

Les poèmes improvisés des *cantadores* brésiliens : une performance sans cesse renouvelée.

Le voyageur intéressé par le chant ou la poésie orale peut rencontrer au Brésil des chanteurs se livrant à une performance particulière : ils improvisent leurs couplets, provoquant ainsi l'enthousiasme de leurs auditeurs. On trouve certes dans d'autres pays d'Amérique latine des *trovadores* ou des *payadores* vivant de ce type d'art populaire. Mais c'est dans le Nordeste du Brésil que cette tradition est la plus vivace, portée par des chansonniers maîtrisant une poésie très élaborée où la spontanéité du vers est la valeur essentielle. La production de ces *cantadores* et l'engouement qu'elle suscite a donné lieu à des enquêtes ethnologiques que j'ai menées entre 1998 et 2002, en collaboration avec Daniel Loddo¹, dans les trois États de Pernambuco, Paraíba et Rio Grande do Norte, berceau de la tradition².

J'ai ainsi assisté à de nombreuses sessions d'improvisation, très variées dans leur forme, appelées *cantorias*. À défaut d'être une traduction exacte, « session » définit la *cantoria* comme un moment où se réunit une assemblée (les poètes, leurs admirateurs, éventuellement leurs juges) et souligne le caractère rituel de cette séance, visant à installer des conditions propices à l'inspiration (on improvise selon un protocole implicite, et presque toujours la nuit). Chaque session constitue une performance remarquable, au sens où l'on emploie ce terme dans le domaine artistique : *cantadores* et auditeurs produisent conjointement un événement dont le déroulement temporel constitue l'œuvre. La *cantoria* constitue également une performance pour les *cantadores*, au sens où l'entendent les linguistes : c'est la mise en œuvre de la compétence linguistique des poètes qui ont une connaissance approfondie du portugais et se livrent à une véritable célébration de la langue lors de leurs chants.

Dans un premier temps, je présenterai ce mode d'expression. Puis je décrirai les circonstances où l'on chante des vers improvisés et les évolutions qu'elles ont connues. Enfin, je m'intéresserai aux transformations du répertoire en fonction de celles du contexte.

Tradition orale et expression poétique

La *cantoria*, en tant que tradition orale particulière au Nordeste brésilien, se manifeste de la façon suivante : des poètes chantent devant un auditoire de passionnés de poésie en s'accompagnant sur leurs *violas*, sortes de guitares à cordes métalliques. Ce qu'ils disent dans leurs poèmes, toujours produits à deux auteurs dans l'alternance des strophes, est entièrement improvisé. On les appelle *repentistas* (de l'expression portugaise *de repente* signifiant « soudain, survenant dans l'instant ») car pour eux l'improvisation est la valeur essentielle, avant d'autres critères portant sur le fond et la forme. Ils appellent *repente* le vers qu'ils produisent, vers qui porte le plus haut degré d'improvisation quand on le compare aux autres formes de poésie orale du Nordeste et même du Brésil. Un autre aspect de leur art

¹ Daniel Loddo dirige le Centre Occitan de Recherche, Documentation et Animation Ethnologique de Cordes-sur-ciel, Tarn, France (www.talvera.org). Les enregistrements réalisés sur le terrain ont été publiés sous forme de deux C.D. accompagnés d'un livret de 96 pages (Loddo et Rougier 2006).

² À partir du matériel collecté, j'ai rédigé une thèse de doctorat en ethnologie, sous la direction de M. Sory Camara, soutenue en 2006 à l'Université de Bordeaux 2 (Rougier 2006).

les identifie par ailleurs : s'accompagnant de la *viola*, cordophone emblématique de leur métier, les *repentistas* se distinguent des autres catégories de poètes improvisateurs du Nordeste, tels les *coquistas* qui jouent sur des *pandeiros* (tambourins à cymbalettes) ou les *aboiadores* qui chantent a capella – ils portent de ce fait le nom de *violeiros*. Enfin, ils se nomment aussi *cantadores*. Les *cantadores*, d'après le sens qu'a ce terme en portugais, sont à la fois des chanteurs populaires et des chansonniers : ils chantent leurs vers sur des timbres traditionnels, les *toadas*, qui sont des mélodies apprises d'oreille ; leurs poèmes improvisés accompagnent l'évolution de la société dans laquelle ils vivent, en la commentant et la critiquant ; leurs performances orales s'accomplissent au gré de déplacements constants, dans des contextes variés. Il en existe des milliers dans le Nordeste, vivant de leur art populaire parmi leurs concitoyens³.

