Dans les coulisses de l'improvisation

Joutes poétiques de Sardaigne

Maria Manca

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/310>

DOI : 10.4000/clo.310

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 373-389

ISBN : 978-2-85831-181-1

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Maria Manca, « **DANS LES COULISSES DE L'IMPROVISATION** », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 63-64 | 2008, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 07 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/310> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.310>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2021.

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Dans les coulisses de l'improvisation

Joutes poétiques de Sardaigne

Maria Manca

- 1 Il est des terrains qui, sans être plus difficiles, sont plus délicats que d'autres : ceux qui portent sur la parole dangereuse comme l'*omertà* et la magie, ou la parole mystérieuse, le secret, et parfois la poésie. Les ouvrages de Jeanne Favret Saada (1985) sur les sorts, et de Lila Abu-Lughod (2008) sur les sentiments voilés explorent ce type de terrain en même temps qu'ils en rendent compte. On peut ajouter à ces travaux ceux qui concernent l'improvisation, et entre autres la recherche que j'ai menée sur la joute poétique de Sardaigne septentrionale (*gara poetica logudorese*) (Manca, sous presse), et qui m'a obligée à une approche particulière de cet objet, dans la mesure où il touche, d'une certaine manière, au secret.
- 2 Pourquoi la recherche sur cette poésie a-t-elle affaire au secret ? Parce qu'en Sardaigne, l'improvisation est une pratique vécue comme une production mystérieuse, voire surnaturelle, dont les processus de création sont occultés. Enquêter sur l'improvisation n'est donc pas une démarche que l'on peut conduire naïvement, maladroitement et sans scrupule, au risque de ne pas la voir aboutir. Elle demande un rapport particulier au terrain, car autour de cet objet de parole règne, paradoxalement, une loi du silence et du non-dit, une sorte d'*omertà* poétique qu'il faut savoir contourner afin de travailler efficacement. Pour les adeptes des joutes, interroger cet objet a quelque chose d'indiscret et vouloir le comprendre, l'expliquer et en rendre compte, c'est en quelque sorte, le trahir, le réduire ou le détruire. D'où la défiance manifestée à l'égard du chercheur et la gêne de ce dernier à enquêter. Il lui faut donc deviner ou interpréter ce que disent les informateurs, et lorsqu'il ouvre la bouche, tourner la langue sept fois avant de parler, peser ses mots et parfois renoncer à poser des questions.
- 3 Quel secret le questionnement sur l'improvisation poétique cherche-t-il à connaître ? Et comment, dans ces conditions, investiguer sans perdre la confiance de ses informateurs et construire son objet sans détruire le leur ?

Enquête sur un secret

- 4 Tout au long des années quatre-vingt-dix, j'ai mené en Sardaigne une recherche sur les joutes poétiques, dans la partie centrale et septentrionale de l'île, appelée Logudoro. C'est une région pastorale où des bergers, après une formation solitaire à la poésie dans les campagnes, deviennent poètes professionnels et se produisent sur la place du village, la nuit, pour la fête d'un saint patron auquel une joute est offerte. À cette occasion, deux ou trois poètes sont invités pour débattre, trois heures durant, sur des thèmes tirés au sort, comme : « l'Art et la Nature » ou « l'Œil, la Langue et la Main ». Chaque poète doit défendre son thème à travers des arguments et des exemples concrets, tout en essayant de détruire celui de son adversaire. Ces poètes-improvisateurs chantent des huitains d'endécasyllabes rimés (*ottavas*) sur une mélodie propre à chacun (*traggiu*), accompagnés par un petit chœur (*tenore*) composé de trois hommes modulant un accord consonnant sur un jeu de syllabes sans signification (« bim-bom », « birim-bim-bom »). Outre qu'elle est entièrement improvisée et chantée, la grande particularité de la *gara poetica* est d'être ritualisée : elle se tient à date, heure et lieu fixes, mettant en interaction les poètes, le chœur et le public. Ce dernier, très averti, applaudit, sourit ou fait la moue, évaluant les poètes tel un jury informel. Il anticipe les vers et il est capable de mémoriser des strophes, voire des passages entiers d'une joute, pour la comparer à d'autres qui l'ont précédée. Sur ce fond d'improvisation, tout est cependant rigoureusement codifié : déroulement de la *gara* en trois temps (exorde, thèmes et hagiographie chantée du saint), parcours obligé des arguments du thème, mais aussi des vers de la strophe, comportement, posture et gestuelle des poètes. Toutes ces contraintes, alliées à la durée d'une joute et à la promptitude de son exécution, font de la *gara* un exercice poétique particulièrement difficile et virtuose qui nécessite que les improvisateurs soient expérimentés. Une telle performance, dans les deux sens du mot, ne manque pas d'interroger l'observateur et de l'inviter à l'enquête.
- 5 Ma recherche sur la *gara poetica* a nécessité plusieurs séjours au cours desquels j'ai pu mesurer avec quelle prudence et quelle habileté il fallait évoluer sur le terrain, approcher les poètes et me fondre dans le public – ce qui n'a pas toujours été facile au début. En témoignent une série de réactions suscitées par ma présence et mes pratiques de terrain.

