises en valeur ainsi que la façon dont les artistes, les organisateurs, les participants sont intégrés dans le festival.

B/ La culture participative dans le village-modèle Andanças

Nous allons nous centrer ici sur les associations d'idées que produisent les membres de PédeXumbo pour définir le festival Andanças. A travers l'utilisation métaphorique du bal comme valorisation de la culture participative, nous mettrons en évidence comment celle-ci prend forme dans Andanças, en négociant la position des individus dans un ensemble plus large et en créant un cadre pour le maintien d'une « communauté villageoise imaginaire ».

B1/ La métaphore du bal comme valorisation de la culture participative

Pour les 10 ans du festival, l'association PédeXumbo a édité un livre constitué d'articles et de

photographies illustrant cet événement. Les articles sont écrits par des membres de l'association et des personnes extérieures comme un journaliste et un ethnologue. La danse et le bal reflètent ici de nouvelles associations d'idées dans ces articles.

Dans l'article écrit par Diana Mira, São Vicente, João Pires et Ana Martins, ces auteurs disent que danser est important mais que les pas ne le sont pas. La chorégraphie des danses, la diversité proposée pendant le festival serviraient à montrer que l'acte de danser devrait être intégré au quotidien des personnes. Dans l'article écrit par Mercedes Prieto, cette professeur de danse explicite comment il est possible d'enseigner des danses à Andanças. Elle en arrive à la même conclusion : à Andanças, il faut surpasser les styles et nationalités pour sentir simplement le plaisir de la danse. Elle ajoute que la danse n'est pas une fin en soi mais un moyen pour sensibiliser à la multiculturalité, à la tolérance, au respect de l'autre.

A un caractère ancré territorialement à travers cette notion de traditionnel, le discours des membres de PédeXumbo place la juxtaposition de différentes pratiques comme la possibilité d'approcher l'universalité de la danse et avec elle celle du respect de soi et des autres.

En ce qui concerne le bal, ces auteurs accentuent sa dimension sociale, comme processus de socialisation en utilisant la composante corporelle (plutôt que verbale), plutôt que de le définir comme le lieu d'actualisation de certaines chorégraphies.

Les bals sont ainsi différenciés des concerts et des démonstrations de groupes folkloriques à travers l'inclusion du public dans le processus artistique, un bal ne pouvant pas se réaliser si le public ne participe pas activement¹³⁷. Ainsi, dans l'article écrit par Paulo Pereira (membre fondateur et financeur du premier festival à partir de ses économies), le bal serait la métaphore de cette culture participative qu'il oppose à la culture d'aujourd'hui, sous entendu de consommation, que ce soit d'objets ou d'éléments culturels. Pour souligner cette opposition, l'auteur définit Andanças comme un espace alternatif pour la découverte des capacités de chacun et une façon de vivre ensemble plutôt que la découverte de l'autre, d'autres cultures. Il renverse donc le discours que nous avons analysé dans le questionnaire élaboré pour les futurs volontaires, associant le festival à une dimension participative centrée sur la place de l'individu dans la Société. L'individu est perçu comme l'acteur principal et non comme soumis à une Société globale. Cette idée se retrouve d'ailleurs dans la devise d'Andanças présentée dans l'article de Gonçalo Oliveira : *Aprender fazendo*¹³⁸. Selon les membres de PédeXumbo, ce serait donc l'action de l'individu qui primerait, tout en le contextualisant dans un ensemble plus large : la Société, pour définir conjointement un

¹³⁷ Dans le cas des autres manifestations, ces auteurs opposent le caractère actif à celui passif des spectateurs.

¹³⁸ Apprendre en faisant.

monde meilleur¹³⁹.

B2 De l'individu à la notion de collectif : le laboratoire Andanças

En effet, l'individu n'est pas perçu comme isolé mais replacé au sein d'un groupe plus large, à travers le mode de gestion du festival. Andanças est organisé selon un système horizontal, basé sur le volontariat¹⁴⁰ et la non différenciation des personnes présentes. Les membres de l'organisation, les artistes et les participants sont distingués seulement par la couleur d'un bracelet que tout le monde porte pour pouvoir circuler entre les espaces payant du festival, le camping... On trouve plus d'une dizaine de couleurs, dont seuls les volontaires de la billetterie connaissent la signification. Les artistes dorment dans le camping au coté des volontaires et des participants. Tout le monde fait la queue pour manger à la cantine. Dans l'idéal, aucun traitement de faveur, aucune différenciation n'est effectuée. En réalité, de nombreuses petites exceptions sont réalisées, car l'établissement de règles suppose qu'elles soient contournées.

Cette non différenciation vient aussi du fait que presque personne n'est rémunéré pour participer à Andanças. Outre la gratuité du festival pendant les sept jours, les artistes perçoivent le remboursement du transport réalisé jusqu'au festival et l'organisation fournit tous les repas. Les volontaires ont accès gratuitement au festival et à un repas par jour gratuit. Cette horizontalité est aussi idéale car au cours du temps, certaines fonctions ont du faire appel à des personnes contractées et rémunérées pour permettre le bon déroulement du festival : les cuisinières, les ingénieurs du son et le service de sécurité.

Dans l'idéal, chacun donnerait de sa personne pour un bien commun, et non seulement pour son bien personnel. L'action de l'individu est donc replacée dans une perspective collective, définie par les membres de l'association PédeXumbo à partir d'un principe d'égalité qui excluerait l'aspect financier de la collaboration, le remplaçant par des compensations.

Andanças prendrait ainsi la forme d'un laboratoire, du coté des participants qui découvrent de nouvelles activités, comme du coté des artistes. En effet, de nombreux artistes venant à Andanças témoignent d'une filiation entre leurs vies professionnelles et artistiques et ce festival. De nombreux projets ont vu le jour à Andanças après des rencontres avec d'autres artistes, après l'initiation à une danse, un instrument à partir de laquelle ils ont orienté leur carrière. La gestion de la programmation va dans le sens de l'expérimentation en prenant le risque d'inviter des groupes nouvellement formés ou inconnus.

De plus, la propre programmation d'une activité n'exclue pas sa modification (voir les perpétuels

¹³⁹L'auteur Paulo Pereira désigne ainsi Andanças comme une utopie, le titre de son article allant dans ce sens : « Um outro mundo é possível », c'est à dire : Un autre monde est possible.

¹⁴⁰ Nous développerons ce point un peu plus tard.

changements de programmation au cours de la semaine) ni l'improvisation (deux groupes décident de jouer ensemble, un professeur de danse collabore avec un groupe folklorique pour faciliter la transmission des danses...).

Cet esprit d'expérience se retrouve aussi dans les mesures logistiques réalisées pour résoudre certains problèmes, comme l'utilisation de bottes de foin pour réduire les interférences entre les espaces de programmation et dans l'implantation constante de nouvelles mesures pour rendre le festival plus organisé.