Repentistas, *cantadores* ou bien *violeiros* : s'il y a trois termes pour désigner les poètes, on emploie un terme plus général, *cantoria*, pour parler de ce qu'ils font. Le terme *cantoria* désigne aussi bien leur art poétique particulièrement exigeant qu'une session d'improvisation. On l'emploie aussi pour parler des règles qui régissent cette société réunissant les poètes et les personnes qui les écoutent.

Les œuvres que les *cantadores* produisent sont en constante reformulation car les chanteurs enchaînent sur une même mélodie les strophes qui prennent la forme d'un dialogue. Le chant supportant un tel échange de couplets est nommé *baião* et constitue une sorte de poème oral à deux auteurs. Il se produit ainsi une émulation qui favorise le renouvellement du contenu des œuvres orales. D'autre part, le public ne se contente pas de partager l'émotion du moment où le vers est créé, il intervient en demandant aux poètes d'improviser sur des sujets qu'il propose. Ces thèmes sont très variés (« les paysans sans terre », « le bien et le mal », « les beautés de la nature », « j'ai rencontré une belle », « nous voulons un pays différent »). Ils peuvent être versifiés, les deux vers ainsi proposés formant un refrain que chaque poète doit reprendre à la fin de sa strophe⁴. Ce refrain impose aussi une métrique et des rimes à suivre. Il suppose un certain degré de compétence poétique de la part de l'auditeur qui l'a formulé et constitue une interaction entre public et poètes au niveau de l'expression poétique. Le fond évolue ainsi avec l'évolution des thématiques suggérées par le public. Les poètes sont appréciés d'après leur capacité à développer les sujets. Cette qualité est un critère d'importance que l'on nomme *oraçãõ*, les autres critères étant d'ordre formel.

Les performances orales se réalisent en suivant des formes poético-musicales qui ne sont pas fixes, mais en évolution constante. Les poètes les appellent modalités et en dénombrent près d'une cinquantaine. Ces modalités déterminent la métrique, la structure des rimes dans les strophes et parfois une mélodie obligée ou un refrain. Certaines sont très employées, telle la *sextilha* qui est une strophe comportant six vers de sept syllabes, les vers pairs rimant entre eux ; on chante beaucoup aussi selon deux types de *décima*, dizain dont les vers comportent soit sept, soit dix syllabes – l'improvisateur doit alors trouver quatre rimes différentes et

³ Au sujet des chansonniers, on peut consulter les actes du colloque de Gaillac de novembre 2003 (Loddo et Rougier 2005).

⁴ Voici deux exemples de tels *motes*, respectivement en 7 et 10 syllabes :

Poeta canta o que eu sinto

Que eu sinto e não sei cantar.

(Poète, chante ce que je sens, car je sens mais ne sais chanter)

Pinochet é carrasco da história

Pelos crimes que fez no seu país.

(Pinochet est un bourreau de l'histoire, du fait des crimes qu'il a commis dans son pays)

les ordonner selon une structure complexe, ABBAACCDDC ; mentionnons enfin le *galope* qui obéit au même type de strophe mais dont la singularité est de présenter des vers de onze syllabes. D'autres modalités sont plus exigeantes encore pour les deux improvisateurs, quand ils doivent alterner les vers au lieu des strophes (dans le *quadrão perguntado* il faut répondre en un seul vers à la question posée au vers précédent), ou réclament plus de brio des chanteurs, quand ils ont à répéter un long refrain en forme de comptine (*o cantador de você*) ou sur un rythme entraînant (*gabinete*). Des *cantadores* m'ont chanté, pour les besoins de l'enquête, des modalités qui sont en voie de désuétude, n'étant plus demandées par le public ; par ailleurs, il s'en crée constamment de nouvelles.

Une règle formelle s'applique dans la *sextilha* qui est la modalité la plus couramment chantée, ainsi que dans quelques autres : le poète doit reprendre au premier vers de sa strophe la rime que son partenaire lui a laissée au dernier vers de la sienne, rime qui n'est évidemment pas prévisible. Cette règle dite de la *deixa* garantit que le poète improvise véritablement car elle évite qu'il puisse placer des strophes mémorisées. Un *cantador* qui agirait ainsi serait déconsidéré, l'acte d'improvisation étant l'essence même de la performance. En définitive, il apparaît que la pression des contraintes formelles favorise l'expression poétique en la canalisant. La pléthore de formes que j'ai pu entendre est sans équivalent dans les autres genres de poésie orale. Cette multiplicité n'est pas qu'une particularité esthétique de la *cantoria* : elle vise à éprouver la souplesse d'esprit du *cantador*, dont la pensée doit savoir se mouvoir dans tous les cadres, se mobiliser dans toutes les circonstances. Elle est une éthique du mouvement et de la spontanéité.