Premières réactions

La surprise

- 6 « *Ite est chilchende cussa ? poesia o atera cosa ?* » (Qu'est-ce qu'elle cherche celle-là ? de la poésie ou autre chose ?). C'est en ces termes – du moins au début de mes enquêtes – que les poètes commentaient chacune de mes visites et s'interrogeaient sur ma présence parmi eux. Par cette question, ils manifestaient d'abord leur surprise, et aussi leur incompréhension, de me trouver inmanquablement sur leur route, tout aussi passionnée, assidue et fidèle que leurs plus fervents admirateurs. Car sitôt que je débarquais sur l'île, je prenais immédiatement contact avec eux pour m'informer des lieux et dates de leurs joutes, avant de les suivre dans leurs tournées. Puis, je retournais les voir les lendemains de *gara* pour les interroger ou seulement les regarder vivre au quotidien, dans leur village, leur campagne, leur famille. Mais ils n'étaient guère

habitué à se laisser interroger et encore moins observer en dehors de la joute, eux qui se tiennent volontiers à l'écart, préservent leur vie privée et s'astreignent à la plus grande discrétion et retenue dans leurs déclarations. D'ailleurs, ils ne sont que rarement interviewés, et toujours brièvement, à l'occasion de la mort ou de la commémoration d'un collègue, par quelque journaliste local qui doit rédiger un article pour « La Nuova Sardegna » ou « L'Unione sarda »¹ du lendemain. Dans ces circonstances, le jeu de questions-réponses préétabli tourne autour des mêmes sujets qui touchent à la fois à la chronique et au mythe : où ont-ils débuté ? contre quels adversaires ? d'où leur est venu le talent d'improviser ? Alors que mes questions sur les processus d'improvisation, l'utilisation de leurs sources d'information, le développement du thème, la production d'une strophe, la variation de leurs formules, étaient pour eux inhabituelles, et *a fortiori* mon observation silencieuse.

La jalousie

- 7 Qui plus est, leur question est venue de ce que j'étais une femme et que je les poursuivais eux, tous ces hommes, dans leurs virées nocturnes à travers la Sardaigne pour se rendre aux joutes, demandant même à faire les trajets avec eux. Il va de soi que leurs épouses ne voyaient pas d'un bon œil cette promiscuité, et avaient du mal à comprendre que je m'intéresse à leurs maris d'aussi près. Leurs regards inquisiteurs étaient d'ailleurs éloquentes, autant que leur distance à mon égard. Il me fallait les rassurer, et mon travail d'approche commença donc par elles. Je m'efforçais à la plus grande transparence dans ma démarche et clarté dans mes rapports, redisant ce que je venais faire avec les poètes et rappelant incidemment que j'étais sarde et mariée. Mais leur jalousie tenait aussi à autre chose : comment aurais-je pu mieux qu'elles comprendre leurs maris et la passion qu'ils avaient pour la poésie ? Pourtant, j'étais une « *studiosa* », une « *ricercatrice appassionata* », comme elles disaient. Et si j'en avais su autant qu'elles, sinon plus ? Leur jalousie prenait alors le sens que l'on donne à ce mot en Sardaigne quand elle porte sur une chose que l'on possède, une qualité, un art : c'est la fierté d'avoir ce bien, plus que la peur d'en être dépossédé. Les poètes, quant à eux, faisaient preuve de cette même jalousie, mais demeuraient plus partagés et acceptaient ma présence avec courtoisie, car ils s'en trouvaient valorisés et flattés. Ils n'en restaient pas moins intrigués et gênés par cette approche « participante » qui avait tout de même quelque chose d'impudique à leurs yeux.

Le doute

- 8 Par ailleurs, ils se montraient sceptiques sur mon étude : qu'est-ce que je cherchais au juste ? de la poésie, des joutes ? N'en avais-je pas déjà beaucoup enregistré ? Est-ce que je n'en entendais pas de nouvelles chaque nuit ? Je répondais que je voulais des renseignements sur l'histoire de leur vie, leur parcours poétique, leur improvisation. Mais comment auraient-ils pu transmettre leur expérience ? Et à quoi bon vouloir parler d'une poésie qui faisait partie d'eux-mêmes et dont ils ne pouvaient se départir ? Je leur disais que je cherchais à « comprendre la *gara* ». Mais ne comprenais-je pas le sarde ? et quant à l'explication de texte, ils ne s'y prêtaient pas volontiers, se contentant toujours de me renvoyer aux joutes, à ce qu'ils avaient chanté, sans jamais le redire, et encore moins le commenter. Je ne leur demandais pas d'anecdotes sur leur vie, mais des techniques d'improvisation, des recettes de poésie. À cela ils ne pouvaient pas me fournir des réponses toutes faites, comme aux journalistes. J'insistais pour

savoir comment ils faisaient pour improviser aussi vite sur des sujets difficiles, dans le respect du mètre et des rimes de l'*ottava*. « Eh ! je ne sais pas comment je fais... cela me vient comme ça. C'est un mystère, la poésie, un don de nature... » [le poète Mariu Masala, de Silanus]. Comment faisaient-ils pour être informés sur autant de sujets que personnellement j'ignorais ? « Si tu ne les connais pas, c'est ton affaire ! » Et d'où leur venait une telle connaissance encyclopédique ? « On lit ». Quoi ? « Tout ce qui nous tombe sous la main ». Autant de réponses évasives et laconiques, qui ne me satisfaisaient pas. Quant aux questions portant sur leur filiation poétique, leur mélodie, leurs modèles, elles étaient complètement éludées. « Le poète doit être original, il ne doit pas copier ni répéter. Tout doit venir de lui. »