Andanças apparaît donc comme un festival en gestation continue, marqué par la dimension expérimentale et participative de toutes les personnes présentes, par un idéal égalitaire entre elles, caractéristiques qu'on retrouverait dans le bal, soutenu par les interactions entre musiciens et danseurs. Comment ces caractéristiques se retrouvent dans la construction du village Andanças?

B3 Andanças : un village modèle ?

Dans l'article de Isambert et Martinon¹⁴¹ sur la notion de fête, le festival en est exclu par l'absence d'un groupe participant. Or, nous venons de voir qu'Andanças propose un cadre permettant la participation de tous les acteurs présents. Donc nous pourrions a priori rechercher dans Andanças des éléments qui mettrait en avant cette idée de fête de village. N'ayant pas réalisé d'entretien qui porte spécifiquement sur Andanças, et nécessitant de nombreux témoignages pour approcher la complexité de celui-ci, nous allons mettre en avant comment le festival recrée son propre village, où les activités routinières sont transportés dans le propre festival.

Andanças serait un village, que nous avons qualifié de global par le jeu entre l'expression d'acteurs portugais et la représentation des cultures du monde, et par son caractère non territorialisé. La notion de communauté ici ne renvoie donc pas à une appartenance localisable mais imaginée. Ce sentiment d'appartenance serait conforté par la mise en évidence du caractère participatif et expérimental, qui inclut l'individu dans un ensemble plus large.

De nombreuses initiatives et infrastructures proposées par PédeXumbo mettent en évidence l'esprit villageois d'Andanças.

En effet, nous pouvons ici parler de la présence d'une télévision qui est allumée pour retransmettre les matchs de football pendant le festival, ou les cloches de l'église qui ponctuent la journée. La messe dominicale n'est pas annulée pendant Andanças et des haut-parleurs la retransmettent en dehors. Si un décès dans le village a lieu, les funérailles seront réalisés dans l'église et la programmation d'activités dans ce lieu sera annulée. Alors que nous avons mis en avant le caractère

¹⁴¹ Article déposé par le professeur d'ethnoscénologie dans le jalon pédagogique, sans référence.

non territorialisé du festival, celui-ci s'intègre à la vie quotidienne du village et des environs. Ainsi, en 2010, la serra da Gralheira a été victime d'un grand incendie, obligeant la fermeture du festival un jour avant la fin. Le feu s'était propagé depuis le mercredi et était arrivé aux portes d'Andanças le dimanche. Dès le mercredi, l'association fournit les repas à toutes les équipes de sapeurs pompiers de la région.

A cette intégration dans la vie d'un village de montagne, des éléments de la vie quotidienne sont reproduits ou plutôt adaptés au festival, que ce soit la création d'un petit supermarché pour s'approvisionner, un local pour recharger la batterie de son téléphone, la publication d'un journal Andanças, ou l'utilisation de la crèche pour que les enfants puissent faire une sieste.

De plus, l'organisation de la programmation est pensée sur le mode répétitif voyant défiler tous les jours le même programme : ateliers d'échauffement, ateliers de danse, déjeuner, ateliers de danses – instruments-arts plastiques-concerts-débats, ateliers de relaxation, dîner, concerts et bals ; s'approchant d'un rythme du quotidien.

Pour finir, la stratégie de captation du public élaborée par PédeXumbo privilégie la diversité, soignant principalement les familles, pour marquer ce festival d'une présence de différentes générations, comme dans n'importe quel village.

L'esprit village est donc mis en avant à travers le type de public privilégié, l'aspect routinier de la programmation et la reproduction d'éléments facilitant la vie de tous dans un espace temporaire et la cohabitation avec ce qui marque la vie de Carvalhais, en dehors de la présence du festival.

A ce caractère routinier, vient se superposer l'idée de séparation et liminarité.

En effet, de nombreuses personnes expliciteront qu'Andanças représente pour elles le passage vers une nouvelle année. Ces personnes sont celles qui viennent à toutes les éditions et parlent d'un avant et d'un après festival. Il s'agirait d'une transition, mettant Andanças hors du temps quotidien, séparant les individus de leur vie de tous les jours.

Ce festival propose en outre un renversement, à travers ce mode d'organisation qui privilégie idéalement l'égalitarisme entre toutes les personnes présentes dans le festival. C'est d'ailleurs ce point qui est source de conflits internes à l'association et externes.

Certains membres de PédeXumbo voudraient ainsi pouvoir payer les artistes pour leur collaboration au festival alors que d'autres refusent clairement cette possibilité car elle annulerait cet esprit égalitaire. De plus, certains artistes réclament très souvent un traitement de faveur, que ce soit par une rémunération de leur travail ou par l'acquisition de privilèges, comme une cantine spécialement pour eux, un espace dans le camping qui leur serait réservé... De nombreuses discussions relevant

d'Andanças touche à cette conception idéale. Elle est le cœur de ce modèle en gestation, cherchant à négocier des compromis entre les différents acteurs du festival.

Ici nous voyons le noeud d'un problème qui n'est pas résolu et qui toucherait l'un des fondements du festival : la culture participative. En effet, celle-ci est associée pour certains à un caractère extraordinaire qui supposerait un changement d'organisation sociale pour le permettre : un non différenciation entre les personnes présentes.

Le village-modèle Andanças est donc une construction éphémère qui se répète annuellement et se transforme à chaque édition pour permettre le maintien de cette communauté imaginaire.

Le caractère extraordinaire du festival est temporisé par l'idée de village pour permettre une continuation et l'intégration de tous dans le processus participatif.

Aux stades de séparation et de liminarité qui marquent le festival, on observe aussi celui de la réincorporation dans le modèle de vie en Société que propose PédeXumbo.

C/ L'implantation d'un modèle de vie en Société

Dans la ligne de construction d'un esprit villageois, l'association PédeXumbo cherche à implanter le modèle en gestation dans le reste de ces activités mais aussi dans les pratiques de ses partenaires locaux comme des participants. Nous allons observer ici deux éléments fortement valorisés ces dernières années par PédeXumbo : le rapport à l'environnement et celui du volontariat lié au monde associatif.

C1 / La préservation de l'environnement

Nous avons noté que dans les statuts de l'association, il y avait une mention à l'écologie. Le festival Andanças en est l'exemple le plus frappant, même si ces dernières années, on voit cette préoccupation gagner la gestion des autres festivals et de toutes les activités de PédeXumbo.