Les aspects proprement musicaux ne sont pas, pour les *cantadores*, des critères déterminants du point de vue de leur qualité professionnelle (ils s'appellent volontiers entre eux « *poeta* »). Cependant, ils ont leur importance : tel auditeur se déclare sensible à une voix expressive, tel autre à une voix puissante. Les chansonniers apparaissent généralement très concentrés sur l'émission vocale, soucieux de projeter leur vers sans guère de fioritures, la gestuelle très sobre se résumant au jeu instrumental. Les mélodies employées pour chanter les vers constituent un répertoire pléthorique dans lequel les *cantadores* puisent à chaque improvisation, en imprimant quelque variation personnelle. De ce fait, les mélodies évoluent petit à petit. On en crée aussi de nouvelles par dérivation de celles qu'on a intégrées par la pratique. Le poète qui ouvre l'improvisation choisit dans ce vaste répertoire la *toada* qui lui semble convenir au thème qui sera développé dans les strophes ; le poète qui lui répond doit suivre cette mélodie, porteuse d'un sentiment particulier – elle constitue un support constant, une ligne directrice pendant tout le poème improvisé à deux auteurs. Un autre élément musical indispensable pour soutenir l'improvisation est le jeu de la *viola*, plus ou moins élaboré selon les chanteurs. Les *cantadores* déclarent que leur inspiration ne saurait se passer du son des cordes. Or cette musique est extraordinairement monotone. Pendant toute une session, elle se réduit à un simple accompagnement en va-et-vient sur un accord unique, l'accord parfait majeur agrémenté de quelques notes de passage⁵. L'emploi de trois accords et plus, dont des accords mineurs, est réservé aux chansons qui ne sont pas improvisées. Il arrive en effet qu'à la demande d'une personne du public un *cantador* interprète une chanson en solo. La *canção* marque un moment différent dans le déroulement d'une session - suspendant provisoirement le feu de l'improvisation, le public écoute avec recueillement une chanson généralement

⁵ Dans quelques modalités d'invention récente comme le *Coqueiro da Bahia*, on emploie deux accords, par exemple La Majeur et Mi Majeur.

nostalgique. L'opposition suivante se fait jour : aux chansons la versatilité des accords, à l'improvisation poétique le caractère monolithique de l'harmonie. Les premières sont de l'ordre de l'interprétation d'un patrimoine connu de tous, que l'on désire réentendre avec un sentiment de nostalgie ; la seconde est une joute où il faut à chaque instant créer l'imprévisible, et où l'inspiration doit être soutenue par un élément unificateur, ininterrompu, toujours identique à lui-même. Dans l'improvisation poétique, il est difficile, tout en écoutant l'autre en train de chanter, d'en retenir quelque chose et, simultanément, de penser à une nouvelle chose. Conciliant la concentration du poète et son attention à ce qui l'entoure, la musique de la *viola* est un élément essentiel de cette performance.

Lors d'une session, beaucoup de choses sont dites ; des idées sont échangées, des sentiments partagés. Parmi les auditeurs, chacun est en droit de proposer un sujet ou de demander une modalité ainsi qu'une chanson particulière ; les chanteurs se font un devoir de répondre à toute demande émanant de l'assemblée et assument leur rôle d'artiste populaire, en se livrant à une théâtralisation de la vie de ceux qui les écoutent. Une session apparaît ainsi comme un moment d'émotion collective où se produit une mise en mouvement des sentiments, des idées et des connaissances. Le champ des thématiques à développer (toujours de façon dialectique, dans la confrontation entre deux poètes) est très étendu : l'art poétique lui-même, la valeur des poètes, le regret de ceux qui sont disparus ; les sujets divertissants, notamment provoquer un défi entre deux *cantadores* ; l'amour, heureux ou malheureux ; les sujets naturalistes ; les thèmes existentiels ou à teneur philosophique ; ceux que l'on peut qualifier d'éthiques, moralistes ou édifiants ; enfin, les thèmes sociaux et politiques. Ce traitement n'est rendu possible que par la préparation des *cantadores* qui provisionnent beaucoup de choses et de faits pour nourrir leur imagination. Ils s'interdisent d'utiliser dans l'improvisation des vers appris par cœur, mais leur mémoire est entraînée par l'apprentissage d'un grand nombre de chansons populaires et par la pratique des *motes* (ils doivent mémoriser instantanément le refrain qu'on leur soumet). Ils apprennent énormément de mots (noms communs et noms propres) comme autant de graines d'idées, afin que le moment de l'improvisation soit fertile. Ils visent à une connaissance encyclopédique en lisant ouvrages, dictionnaires, journaux ou pages Internet, en écoutant la radio ou la télévision, en assistant aux performances des autres *cantadores*. Curieux de toutes choses par nécessité, ils se tiennent au courant de l'actualité sociale, politique et médiatique, car n'importe quel sujet peut leur être soumis. On peut sans exagération parler d'érudition à leur propos⁶.