La méfiance

- 9 Je sentais bien qu'ils me voyaient venir et se méfiaient. En fin de compte, ils se demandaient si je ne venais pas collecter leurs secrets – ou plus exactement ceux de l'improvisation – « *i segreti del mestiere* », comme ils disent, auxquels les ramenait la plupart de mes questions. Ce qu'ils semblaient redouter par-dessus tout, ce n'était pas tant que je pille ou divulgue ces secrets – d'ailleurs bien gardés –, mais que je puisse les nier, ou pire, les dissoudre dans des explications techniques, au risque de détruire ce que leur poésie comporte d'ineffable et de surnaturel (paradoxalement, ils disent : « naturel », comme nous le verrons plus loin), et par voie de conséquence, leur prestige personnel.
- 10 Je n'ai compris toutes ces réactions qu'après avoir appris, à travers les textes de joutes, les échanges au sein du public et mes conversations informelles avec les poètes et le public, comment ils se représentent cette poésie et l'improvisation.

Ce que disent les poètes sur l'improvisation

« La vertu des chants immédiats »

- 11 L'improvisation est en Sardaigne une pratique familière, qui ne manque pas toutefois de déconcerter le public et les improvisateurs eux-mêmes. La poésie improvisée est appelée en italien : « *estemporanea* », du latin *ex tempore* qui signifie littéralement : sur le moment, instantané. Cette poésie a, comme dit Vittorio Angius (1839, fasc. V) au XIX^e siècle, « la vertu des chants immédiats » et est remarquable précisément par sa vitesse de composition qui donne l'impression d'une grande facilité. Il faut savoir qu'un poète, accompagné par le petit chœur, chante une strophe de huit vers en une minute environ, et que pendant ce temps-là, son collègue l'écoute et prépare en même temps sa strophe de réponse, qu'il chantera immédiatement, dans les mêmes conditions – cela plusieurs heures durant, sans accroc ni effort, comme « naturellement ». Ce libre cours de la parole vaut aux poètes la vénération qu'on leur voue. Leur aisance déconcertante les fait apparaître comme des surhommes ou des « phénomènes » qui ont des capacités hors du commun et que – sans comprendre – on ne peut s'empêcher d'admirer. « *Hanno un cervello elettronico !* » (« ils ont un cerveau électronique ! »), m'a dit un de leurs admirateurs.

Le don de nature

- 12 Face à l'énigme de l'improvisation, poètes et public construisent des mythes et avancent des explications de type magique, tout aussi extraordinaires que l'exécution elle-même. Ils se représentent le talent des improvisateurs comme ne venant pas d'eux, mais d'ailleurs, d'une entité supérieure qui leur donne un pouvoir extra-ordinaire. Ce « talent » est désigné par le mot : *estru* (du latin *estrus*, le délire prophétique ou poétique). Selon cette conception, poésie et improvisation sont confondues et considérées comme surnaturelles. Et dans ses commentaires, Vittorio Angius (1939, fasc. IV et VIII) utilise des mots italiens qui corroborent les termes sardes : les poètes sont soulevés par une « force », un « enthousiasme » ou une « exaltation » qui gagne les auditeurs. Selon lui, le poète est un aède inspiré, habité par une énergie qui le transporte et le transfigure. D'ailleurs, les poètes reconnaissent eux-mêmes que lorsqu'ils improvisent, ils sont dans un état second et ne s'appartiennent plus.

Une fois qu'on est là-haut [sur la scène], on ne comprend plus rien Quand on chante, il n'y a plus de temps. C'est comme dans un rêve, ce n'est pas la réalité.
(Franziscu Sale, Mara, 1992)

- 13 Cette capacité d'improviser, ils l'ont reçue comme un « don ». L'improvisateur est « doté » ou doué dès sa naissance d'un talent qui ne s'acquiert pas² : « On naît poète, on ne le devient pas. Si quelqu'un est intelligent, mais qu'il n'a pas ce don, il ne peut pas chanter en poésie. » (Franziscu Mura, Silanus, 1992).
- 14 *A fortiori*, cela ne s'apprend pas à l'école³. Ce don vient de la nature, au dire unanime des poètes qui parlent de « talents naturels » ou bien d'un « don de la nature » (*donu de natura*), selon leur formule favorite. Et si, paradoxalement, la nature dispense des capacités surnaturelles, c'est qu'elle est perçue comme divine. Cette conception de la poésie, les poètes l'inscrivent même dans la mythologie antique, qu'ils évoquent toutefois de façon allusive. Ils parlent du Parnasse, d'Apollon et de ses Muses, qu'ils invoquent pour en recevoir l'inspiration⁴.