A l'arrivée du festival en 1997 au sommet de la serra, la nature faisait partie intégrante du festival : faire découvrir une région de l'intérieur, les montagnes du centre du pays, aux personnes vivant dans les zones urbaines. La communication du festival intègre toujours cette relation à la nature, comme par exemple la possibilité de se baigner dans les cascades et cours d'eau qui ponctuent la région. Le festival propose d'ailleurs des activités dans les villages se trouvant au milieu de la serra voisine. Ces sorties de Carvalhais sont réalisées sur une journée et reprennent l'organisation quotidienne de la programmation, en ajoutant des promenades pédestres.

En 2004, quelques festivaliers se présentèrent spontanément à la production du festival et expliquèrent qu'Andanças devait aller plus loin dans son intérêt pour la préservation de la nature en

incluant dans la propre gestion de l'évènement des moyens pour réduire son impact écologique sur la région. Ces personnes travaillant dans le domaine de l'écologie, les membres de PédeXumbo leur proposèrent de s'en charger et de créer une nouvelle équipe de volontaires pour mener à bien leur projet.

Les mesures développées touchent à l'implantation du tri, à la sensibilisation du public et des partenaires locaux et à la réduction de déchets. Dès 2005, les festivaliers pouvaient acheter un verre et un mousqueton pour boire, au lieu de consommer des verres en plastique jetables. En 2007, ces personnes se sont réunies avec les partenaires locaux qui gèrent la plupart des débits de boisson, dans le but de supprimer l'existence de verres en plastique non réutilisables et d'adopter la "Caneca Andanças", tasse en métal réutilisable¹⁴². En 2007, cette nouvelle mesure implantée était tout à fait nouvelle pour le Portugal, dans le cadre d'un festival. Depuis, de nombreux festivals ont suivi et des associations demandent à PédeXumbo de leur confier les contacts pour acheter ces *canecas*.

Les festivaliers sont aussi invités à amener leur propre couvert pour manger, un espace étant proposé pour les garder tout au long du festival. La sensibilisation passe aussi par la présence de points d'eau éparpillés dans l'enceinte du festival et la promotion de la qualité de l'eau du robinet présente dans le village, provenant directement des montagnes environnantes.

Dans le site du festival, la communication insiste sur la collaboration des participants. Le prix des entrées au festival est réduit si les participants présentent un ticket d'autocar. Un contrat est passé avec la compagnie nationale de bus pour s'associer au festival et proposer des trajets amenant les participants à Carvalhais même.

La sensibilisation se fait de façon ludique, à travers la programmation d'activités. Celles-ci tournent autour de la préservation de l'environnement (atelier de cuisine en utilisant des fours solaires, ateliers créatifs à partir d'objets recyclés, *eco-conversas*, conversations renvoyant à des thématiques liés au développement durable) comme celle autour de sa découverte (découverte de la faune et de la flore locale, du compostage).

On voit à travers ces différentes illustrations que le public est intégré à la chaîne qui permet de réduire l'impact écologique. En effet, la sensibilisation ne s'arrête pas à des messages qu'on peut découvrir sur les poubelles. Le compostage est mis en avant grâce à la présence de volontaires qui orientent l'organisation des déchets à la sortie de la cantine, expliquant que les légumes qu'ils ont mangés sont issus du compostage antérieur. En effet, entre la cantine et le camping se trouve un champ cultivé d'où proviennent une partie des légumes et où se dirigent les déchets organiques. Pour aller plus loin, PédeXumbo a lancé la campagne de dose juste, sensibilisant les cuisinières qui

¹⁴² Le métal est considéré moins polluant que les verres en plastique dur, au niveau de son mode de production comme de son mode de recyclage.

servent les festivaliers à leur demander la quantité désirée de nourriture. Un contrôle des déchets est effectué ponctuellement pour sensibiliser le public à tout manger ou demander la quantité juste (offrir des gâteaux à ceux qui ont fini leur plat). Un des jours du festival, tout le menu est constitué de ressources provenant des alentours, le but étant de réduire la pollution due au transport de marchandises.

Un point internet gratuit est mis à disposition, une personne regardant ses emails pendant que son partenaire pédale pour générer l'énergie nécessaire. Des toilettes sèches sont implantées dans l'enceinte du festival.

Toutes ces mesures sont réalisées après avoir convaincu les partenaires locaux de leur utilité. Les participants sont intégrés au processus et sont fortement encouragés à y participer : la communication du festival est réquisitionnée, les participants reçoivent des petites compensations financières pour collaborer (si ils utilisent leur propre couvert, ils reçoivent une réduction pour le prochain repas acheté, les verres en métal sont consignés, c'est à dire qu'ils peuvent être remboursés s'ils les rendent en bon état). L'effort constant à fournir pour réduire l'impact sur l'environnement est mis en scène à travers la visualisation de la quantité de déchets générés après les repas. Les participants sont directement mis face à leur pratique lorsqu'un volontaire pèse les déchets qui restent dans leurs assiettes.

Pour accompagner toutes ces pratiques, des moyens logistiques sont mis en œuvre. Ainsi les lavabos pour faire la vaisselle sont situés à proximité de la zone de repas et sont très visibles car sur le chemin principal qui mène du camping au reste du festival. Les volontaires comme les participants font partie d'une mise en scène pour rendre visible ces pratiques et encourager d'autres personnes à les suivre. Tous les ans, de nouvelles mesures sont mises en place. En 2011, des sucriers et des petites cuillères en métal étaient mis à disposition pour le café ainsi que des tasses de café en papier sans motif imprimé pour permettre leur recyclage.

Mais les mesures touchent aussi la propre gestion interne du festival par le contrôle des données pour comprendre la consommation d'eau, d'électricité. Ainsi quelques chaudières implantées fonctionnent à l'énergie solaire. L'eau des douches est filtrée puis réutilisée dans les chasses d'eau. Alors que nous réduisons la collaboration des partenaires locaux à la logistique du festival, on observe ici une forte collaboration pour trouver de nouvelles façons de réduire l'impact du festival sur l'environnement. Ces mesures sont pensées pour que l'école professionnelle qui accueille le festival puisse en bénéficier et les appliquer le reste de l'année.

La protection de l'environnement est donc présente à Andanças dans des actes simples (ne pas acheter de bouteilles en plastique, mais boire de l'eau du robinet), des mises en scène intégrant les participants à l'effort collectif et une collaboration avec les partenaires locaux pour une maximisation des résultats, à court terme pendant le festival et à long terme à travers l'adoption tout au long de l'année des mesures mises en place. Ce modèle de gestion intégré et partagé est en outre basé sur l'innovation constante.

L'organisation du festival peut trouver des formes pour réduire l'impact mais les participants sont aussi appelés à y participer, surtout quand certaines mesures implantées sont limitées. En 2011, les participants pouvaient acheter leur propre ballon d'eau chauffée grâce à l'énergie solaire, pour pallier le manque d'eau chaude dans les douches du festival. En effet, le système incluant l'énergie solaire ne fournit pas toute la journée de l'eau chaude, à cause de la quantité de personnes qui les utilise.