Les caprices de la *muta*

- 15 Si, au départ, les poètes possèdent un don, l'inspiration ne leur vient pas quand ils veulent. Elle est irrégulière, versatile, capricieuse, et le mot sarde qui la désigne : *muta*, vient du verbe *mutare* qui veut dire changer, car la *muta* varie d'un moment à un autre. Ainsi, la *muta* lunatique des poètes varie selon les jours et les *garas*, et d'un instant à l'autre au cours de la même *gara* : elle peut être bonne (*muta bona*) ou mauvaise (*muta mala*)⁵. Ils appréhendent donc cette inconnue qui est imprévisible, incontrôlable, et ne dépend pas d'eux ; ils ne savent jamais ce qu'elle leur réserve : « tout dépend de la *muta* », répètent-ils fréquemment.
- 16 On le voit, les improvisateurs de Sardaigne ont une conception sacrée de la poésie, qui participe d'une tradition orphique et fait d'eux les intermédiaires entre dieu et le public, le ciel et la terre, l'inconnu et le connu.

Le travail de poésie

- 17 En même temps qu'ils croient à la spontanéité et au don, les poètes, dans leurs vers, parlent aussi de l'improvisation en termes d'« effort », de « difficulté », de « lutte »⁶, de « fatigue poétique » et de « sueur »⁷. La *gara* est pénible et « Ceux qui se tiennent sur

l'estrade de l'Hélicon / portent tous une croix sur le dos » [*Ma chie est in su palcu de s'Elicona / ognunu jughet una rughe a pala*]¹⁸. En privé, les poètes et le public disent la nécessité de s'entraîner pour être « préparé » (*preparadu*). Par « préparés », les poètes entendent : « exercés, prêts à chanter », ou encore « pourvus », afin de ne pas être pris au dépourvu dans l'improvisation. Autrement dit : l'improvisation se prépare, elle ne s'improvise pas. Même si les poètes n'avouent pas volontiers qu'ils produisent un travail de préparation, il reste évident que ce sont des anxieux et de grands prévoyants, pour qui penser à la *gara* est un souci constant. Tel est le paradoxe de l'improvisation : à côté du don inné relevant de la nature, il y a le travail – un acquis de la technique et de la culture. Dans leur asymétrie même, ces deux choses sont indissociables : le travail sans le don ne sert à rien et le don sans le travail ne suffit pas. Mais la plupart du temps, le travail poétique reste caché et inavoué. Il apparaît finalement que si dans la pratique les improvisateurs doivent effectivement préparer et travailler, dans leurs déclarations, ils ont une nette tendance à occulter le travail et survaloriser le don – à camoufler l'immanent et exalter le transcendant. Avec l'élégante pudeur propre aux honnêtes hommes, ils veulent donner l'impression de tout savoir sans avoir jamais rien appris. Ils cachent le labeur pour souligner leur génie, accroître leur prestige et justifier leur réputation. Plus il y a de travail derrière leur poésie, plus leur don paraît grand et gratuit. C'est précisément sur ce travail que je devais enquêter, mais comment ?

Les secrets d'une enquête

- 18 Puisque l'improvisation est pour les poètes un « don de nature », il m'appartenait de ne pas le « dénaturer ». Ayant compris que les méthodes d'improvisation sont des choses qui ne se demandent pas directement, il me fallait procéder de biais. Les ressorts cachés de l'improvisation, j'allais les découvrir à travers un parcours qui ressemble, par certains aspects, à la formation des poètes, et une enquête qui, à l'instar de l'improvisation, procède elle aussi sans dire comment.

Une reconversion

- 19 Entrer dans l'univers des joutes poétiques n'est pas une chose facile : n'y accède pas qui veut ; au point que certains Sardes avouent qu'ils n'y comprennent rien. Il faut comprendre la langue archaïsante des poètes, leur langage allusif et métaphorique, être en mesure de contrôler le respect des contraintes formelles ou structurelles de la *gara*, d'en apprécier les techniques et le contenu, ainsi que le comportement des improvisateurs. Bref, si pour les autochtones, un consensus est nécessaire, une adhésion, et même un véritable engagement, *a fortiori* pour un chercheur étranger. S'intéresser à ces joutes nécessite donc une préparation, et dans mon cas une conversion, ou plutôt une reconversion. Engagée que j'étais dans un processus d'intégration par la littérature française, il m'a fallu regarder en arrière pour repenser ces choses que je connaissais depuis ma petite enfance en Sardaigne – que je connaissais sans doute trop intimement pour penser à les étudier.
- 20 Lorsque je me suis intéressée de près à la *gara poetica*, j'avais déjà effectué de nombreuses années d'enseignement littéraire à Paris. Après toute cette période où j'ai dû transmettre des connaissances livresques bien établies, je me suis retrouvée en position non plus de savoir, mais de chercher – soit, d'émettre des hypothèses et de les

vérifier, d'essayer de comprendre un objet différent de ceux que j'avais étudiés antérieurement : la poésie orale improvisée. Il m'a donc fallu, non plus fouiller les bibliothèques pour redire ce qu'avaient découvert les spécialistes de littérature, mais constituer mon propre savoir sur le terrain, en recueillant, établissant et transcrivant des textes poétiques, en menant des enquêtes auprès des improvisateurs eux-mêmes à l'occasion de leurs tournées, en partageant les réactions des informateurs passionnés ; bref, en me mettant à l'écoute des poètes et de leur public pour essayer de comprendre cette poésie : de professeur je suis devenue élève, et ils ont été mes enseignants.

- 21 J'ai dû, parallèlement, faire un retour à l'oralité. Imprégnée de tradition orale au sein de ma famille (berceuses de ma grand-mère, réponses formulaires de mon grand-père poète, dialogues avec mon père, improvisateur à ses heures), j'ai suivi ensuite une scolarité française, sous l'autorité de l'écrit, et même étudié les Belles-Lettres jusqu'à les enseigner. Mais, voilà que délaissant Baudelaire et Mallarmé, je me suis attachée aux poètes bergers ; pour l'oral, j'ai laissé l'écrit de côté. Et par un phénomène d'éclairage réciproque, les études de littérature savante m'ont aidée à traiter la poésie improvisée (comment étudier les joutes sans l'ethnolinguistique, la rhétorique, la métrique ?) ; et inversement, la fréquentation de l'oral m'a donné une autre approche de l'écrit (comment comprendre Rabelais, Diderot, Shakespeare, la poésie ou le théâtre contemporains, sans tenir compte de l'oralité ?)

La bonne distance

- 22 En fait, la reconversion la plus importante a été de trouver la bonne distance pour observer un objet qui m'était par trop familier. J'ai dû régler l'objectif : ni trop loin, ni trop près. Ayant au départ un point de vue rapproché, j'avais une vision de myope, et percevais les choses de façon immédiate, subjective, déformée. Il m'a fallu, pour reprendre l'expression de Claude Lévi-Strauss (1983), acquérir un « regard éloigné », mettre mon objet à distance, pour faire éclater sa cohérence apparente et sortir de l'immédiate sensibilité. Contrairement à l'expérience habituelle des ethnologues qui, étudiant des peuples exogènes, peu à peu se familiarisent, voire s'identifient à eux, mon effort a consisté à me dés-identifier, à séparer le sujet de l'objet. Alors est apparu le décalage entre ce que je croyais savoir et ce que je découvrais sur le terrain ; un terrain qui n'a plus été mon pays, mais un monde à la fois étrange et familier, une île dont je me suis détachée, ou dans une perspective inverse, quelque chose comme mon Amazonie intérieure.
- 23 Cette objectivation est passée nécessairement par la médiation de divers outils : anthropologiques, linguistiques, musicaux, éventuellement cognitifs. Autant d'approches qui brisent la cohérence immédiate, évidente et naïve, pour fragmenter le réel en un puzzle à reconstituer. La connaissance se fait au prix de ce détour, pour mieux voir, mieux entendre, et comprendre. Toutefois, l'objet n'est pas resté éloigné, et s'est trouvé restitué par une approche d'un type particulier. Si bien que tout en étant extérieure à la Sardaigne, j'ai été réintégrée dans mon pays d'origine, devenu mon « terrain » – bénéficiant ainsi à leurs yeux du double statut de « *franzesa* » (française) et de « *fonna* » (originaire de Fonni) – un statut spécial et somme toute favorable à une distanciation : mi-dehors mi-dedans. Connaissant les choses de l'intérieur, j'ai été dans l'obligation de les reconstruire pour les communiquer et les exporter ; j'ai dû prouver une hypothèse qui s'imposait à moi, justifier une intime conviction.

- 24 Une fois écarté le danger d'une position fusionnelle a surgi le risque d'une observation trop froide et distante de la réalité. Mais cela m'a été épargné par les poètes qui, passée la période de défiance – m'ont permis une « complicité participante » en acceptant que je travaille avec eux. « Qu'est-ce que tu vas faire à l'Université ? Viens plutôt avec nous, on va tout t'expliquer », m'a dit un jour l'un d'eux. Je me suis trouvée ainsi réintroduite, impliquée dans une sympathie nouvelle et spéciale, ou plutôt spécifique. J'ai résolu de les suivre et de les observer en essayant de me faire oublier. Mais il n'en a pas été tout à fait ainsi. J'ai d'abord été moi-même observée, interrogée, mise à l'épreuve, avant d'être peu à peu acceptée dans le cercle des initiés.