L'idée de culture participative intègre les mesures pour réduire l'impact écologique du festival sur la région, cherchant à les faire planter dans la vie de tous les jours, et non seulement pendant le festival. Ces mesures sont soutenues par la mobilisation de ressources humaines nombreuses, que le système de gestion basé sur le volontariat permet.

C2/ Le volontariat et le monde associatif

Nous avons noté dans la première partie que les membres du bureau de l'association PédeXumbo ne se concentrent pas uniquement autour d'Évora mais que près de la moitié vivent dans la région de Lisbonne, dans le centre et le nord du pays. Ceux-ci ont connu PédeXumbo principalement à travers Andanças et leur implication dans le volontariat. On retrouve par exemple deux membres issus du groupe de personnes qui en 2004 étaient venues alerter l'association pour l'implantation de mesures écologiques dans le festival. L'organisation d'un festival de cette dimension requiert de nombreuses personnes et les sept ou les trois employés de PédeXumbo et les quinze membres du bureau ne suffisent pas. Le festival Andanças est basé sur une organisation de volontaires constitués d'une soixantaine de personnes, responsables pour une fonction particulière et coordinateur d'un groupe de volontaires allant de deux à plus de cinquante éléments, donnant un total de près de 600 volontaires en 2011.

Un employé de l'association PédeXumbo est responsable depuis 2008 de la coordination générale du festival, ayant comme fonction la gestion de cette équipe de soixante personnes. Il est aidé depuis 2009 d'un producteur pour la gestion logistique de tout le festival, les contacts avec les partenaires locaux...

Deux fois par an sont organisées des réunions pour que les soixante personnes se rencontrent et

décident des lignes stratégiques du festival, en lien avec les décisions prises en Assemblée Générale. Ces personnes reçoivent automatiquement le statut d'associés-collaborateurs, statut inventé par PédeXumbo pour inclure directement des personnes, sans le paiement d'une cote annuelle. Elles peuvent donc participer et voter à toutes les Assemblées Générales. D'autres réunions sectorielles ont lieu au cours de l'année pour organiser un point particulier du festival (par exemple la mise en place d'une équipe de volontaires pour remplacer la Croix Rouge, le plan de sécurité du festival, les personnes en charge de la programmation). Ce travail collectif se retrouve ensuite pendant le festival. Néanmoins, chacun est responsable pour une fonction particulière (responsable du stationnement, de la gestion du son dans les espaces de programmation, de la cantine, du camping, de la billetterie, de l'accueil des artistes, du nettoyage des espaces de programmation, de la santé...), l'organisation est horizontale. La coordinatrice du festival est là pour faciliter la collaboration entre les équipes et permettre le passage du travail de production réalisé en aval du festival et ces personnes. Selon les fonctions, un coordinateur d'équipe de volontaires peut travailler entre 6 et plus de 10 heures par jour. Ces dernières années, on note que plus de la moitié de ces personnes se maintiennent à ce niveau de responsabilité. Les nouveaux membres de cette organisation peuvent être recommandés par un intermédiaire ou l'association entre en contact avec des volontaires ayant participé au festival les années précédentes et ayant été cité dans les compte rendus des responsables comme ayant les capacités pour cette fonction.

Les plus de 500 volontaires restant s'inscrivent en mai sur un site internet. Ils intègrent l'organisation du festival deux jours avant le début et travaillent 4 heures par jour. Près de 1500 personnes demandent à être volontaire. Le processus de sélection est à la charge des responsables d'équipes qui choisissent 75% de leurs effectifs. Ils ont deux recommandations : inclure des personnes qui n'ont jamais été volontaire (à Andanças ou en général) et des personnes originaires de São Pedro do Sul. Les 25% restant sont choisis par le responsable du volontariat qui doit confirmer que les quotas sont respectés.

On voit ici que le volontariat est intégré aux règles qui régissent l'association, comme il influence la dynamique en son sein. En effet, être membre de l'association peut se faire de deux façons : en payant une cote annuelle, comme pour toute association ou en collaborant à ses activités, gagnant directement le droit de participer et voter aux assemblées générales. La première possibilité n'est pas encouragée dans la communication de PédeXumbo depuis 2006. On compte moins de cinq personnes payant cette cote annuellement.

Mais c'est l'inclusion de nouvelles personnes qui nous paraît le plus important dans le système de volontariat. En effet, le discours en place exige des responsables que de nouvelles personnes

puissent entrer dans les équipes de volontaires tous les ans. Cette règle explicite est aussi présente dans le choix du prix à payer pour participer au festival. A part pour l'achat d'un ticket pour les sept jours, aucun tarif dégressif n'est proposé. La durée au festival est en moyenne entre deux et trois jours, et la direction de l'association ne veut pas forcément son augmentation. Elle cherche plutôt à favoriser la participation de nouvelles personnes plutôt que valoriser les personnes qui viennent tous les ans et sur plusieurs jours. Dans un des articles du livre publié par PédeXumbo pour les 10 ans d'Andanças, certains membres de l'association relèvent d'ailleurs que cet "esprit Andanças" proviendrait du *deslumbramento*¹⁴³ qui marque les nouveaux participants. Chaque personne pourra ainsi faire la narration de son premier Andanças et montrer ce qui l'a étonné. Cet étonnement s'effacerait au fur et à mesure de sa fréquentation au festival. Cette nouveauté se retrouve aussi dans le bureau de l'association qui voit une partie de ses membres changer à chaque élection, intégrant des responsables de volontariat ou des personnes fréquentant régulièrement sur Évora les activités de PédeXumbo.

Ce souci de l'inclusion de nouvelles personnes va de pair avec une conception qualitative des participants. Alors que nous qualifions Andanças comme un festival de masse, l'association a implanté des mesures pour la réduction de sa fréquentation, même si celle-ci a continué d'augmenter jusqu'en 2009¹⁴⁴. En effet, en 2005, PédeXumbo a délibérément changé les dates de son festival pour le superposer à un autre grand festival d'été, cherchant à ce qu'une partie du public ne reste que la moitié de la semaine ou qu'il opte pour l'un des deux en fonction de ses motivations. A partir de 2008, PédeXumbo supprima les tickets pour participer seulement en soirée au festival, dans le but clairement assumé de réduire la fréquentation de jeunes personnes venant des cantons voisins essentiellement pour boire de l'alcool.

C'est donc la position participative qui se veut être au centre des préoccupations de PédeXumbo, que ce soit dans ses festivals comme dans le mode de gestion de l'association. Les assemblées générales, au nombre de trois ou quatre par an en moyenne, s'étalent sur une demi journée (de 14 à 20 heures) car, entre autre, les discussions ne lèvent pas à des votes sur un point mais à la rencontre d'un compromis entre toutes les personnes présentes.

PédeXumbo se distingue en outre de la plupart des associations culturelles à Évora par l'absence de membres qui affichent leur relation à un parti politique. C'est dans la dynamisation et la responsabilisation de la société civile qu'on peut replacer le travail de cette association culturelle. Nous avons d'ailleurs fait référence à son intégration au forum social mondial au Brésil comme à sa

¹⁴³ La traduction en français est l'éblouissement.

¹⁴⁴ Nous pensons que la crise et le discours alarmiste au Portugal sont à prendre en compte dans la diminution de toutes les activités de PédeXumbo depuis 2010.

volonté d'organiser un forum social au Portugal. L'association travaille dans le champ culturel en le reliant au champ social, à travers le développement de projets avec des communautés locales, dans des régions plutôt rurales ou à travers sa collaboration et l'inclusion dans sa programmation des projets artistiques créés dans le cadre du programme *Escolhas*, programme initié par l'État Portugais et implanté dans les quartiers défavorisés des zones urbaines. PédeXumbo implante dans le festival Andanças comme dans sa propre organisation ce modèle de vie en société alternatif, basé sur la responsabilité, le travail en groupe et intégré.

Le Festival Andanças se distingue d'Entrudanças par l'élaboration d'une communauté imaginaire, plutôt que la négociation d'une identité entre des aspects régionaux et globaux. A travers la métaphore du bal et la création d'un modèle de village global, PédeXumbo met en action le modèle de vie en Société qu'elle promeut : une culture participative, ancrant l'individu dans un ensemble plus large, conscients des enjeux environnementaux et acteurs de la société civile.

Nous avons vu dans cette troisième partie comment la notion de danses portugaises intègre un jeu de catégorisation plus large, marquant celle-ci à travers l'interpénétration avec d'autres danses. De sa contextualisation dans les bals, nous avons remis en cause leurs caractères territorialisés et traditionnels pour faire apparaître le bal comme le lieu central de la redéfinition de l'idée de tradition. En continuant notre approche basée sur la dialectique local/global, l'appréhension des festivals de PédeXumbo où se pratiquent ces danses nous a révélé différentes façons dont les identités sont négociées, montrant dans le cas du festival Entrudanças un jeu entre ces deux dimensions locales et globales et le renforcement de l'identité alentejane par la population locale. Dans le cas d'Andanças, ce jeu ne touche pas directement à des éléments culturels mais plutôt à des éléments sociaux : la place de l'homme dans la société. L'aspect imaginaire d'une communauté, jouant avec la circulation des cultures à l'échelle mondiale, prend forme à travers la mise en valeur d'une culture participative par l'association PédeXumbo, appliquée pendant Andanças et extrapolé au mode de fonctionnement de l'association.

La devise *Aprender fazendo* résumerait autant la relation entre la danse et les bals¹⁴⁵, qu'elle illustrerait l'idée de culture participative.

¹⁴⁵ Alternance de moments d'apprentissage et de moments où le public peut mettre en pratique et actualiser ces apprentissages, à travers les bals.

CONCLUSION

Nous avons vu dans ce mémoire que la régionalisation des pratiques traditionnelles s'est initiée pendant la dictature, à travers la folklorisation du pays, et qu'elle perdure aujourd'hui dans le discours de PédeXumbo, comme dans les recherches effectuées au niveau universitaire. La critique de cette division en région n'a pas été accompagnée d'un travail de remise en cause de la part de la recherche académique, notamment en n'étudiant pas le processus de folklorisation et sa continuité pendant l'époque démocratique. A cette régionalisation s'est ajoutée une dimension locale de la prise en compte des arts traditionnels, qu'on retrouve aujourd'hui dans les politiques du PCI, liés à la ratification en 2008 de la convention de l'UNESCO. C'est dans ce contexte que PédeXumbo a réalisé le premier projet de patrimonialisation de la danse, nous levant à considérer cet angle comme trop limité pour pouvoir appréhender les processus en jeu dans la pratique des danses traditionnelles au XXIème siècle.

Nous avons donc cherché à définir les concepts de danse et de bal ainsi qu'à décrire les différentes situations de la danse à PédeXumbo pour pouvoir comprendre les processus en jeu dans la transmission de répertoires chorégraphiques d'Alentejo aujourd'hui. Nous avons décrit la contextualisation de ces danses dans leur environnement ancien pour comprendre les éléments de la danse qui ont été conservés ou modifiés pendant les ateliers de danse. Ensuite, nous avons cherché à mettre en avant comment ces danses sont réalisées dans les bals, en nous appuyant sur la dialectique entre musique et danse. Après avoir mis en évidence les interactions qui ont lieu entre les différents acteurs présents, nous avons fait apparaître une redéfinition de l'idée de danses d'Alentejo, soutenue notamment par le travail de création du groupe *Aqui ha Baile* mais aussi par le caractère performatif du bal.

Cette redéfinition nous a amené à replacer les activités de PédeXumbo dans une analyse basée sur la dialectique entre local et global pour pouvoir comprendre le processus de catégorisation de la danse explicitée par PédeXumbo, en particulier comment on pourrait aujourd'hui qualifier les danses portugaises et comprendre en quoi l'utilisation de l'adjectif traditionnel renverrait plutôt à la pratique du bal qu'aux danses elles-mêmes. De plus, nous avons observé deux festivals organisés par PédeXumbo, faisant apparaître deux types de représentations identitaires. En ce qui concerne le festival *Entrudanças*, nous avons montré comment la présence d'un festival basé sur le carnaval et les danses du monde dans un village d'Alentejo pouvait avoir des conséquences sur la propre pratique du chant polyphonique par les habitants du village, à travers tout un jeu de négociation entre l'asso-

ciation PédeXumbo et la Communauté de communes de Castro Verde. En ce qui concerne le festival Andanças, nous avons montré qu'il ne s'agit pas du même processus, celui-ci se basant sur la création d'un village global où est mise en scène une culture participative, à travers laquelle PédeXumbo propose une autre façon de vivre en société et dont le bal en serait la métaphore.

A travers l'étude du travail réalisé par l'association PédeXumbo, nous avons tenté de comprendre la situation au Portugal, des danses dites traditionnelles. De nombreux éléments ici nous permettront dans le mémoire de master 2 d'appréhender quelques exemples de danses mandées dans ce pays, notamment la relation entre musique et danse dans un bal de *valsas mandadas* ou de *chamaritas*, la grammaire symbolique utilisée dans les *mandos* ainsi que les représentations spatiales, sociales, esthétiques et culturelles attachées à ces danses.