Mise à l'épreuve

- 25 Au départ, on ne m'a pas prise au sérieux, à cause de mes visites espacées et d'une certaine réserve due à mon statut incertain : entre la touriste en vacances qui ne comprendra jamais et l'enfant du pays qui devrait avoir déjà tout compris. Je sentais qu'il me fallait trouver une place dans le public pour mieux approcher les improvisateurs.
- 26 Lorsque j'arrivais aux joutes, les spectateurs me regardaient comme une étrangère, avec une curiosité mêlée d'amusement ; et quand ils m'approchaient, c'était pour me dire : « Tu la comprends, la *gara* ? », puis s'asseyant près de moi : « Tu as compris ce qu'il a dit ? », et à la fin : « Alors, qu'as-tu pensé de tout ça ? lequel a chanté le mieux ? » C'était eux qui posaient les questions, et mesuraient mes compétences, évaluaient mon évaluation. Si je les interrogeais pour les enregistrer, ils se méfiaient du micro et ne donnaient pas facilement leur avis.
- 27 Il est vrai qu'à mes débuts, j'étais bien incapable de dire si une joute était meilleure qu'une autre et quel poète l'avait emporté. Face à la fulgurance des improvisateurs et aux réactions immédiates du public, je comprenais à retardement, j'avais l'esprit de l'escalier. J'applaudissais à tort une strophe, alors que dans le public, mon voisin me disait : « c'est une *ottava* déjà chantée ». Je riais à contretemps et restais sans réaction quand tout le monde éclatait de rire. J'ai mis longtemps à saisir le sens d'une allusion, comme « faire une promenade à Bortigali [à Gavoi ou ailleurs] » [*faghene unu giru a Bortigali*], signifiant : « faire un tour chez les putes [du village voisin] » qui est forcément différent et moins bien que chez soi. De même, l'épaisseur de formules comme « *trint'annos annos de galera* » [trente années de prison] ou « *tres annos in prima* » [trois ans au cours préparatoire] ne se comprennent qu'en rapport avec des réalités sardes comme l'emprisonnement des bandits et la lente scolarisation des enfants. Difficile aussi, dans une joute, de mesurer chez le poète le degré d'une offense, le dosage du rire et du sérieux, ou de savoir comment me comporter. Autant de tâtonnements, de maladresses ou d'erreurs qui affleurent dans le travail que j'ai produit, dans le but de montrer la progression de mon cheminement.
- 28 Il m'a fallu aussi me présenter aux improvisateurs. J'étais trop impressionnée pour les aborder franchement. En face de ces seigneurs de la parole, si élégants et savants, j'avais l'impression d'être gauche, ignorante et de balbutier. Là, mon grand-père poète, qui portait le même nom que moi, m'a servi d'introduction. Tout le monde le connaissant et sachant par cœur quelques-unes de ses poésies, il a été mon sésame et les portes se sont ouvertes en grand. Mais, encore fallait-il mériter cette place qui m'était accordée : c'est-à-dire faire mes preuves.

- 29 Nos relations ont commencé par une période d'observation, qui est passée par ces « échanges phatiques » qu'évoque Malinowski (1989), où l'on ne parle que de futilités pour faire connaissance et se rassurer : ils étaient dubitatifs, et moi intimidée. Je n'osais pas leur parler avant la joute, car ils étaient concentrés ; ni après, en les voyant exténués. Ils se gardaient de tout commentaire, même quand je les questionnais le lendemain, et si je poussais l'investigation, j'obtenais en guise de réponses des clichés qui me semblaient creux, parce que je ne les comprenais pas. Je savais combien les poètes sont rusés, je les soupçonnais de fuir mes interrogations et de me renvoyer à moi-même, sans vraiment collaborer. Lors de mes enquêtes, je sentais bien qu'ils jugeaient mes questions, y répondaient habilement, m'en retournaient d'autres, et me lançaient des défis. Bref, loin de m'aider comme je le croyais, ils me mettaient à l'épreuve : nos entretiens tournaient vite à la joute, et lors des interviews, c'était moi l'interviewée. Je retrouvais même dans leurs propos des formules stéréotypées : « De cela j'ai déjà parlé » ; « Je vais répondre à ta question sans tarder » ; « Il n'y a rien à ajouter à ce que tu dis, mais seulement quelque chose à retirer » ; « Tu as une part de raison, mais pas la totalité ». Et à la fin de notre dialogue, un poète a conclu : « c'est un peu comme si j'étais en train de chanter ». Un jour même, comme j'étais montée sur scène pour les enregistrer, deux improvisateurs m'ont lancé ironiquement : « Ce soir, on va te mettre au milieu, et tu vas chanter avec nous ! ». Je subissais le même sort que les poètes débutants, que l'on aide en les défiant.

Jeux d'initiés

- 30 À force de me rencontrer aux joutes, d'un village à l'autre, de fête en fête et de saison en saison, au cours des longues nuits poétiques, le magnétophone à la main, les amateurs ont fini par penser que j'étais une des leurs : « Elle est vraiment passionnée ! ». Alors, dès qu'ils m'apercevaient sur une place, ils me héraient de loin, s'asseyaient à côté de moi pour échanger nos impressions, et à la fin de la joute, me mêlaient à leurs discussions en finissant par me demander une copie de l'enregistrement que je venais de réaliser. Je me trouvais immiscée dans leur troc de cassettes qui étaient pour eux plus précieuses que la prune de leurs yeux – des cassettes maintes fois copiées et recopiées, au point d'être inaudibles, mais d'autant plus prisées. Les lendemains de joute, ils venaient me rendre visite, pour passer des heures entières à me redire des strophes autour d'un verre de vin, jusqu'à me saouler de poésie.
- 31 Pour préparer mes rencontres avec les poètes, à l'instar du public, je tâchais de m'informer, et lorsque je les voyais, je leur citais des anecdotes concernant les joutes et des vers appris par cœur. J'utilisais, pour cela, le fonds poétique classé par thèmes et par mots-clés dans mon ordinateur, et je l'activais selon les besoins, même si la mémoire des amateurs répondait mieux du tac au tac, que le déclic de ma souris.
- 32 Puis, comprenant qu'ils ne répondront pas à des questions directes, je décide d'opérer de façon détournée, en leur proposant des exercices empiriques. Et comme ils sont joueurs, ils se prennent au jeu. Je les soumetts à des tests pour valider mes hypothèses de travail : mettre une note à des strophes enregistrées, en leur demandant de la justifier pour me faire comprendre les critères d'appréciation (respect du thème, richesse du contenu, rigueur métrique, réponse à propos, etc.) ; situer quelques *ottavas* dans le déroulement d'une joute et en déduire quel improvisateur se trouve en position