BIBLIOGRAPHIE

1/ Ethnologie générale

Identité, local / global

- Amselle Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
- Amselle Jean Loup, *Vers un multiculturalisme français: l'empire de la coutume*, Paris, Flammarion, "Champs", 1999.
- Appadurai Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris, 2005 (2è éd.).
- Bourdieu Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Editions du Seuil, 2001.
- Fabre Daniel (ed.), *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, collection "Ethnologie de la France, regard sur l'Europe", 1996.
- Levi-Strauss Claude (ed.), *L'identité*, Paris, PUF, "Quadrige", 2000 (4è éd.).
- Lowenthal David, "Identity, Heritage and History" in Gillis John R. (ed.), *Commemorations: the Politics of National Identity*, Princeton, Princeton university press, 1994, pp. 41-57.
- Lowenthal David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, CUP, 1985.

Tradition et Folklore

- Abélès Marc, "L'anthropologie à l'épreuve du local", in Mabileau Albert (ed.), *À la recherche du «local»*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 52 - 67.
- Babadzan Alain, « Les usages sociaux du Patrimoine », *Ethnologie comparée*, 2001, n°2.
- Bendix Regina, *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.
- Briggs Charles L., "The Politics of Discursive Authority in Research on the Invention of Tradition", *Cultural anthropology*, 11, 1996, pp. 435 - 469.
- Bromberger Christian, Chevallier Denis, et Dossetto Danièle (eds.), *De la châtaigne à la renaissance du carnaval. Relances de traditions dans l'Europe contemporaine*, Die, À Die, 2004.
- Dimitrijevic Dejan (ed.), *Fabrications des traditions. Invention de modernité*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.
- Fabre Daniel (ed.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, collection "Ethnologie de la France", 2000.
- Hobsbawm Eric et Ranger Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Lenclud Gérard, "Qu'est-ce que la tradition ?", in Détienne Marcel (ed.), *Transcrire les*

mythologies, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 25-45.

- Nora Pierre (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.
- Poulot Dominique (ed.), *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Van Gennep Arnold, *Manuel du folklore français contemporain*, A. et J. Picard, Paris 1943.

Performance et fête

- Baroja Juan, *Le Carnaval*, Gallimard, Paris, 1979
- Baumann Richard, *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Hughes-Freeland Felicia, *Ritual, Performance, Media*, London and New York, Routledge, 1998.
- Duvignaud Jean, *Fêtes et civilisations*, Arles, Actes Sud, 1991.
- Khaznadar Chérif et Jean Luc Larguier (eds.), *Les Spectacles des Autres, Questions d'Ethnoscénologie II*, Babel – Maison des Cultures du Monde, Paris, 2001.
- Mac Aloon John J. (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, 1984.
- Pakin David, Caplan Lionel et Fisher Humphrey, *The Politics of Cultural Performance*, Oxford, Berghahn, 1996.
- Royce Anya Peterson, *Anthropology of Performing Arts*, Walnut Creek, AltaMira press, 2004.
- Turner Victor, *Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications, 1987.

Méthodologie de terrain

- Naepels Michel, “Une étrange étrangeté. Remarques sur la situation ethnographique”, *L'Homme*, Vol. 38, n°148, 1998, pp. 185 - 199.
- Obadia Laurent (ed.), *L'ethnographie comme dialogue. Immersion et interaction dans l'enquête de terrain*, Paris, Publisud, 2003.
- Ouattara Fatoumata, “Une étrange familiarité. Les exigences de l'anthropologie «chez soi»”, *Cahier d'Etudes africaines*, XLIV (3), n°175, 2004, pp. 635 - 657.
- Rabinow Paul, *Un ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain*, trad. De Tina Jolas, Paris, Hachette, 1988.
- Troman Geoff, Jeffrey Bob et Beach Dennis, *Researching Education Policy: Ethnographic Experiences*, Londres, Tufnell Press, 2006.

2/ Ethnomusicologie

Ouvrage général

- *The Garland Encyclopedia of World Music*, sous la dir. de Bruno Nettl, Rute Stone, James Porter

et Timothy Rice, New York, Garland Publications 1998, 9 vols.

- *The New Grove's Dictionary of Music and Musiciens*, sous la dir. de Sadie Stanley, Londres, Macmillian, Washington, Peninsula, 1980, 10 vols.

Autres

- Bauman Max Peter (ed.), *Music in the Dialogue of Culture : Traditional Music and Cultural Policy*, Wilhelmshafen, Florian Noetzel Verlag, 1991.

- Cantwell Robert S., *When we were good. The folk revival*, Harvard, Harvard University Press, 1996.

- Caroli Elina., ««La tarentule est vivante, elle n'est pas morte ». Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Solento (Pouille, Italie)», *Cahiers d'Etudes Africaines*, XLIX (1-2), n°193-194, 2009, pp. 257 - 284.

- Castelo Branco Salwa El-Shawan, "Safeguarding traditional Music in contemporary Portugal", in Bauman Max Peter (ed.), *World Music, Musics of the World : Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Berlin, International Institute of Traditional Musics, 1992, pp. 177 - 90.

- Charles-Dominique Luc et Defrance Yves (eds.), *L'ethnomusicologie de la France, de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation*, Paris, L'harmattan, 2008.

- Charles-Dominique Luc, *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, CNRS, Paris, 2006.

- Charles-Dominique Luc et Cler Jérôme (eds.), *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Actes du colloque de la Napoule / Université Nice Sofia Antipolis, Modal, FAMDT, 2001.

- Charles-Dominique Luc, "La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français", *Cahiers des musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1996, n°9, pp. 275 - 288.

- Defrance Yves, "Musique, couleur politique. Les mouvements folk et écologiques en France", *L'Aquarium* (Centre de recherche administratives et politiques, Université Rennes 1), n°11/12, 1993.

- Kirchenblatt Gimblet, Barbara, "Theorizing Heritage", *Ethnomusicology*, 39 (3) 1995, pp. 367 - 380.

- Livingston Tamara E., "Musical revivals: towards a general Theory", *Ethnomusicology*, 43 (1), 1999, pp. 66 - 87.

3/ Ethnologie de la danse

Ouvrage général

- *Dictionnaire de la Danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse, 1999.
- Poché Christian, *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*. Paris, Fayard, 2005.

Autres

- Almeida Miguel Vale de (ed.), *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras, Celta, 1996.
- Apprill Christophe, *Sociologie des danses de couples : une pratique entre résurgence et folklorisation*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- Augé Catherine et Paire Yvonne, *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine*, non publié, compte rendu d'une étude de la FAMDT, mars 2006 [étude cherchant à faire un bilan sur l'enseignement de la danse traditionnelle dans quelques régions de France].
- Blacking John, "Movement, Dance, Music and the Venda Girl's Initiation Cycle" in Spenser Paul. (ed.), *Society and the Dances: the Anthropology of Process and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Bosse Joanna, "Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context" *Dance Research Journal*, Summer 2008, vol. 40, pp. 45 – 64.
- Buckland Theresa Jill (ed.), *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006.
- Buckland Theresa Jill (ed.), *Dance in the Field : Theory, Methods and Issue in Dance Ethnography*. Basingstoke, Macmillan press, 1999.
- Cohen-Stratyner Barbara, "Social Dance : Contexts and Definitions", *Dance Research Journal*, 33, n°2, 2001, pp. 121-124.
- Diaz Joaquin et Porro Carlos, *Los bailes*, Leon, Édition de la fondation Joaquin Diaz, 2007.
- Dorier-Apprill, Elisabeth (dir.), *Danses « latines » et identités, d'une rive à l'autre : tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira*. Paris, l'Harmattan, 2000.
- Fazenda Maria José, *Dança teatral: ideias, experiencias, acções*, Lisboa, Celta, 2007.
- Godard Hubert, "Le geste et sa perception" in Michel Marcelle et Ginot Isabelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Edition Bordas, 1995.
- Godard Hubert, "L'empire des sens", in ouvrage collectif, *Danser maintenant*, Bruxelles, Edition CFC, Collection "Arts Vivants", 1992.
- Grau Andrée et Georgiana Wierre-Gore (eds.), *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.

- Guilcher Jean-Michel et Guilcher Yves, *L'histoire de la danse, parent pauvre de la recherche*, Toulouse, Conservatoire Occitan, collection "Isatis", 1995.
- Guilcher Jean Michel, *Rondes, branles, caroles. Le chant dans la danse*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2003.
- Guilcher Jean Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Guilcher Yves, *La danse traditionnelle en France. D'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Paris, Librairie de la danse, édition FAMDT, 1998.
- Guilcher Yves (ed.), *Histoire de Bal*, Paris, Cité de la Musique, 1998.
- Giurchescu Anca, "Le danseur et le musicien: Une connivence nécessaire", *Cahiers de musiques traditionnelles*, 14 : le geste musical, 2001, pp. 79 - 94.
- Hess Remi, *La Valse : révolution du couple en Europe*. Paris, Ed. A. M. Métaillé, 1989.
- Itcaina Xavier, "Danse, religion et identité au Pays Basque nord", *Ethnologie française*, 26, n° 3, 1996.
- Thomas Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Basingstoke, MacMillan press, 1993.
- Wingrave Helen et Harrold Robert, *Aspects of Folk Dance in Europe*, London, Dance Books, 1984.

4/ Contexte portugais

Histoire du Portugal

- Costa Helder, *O saudoso tempo de fascismo*, Lisboa, Edition Parvoíces, 2005.
- Ramos Rui, Sousa Bernardo Vasconcelos et Monteiro Nuno Gonçalo, *História de Portugal*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2009.
- Ramos Rui, *História de Portugal, A segunda fundação (1890-1926)*, 6è volume, Lisbonne, Círculo dos Leitores, 1994.
- Valente José Carlos, "a FNAT : das origens a 1941 – Estado Novo e a alegria no trabalho", *História* 6, 1995, pp. 4-17.

Culture, identité et politique au Portugal

- Branco Jorge Freitas, "Lugares para o povo : uma periodização da cultura popular em Portugal", *Revista Lusitana*, 13-14, 1995.
- Castelo Branco Salwa El-Shawan et Branco Jorge Freitas (eds.), *Vozes do Povo, a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, 2003.
- Esperança Eduardo Jorge, *Património e comunicação. Políticas e práticas culturais*, Lisboa, Veiga, 1997.

- Featherston Mike, “Culturas globais e culturas locais”, in Fortuna Carlos (ed.), *Cidade, cultura e globalização*, Oeiras, Celta, 1997, pp. 83 - 103.
- Leal João, *Etnografias portuguesas. Cultural popular e identidade nacional, 1870-1970*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

Alentejo

- Aguiar João Valente, *Um objecto em vias de extinção: o resgate teórico-etnográfico da cultura e do trajecto sócio-histórico do operariado agrícola alentejano (1926-1974)*, Porto, Faculdades de Letras da Universidade do Porto, 2009.
- Amaro Rogério Roque, “O Alentejo abandonado”, in *Congresso sobre o Alentejo. Semeando novos rumos*, Beja, Edição dos Municípios do distrito de Beja, 1985.
- Carmo Renato Miguel Emídio do, “Género e espaço rural : o caso de uma aldeia alentejana”, *Sociologia : problemas e prática*, nº54, 2007, pp. 75 – 100.
- Cutileiro José, *Ricos e pobres no Alentejo: uma sociedade rural portuguesa*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1971.
- Ferreira Ricardo Bruno, “Disparidades e convergência interregional no Alentejo”, *Economia e Sociologia*, nº73, 2002, pp.111 - 122.

5/ Fête, Musique et danse traditionnelles au Portugal

Ouvrage général

- *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, sous la dir. de Salwa El-Shawan Castelo Branco, Lisbonne, Circulo dos Leitores / Editorial Noticias, 2011, 4vols.

Autres

- Castelo Branco Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique / Actes Sud, 1997.
- Castelo Branco Salwa El-Shawan, “Cultural Policy and Traditional Music in Portugal since 1974”, in Dias Jorge (ed.), *Da música e da dança como formas de expressão espontâneas populares aos ranchos folclóricos*, Publicações do XXIX congresso luso-espanhol para o progresso das ciências, 3, Lisbonne, Associação portuguesa para o progresso das ciências, 1970, pp. 43 - 54.
- Figueiredo Jesida Melo, *Baila que Baila - Danças, Trajes Tradicionais e Instrumentos Musicais, vol. 1*, Lisbonne, Universitária Editora, 1995.
- Houart Jacques, “Dança, educação e antropologia : libertar o movimento”, *Antropologia portuguesa*, nº 16/17, 2000, pp. 5-18.
- Lameira Francisco, “Contribuições para o estudo das danças populares no concelho de Faro”, *Anais municipais de Faro*, 1983.