de force et pourquoi (à travers la vitesse d'exécution, le silence entre deux interventions, le nombre d'interventions du chœur, la qualité musicale) ; improviser les vers qui, dans une strophe, pourraient précéder ou suivre deux vers cités – ce qui permet de repérer le statut des huit vers dans la logique de l'*ottava* (réponse au défi, réfutation de l'argument du thème adverse, nouvel argument de son propre thème, nouveau défi). Nous nous amusons même à faire un débat (en prose, s'entend) sur un thème donné comme : « Ouvrir et Fermer », et à chercher ensemble des arguments et des exemples qui se répondent, arrêtent l'adversaire ou ouvrent de nouvelles voies. Pour défendre le thème « Ouvrir », j'avance l'exemple de la clé ou de l'interrupteur d'électricité, mais un poète rétorque que ces exemples sont aussi valables pour « Fermer » ; tandis que ceux du nez ou des oreilles bloquent le collègue, car ils ne valent que pour « Ouvrir » (à la différence des yeux et de la bouche, le nez et les oreilles ne sont pas naturellement fermés).

- 33 Un jour, un poète m'accompagne pour écouter une joute. Il le fait à l'insu de ses collègues qui chantent ce soir-là, en se cachant dans les zones d'ombre de la place. Je mesure peu à peu leurs rivalités et leurs jalousies dont je suis de plus en plus informée, alors que jusque-là, ils me les tenaient cachées (en prétendant qu'ils étaient tous amis, « collègues »). Leur exclusivité m'apparaît aussi, lorsque j'aperçois mon accompagnateur – envieux et transi – qui pâlit en me voyant saluer ses collègues. Ils se disputent ma présence (et bientôt ma préférence), cherchant à m'impliquer dans leurs conflits, à me compromettre, d'une certaine façon. Un jour surgit l'inévitable question pernicieuse : « Maintenant que tu nous connais bien, peux-tu dire lequel de nous tu préfères ? » Je me méfie et plutôt que d'exprimer mon avis ou de faire croire à chacun qu'il est mon préféré, j'avance cette réponse qui sauve la situation : « On ne compare pas Michel-Ange et Léonard » – une phrase qui fait mouche, puisqu'un poète la reprendra à son compte et à sa manière, un peu plus tard. Je comprends que j'ai marqué des points en trouvant l'équivalent d'une formule de joute, mais aussi que je commence à leur ressembler.

Collaboration

- 34 Lorsque nous avons commencé à mieux nous connaître, à mon arrivée en Sardaigne les poètes m'annonçaient le programme de leurs *garas*, qu'ils ne m'exposaient pas avant. Il m'a même été concédé de voir leur bibliothèque, que lors de mes précédentes visites j'avais toujours cherchée des yeux. Sur les rayons, j'ai reconnu les sources de leurs textes : la Bible, Dante, des livres d'Histoire et diverses encyclopédies. J'ai vu le bureau où ils travaillent et leur ordinateur avec Internet. Et quelle n'a pas été ma surprise de découvrir chez l'un d'eux que ce bureau était en surplomb sur le salon, comme l'estrade sur la place les soirs de *gara* !
- 35 Maintenant, nous entretenons un échange à distance : spectateurs et poètes attendent que je revienne pour compléter ou corriger leurs réponses à mes questions, et ils m'en posent à leur tour, qui m'aident à avancer. Le public est lui-même collecteur et enquêteur, les improvisateurs sont la plupart de temps de fins observateurs et, pourrait-on dire, leurs propres critiques et ethnographes. L'un d'eux établit même avec moi une alliance, car il a entrepris d'étudier cette poésie, et mes recherches l'intéressent : comme moi, il écoute des joutes enregistrées, en comparant celles qui portent sur des thèmes communs ; il compare aussi plusieurs joutes d'un même poète

sur le même thème, et voit comment elles diffèrent en fonction de son adversaire ou du public ; il recueille des dictons et proverbes qu'il transforme en quatrains ou en distiques de clôture d'*ottava*. Contrairement à ses aînés plus célèbres qui cultivent jalousement le mystère de l'improvisation, il me fait des confidences et s'enquiert de mes découvertes, me regardant consulter des textes de joute sur l'ordinateur pour appeler des formules et comparer leurs variations. Nous faisons le même travail, mais dans des buts différents : il n'écrit pas de livre, mais intégrera ses observations au processus de création, alors qu'en dépit de mes connaissances, je ne serai jamais capable d'improviser. Je pratique l'analyse ; lui, le chant. Nous avons en commun la « Passion » de la poésie, mais il a en plus la « Nature », et je n'ai que la « Raison » : trois thèmes de joute que j'aurais envie de proposer.

- 36 Finalement, il s'avère que nous échangeons nos secrets. Je leur ai exposé le contenu de mon travail où la *gara* est restituée à travers un discours distancié, savant, analytique, pour essayer de dire de façon explicite ce qu'eux-mêmes expriment par leur chant. Ils ont écouté, à la fois séduits et étonnés – comme je l'étais en étudiant les joutes à mes débuts – reconnaissant la *gara* sans la reconnaître, mais sans contester non plus : « Toi, tu écris ; nous, nous chantons ». Ils respectent ma façon de voir et de parler, sans toutefois y adhérer.
- 37 Le fait est que désormais, ils font appel à moi pour promouvoir les joutes : ils veulent que mon travail serve de caution au leur. C'est bien le moins que je puisse faire ; le plus serait que ce travail soit utile à la *gara* et lui fasse connaître un regain de vigueur, une façon, pour moi, de rendre ce que j'ai reçu.

BIBLIOGRAPHIE

ABU-LUGHOD, Lila, 2008, *Sentiments voilés*, Paris, Seuil.

ANGIUS, Vittorio, 1839, *Biblioteca sarda sugli improvvisatori sardi*, fasc. V, Torino.

FAVRET SAADA, Jeanne, 1985, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1983, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon.

MALINOWSKI, Bronislaw, 1989, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard.

MANCA, Maria, ss presse, *La Poésie pour répondre au hasard. Approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*, Paris, CNRS / éditions de la MSH.

NOTES

1. Les deux plus importants quotidiens de Sardaigne.
2. *Dae sa punta se s'A fin' a sa zeta / ammenta chi unu naschet poeta* [De la pointe du A jusqu'au Z, souviens-toi que l'on naît poète], *gara* de S. Giovanni di Miniera, sans date.

3. *Su poeta non bessit dae s'iscola / si non b'at de natura richiesta* [Le poète n'est pas fait par l'école, / s'il n'a pas de vocation naturelle], gara de Villanova Monteleone, 1990.
 4. « Si des Muses on fait l'appel, / je crois qu'elles viendront au rendez-vous » [*Giamendolas sas Musas a s'appellu / chi a s'appuntamentu arrivent creu*], gara de Macomer, 1982.
 5. « Non l'ischis sos chi cantant in sas galas / de mutas chi nde ant bonas e malas ? » [Ne sais-tu pas que ceux qui chantent dans les garas / peuvent avoir de bonnes ou mauvaises *mutas* ?], gara de Thiesi, 1980.
 6. Gara de Thiesi, 1980, Bono, 1967 et Chiaramonti, 1971.
 7. Gara de Silanus, 1963.
 8. Gara de Laconi, 1981.
-

RÉSUMÉS

Les joutes poétiques constituent un terrain à la fois intrigant et délicat, surtout quand l'enquête est centrée sur les techniques d'improvisation. En témoigne la recherche menée en Sardaigne sur la *gara poetica* (joute poétique) qui oppose deux ou trois poètes invités pour débattre de thèmes tirés au sort, sur la place du village, devant la population réunie. Ces poètes cultivant volontiers le « secret de leur métier », réagissent d'abord par la suspicion. Ils invoquent leur « don de nature » comme une capacité innée à improviser et répondent aux questions directes qui leur sont posées par une suite de clichés. Pour que l'investigation aboutisse, il faut procéder de manière détournée, en soumettant les poètes à divers exercices pragmatiques sur leur art et leur technique. L'enquête s'apparente alors au jeu de la joute, dont ils sont coutumiers. Le résultat de la recherche est une construction scientifique qui fait apparaître une création fondée sur des modules, des variations et des parcours obligés. Les poètes, tout en se reconnaissant dans la description de leurs pratiques, n'adhèrent pas *in fine* à l'analyse qui en est faite. Il apparaît donc une différence entre le discours « magique » des poètes sur leur pratique d'improvisation, et celui du chercheur, ordonné et cohérent. Ces deux discours sur le même objet vont dans le même sens mais ils offrent une résistance l'un à l'autre : en dépit de quelques points de convergence, ils restent largement parallèles.

Collecting poetic jousts is both intriguing and delicate especially if one concentrates on techniques of improvisation. The author describes her fieldwork on the *gara poetica* (poetic joust) in Sardinia which pits two or three poets against one another. Invited to debate on themes drawn by chance, they perform on the village place before the united population. These poets, who like to keep the “secrets of their trade,” first react with suspicion. They evoke their “natural gift” as if they had an innate capacity to improvise and they respond to direct questions with a series of clichés. In order for the fieldwork to be successful, one must act in an indirect manner and ask the poets to engage in diverse pragmatic exercises on their art and technique. Collecting then becomes similar to the jousts with which the poets are familiar. The result is a scientific construction that makes visible a creation founded on modules, variations, and required paths. While they recognize themselves in the description of their practices, *in fine* they don't agree with the analysis. There is thus a difference between the magical discourse of the poets on their improvisational techniques and that of the research scholar who is organized and coherent. These two discourses on the same object go in the same direction but resist one another: despite certain points of convergence, they remain largely parallel.

INDEX

Thèmes : anthropologie (Europe), ethnopoétique

Index géographique : Sardaigne

Keywords : Improvisation, Joust, Sardinia, Secret, Anthropology, Ethnopoetic

Mots-clés : improvisation, joute, secret