- Moura Margarida et Monteiro Elisabete (eds.), *Dança em Contextos Educativos*, Cruz Quebrada, FMH edições, 2007.
- Moura Margarida, *Dança popular portuguesa*, Lisbonne, Universidade Tecnica de Lisboa, 2005.
- Moura Margarida, “Danças com Tradição”, in Macara Ana e Batalha Ana Paula (eds.), *Actas da Conferência Internacional sobre Dança na Comunidade – Pulses and Impulses for Dance in the Community*, Cruz Quebrada, FMH edições, 2003, pp. 108-112.
- Moura Margarida, “É Possível Classificar as Danças Tradicionais Portuguesas na sua Dimensão Coreográfica?” *Actas da Conferência Internacional Continentes em Movimento, Novas Tendências no Ensino da Dança*, Lisbonne, Ed. FMH, 1998, pp. 134 – 146.
- Oliveira Ernesto Veiga de, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1982.
- Pédexumbo, *Contra a dança não há argumentos. Uma década de Andanças*, Évora, Association PédeXumbo, 2006 [première édition de l'association PédeXumbo. Recueil d'articles pour décrire les objectifs du Festival Andanças. Ecrits par les acteurs de ce festival].
- Prieto Mercedes (ed.), *Zampanças, danças do mundo para crianças*, Livre, CD et DVD, Cumio, 2010.
- Raposo Paulo, *Por detrás da máscara, ensaio de antropologia da performance sobre os Caretos de Podence*, Lisbonne, IMC, 2010.
- Ribas Tomaz, *Danças populares portuguesas*, Lisbonne, ICALP, collection “Biblioteca Breve”, 1982.
- Sanchis Pierre, *Arraial : Festa de um Povo – as romarias portuguesas*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1983.
- Sardinha José Alberto, *Tradições musicais da Estremadura*, Vila Verde, Tradisom, 2000.
- Sasportes José, *História da Dança em Portugal*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- Sardo Susana, “o papel do grupo folclórico no contexto da música popular portuguesa”, *Associação Portuguesa de Educação Musical*, Boletim 58, 1988.
- Sousa Alberto, *Educação pela arte e artes na educação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003.

Fête, Musique et danse traditionnelles en Alentejo

- Fonseca Inês, “Festejar é pertencer ao povo dos Aivados! Memórias e identidades numa aldeia alentejana: análise de dois momentos festivos”, *Arquivo da memória*, 4, 1998, pp. 49 - 65
- Lima Paulo, *O fado operário no Alentejo*, Lisbonne, Tradisom, 2004.
- Galego Francisco Pereira, *Campo Maior. As festas do Povo, das origens à actualidade*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2004
- Marchi Lia, Morais Domingos et da Piedade Celina, *Caderno de danças do Alentejo, vol. 1*,

Associação PédeXumbo, Évora, 2010.

- Marvão António, *Cancioneiro alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*, Braga, Tipografia da Editorial Franciscana, 1955.

- Nazaré João Ranita da, *Prolegomenes a l'ethnosociologie de la musique*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1984.

- Nazaré João Ranita da, *Momentos vocais do Baixo Alentejo : Cancioneiro da tradição oral*, Lisbonne, Imprensa nacional /Casa da Moeda, 1986.

-Nazaré João Ranita da, *Musica tradicional portuguesa, Cantares do Baixo Alentejo*, Lisbonne, Biblioteca breve, volume 26, 1979.

- Nunes Carla, *O baile popular na Cabeça Gorda, a construção social de uma aldeia alentejana*, mémoire de master 1, non publiée, FCSH-UNL, 2006.

- Sardinha José Alberto, *Viola campaniça : o outro Alentejo*, Vila Verde, Tradison, 2001.

6/ Matériel non édité de l'association PédeXumbo

- Archives vidéos d'activités organisées par la propre association: festivals, (atelier de danse et bals), cours de danse, formation.

- Archives vidéos de collectes effectuées en Alentejo (mini dv et vhs).

- Montages vidéo de l'association (matériel de diffusion et de promotion, publié ou non sur internet).

- Archives audios des bals programmés pendant le Festival Andanças entre 2006 et 2010.

- Divers écrits produits pour la diffusion de l'association (compte rendu d'activités, plan d'activités, écrits pour publication dans les journaux et pour présentation lors de conférences), et concernant l'organisation interne de l'association (statuts, compte rendu de réunions d'assemblée générale, documents écrits pour organisation du travail).

- Communication interne via internet (débat sur mailing list) entre les membres de l'association.

7/ Phonographie

- Alfa Arraba, CD éponyme, 2010.

- Aqui há baile, Répertoires d'Alentejo, non publié, 2011.

- Estiu, Répertoires d'Alentejo, non publié, 2008.

- No Mazurca band, *A do Baile*, CD, PédeXumbo, 2008.

- PédeXumbo, *CD Andanças 10 anos*, compilation de différents groupes, CD, PédeXumbo, 2006.

- Omiri, *Dentro da Matriz*, CD, Ferradura, 2010.

- Uxu Kalhus, *A Revolta dos Badalos*, CD, Heptatrad e PédeXumbo, 2006.

8/ Filmographie

- Giacometti Michel, Povo que Canta, DVD, Tradisom, 2010, réédition en 12 vols. (DVD + livret)
- Pereira Tiago, *Arritmia*, DVD, PédeXumbo, 2007.
- Pereira Tiago, *Manda Adiante*, DVD, PédeXumbo, 2008.

9/ Sites et références internet

Sites de l'association PédeXumbo

- PédeXumbo, Site oficial de l'association, <http://www.pedexumbo.com>.
- PédeXumbo, Uma Abordagem Norte-Sul Contemporânea à Dança Tradicional, <http://www.nsdance.com>.
- PédeXumbo, Site du Festival Andanças, <http://www.andancas.net>.
- PédeXumbo, Flauta de Tamborileiro no Alentejo, <http://www.tamborileirosnoalentejo.com>.

Sites institutionnels sur le patrimoine culturel immatériel

- Ministère de la culture, site de l'inventaire national du patrimoine culturel immatériel, <http://www.matrizpci.imc-ip.pt>
- IELT, site de l'Institut des Etudes de Littérature Traditionnelle, www.ielt.org

Sites d'associations portugaises dans le même domaine

- Association Contagiarte, site de l'association, <http://www.contagiarte.pt>.
- Association Dorfeu, site de l'association, <http://www.dorfeu.pt>.
- Association Gaitadefoles, site de l'association, <http://www.gaitadefoles.net>.
- Association Rodobalho, site de l'association, <http://www.rodobalho.com>.
- Association Tradballs, site de l'association, <http://www.tradballs.pt>.
- Forum de danças tradicionais, site du forum, <http://www.dancastradicionais.net>.

Sites et blogs dédiés à l'Alentejo

- Association A Moda, site de l'association, <http://www.cantoalentejano.com>
- Guerreiro José Colaço, site de l'émission de radio Património, <http://patrimonio89.blogspot.com>.
- Marchi Lia, site du projet Arquivo das danças do Alentejo, <http://arquivodancasalentejo.wordpress.com>.
- Mestre Pedro, site dédié à ce musicien et chanteur, <http://pedromestrecampanica.blogspot.com>.

Sites avec contenu vidéo

- Association Mpagdp, site de l'association, <http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/>

- Guerreiro José Colaço, interface sur Youtube de l'émission de radio Património, <http://www.youtube.com/user/PATRIMONIO89>.
- Memoria Media, site de la coopérative sur le patrimoine oral, <http://www.memoriamedia.net>.