Les *cantadores* légitiment ainsi leur rôle de chansonnier qui les amène à tenir publiquement des propos satiriques. Avec une totale liberté de parole, ils peuvent parler du pouvoir, puisqu'ils savent parler de tout ce qu'on peut savoir. Que les auditeurs proposent les thèmes les plus brûlants, les *cantadores* les traiteront en donnant libre cours à leur esprit critique. « Le *cantador* dit ce que le peuple dirait s'il le pouvait », « il chante la réalité », « il est le reporter des petites gens », autant d'expressions fréquemment entendues. Sous cet aspect, la performance consiste en un mouvement d'émancipation des esprits où, toujours à l'avant-garde des préoccupations sociales, les chansonniers se posent en porte-parole du peuple.

⁶ Cette érudition est éprouvée dans certaines modalités difficiles comme le *galope* qui donne lieu à une rhétorique de l'énumération, généralement sur des sujets naturalistes. Une modalité de dizain particulière, *Se você tem bom guardado, Me responda cantador*, met à l'épreuve les connaissances et la mémoire (*guardado*) du *cantador*, sommé de répondre dans une strophe construite selon les règles de l'art à toutes les questions que le partenaire a posées dans la strophe précédente.

La performance est donc toujours renouvelée, puisque l'œuvre orale n'est pas produite par composition d'éléments appris ou convenus. Elle résulte de la rencontre entre des amateurs de poésie, apportant à chaque session de nouvelles « graines de poèmes » sous forme de sujets ou de *motes*, et des maîtres de l'improvisation qui les font éclore en chants inspirés. Elle est rendue possible par l'agilité mentale du *cantador*, obligé de s'adapter aux thématiques que l'actualité lui fournit, contraint à la rapidité dans la joute pour imaginer une réponse à son partenaire, le temps de quelques accords de *viola* entre deux strophes. La performance que constitue une *cantoria* est une création collective et dynamique.

Les circonstances des improvisations et les nouveaux espaces d'expression

Les circonstances où peut avoir lieu une *cantoria* sont avant tout liées à la mobilité des chansonniers qui disent ne pouvoir improviser qu'au prix d'une inspiration renouvelée, en rencontrant un autre poète lors d'une joute ou en se produisant devant un nouvel auditoire aux attentes imprévisibles. De ce fait, les *cantadores* sont en déplacement constant à la rencontre d'un public toujours différent, et il en a toujours été ainsi, d'après le témoignage des plus anciens qui traversaient le *sertão*⁷ à pied ou à dos de bête pour se mesurer à d'autres chanteurs. Actuellement, les improvisateurs ont recours aux moyens modernes de transport et de communication pour trouver des contrats qui ont de plus en plus tendance à remplacer la traditionnelle quête⁸. Les *cantadores*, dépendants des dons de leurs auditeurs, se conforment aux particularités territoriales et démographiques du Nordeste : émigrations et exodes y sont récurrents, dans un contexte de violence sociale et de sécheresses périodiques. Depuis une quarantaine d'années, l'urbanisation effrénée du Brésil a encore accru la mobilité des *cantadores*, provoquant un développement de leur activité. La plupart d'entre eux ont dû suivre le même mouvement que les émigrants qui constituaient leur public, un trajet qui les a conduits du *sertão* vers les villes, et, pour certains, vers d'autres régions du Brésil. La nouvelle expérience de l'urbanisation et la multiplication des opportunités de chanter dans des contextes inédits, devant des auditoires confrontés à la problématique de la modernité, ont stimulé les improvisateurs. Ils sont plus nombreux qu'autrefois, plus instruits et plus organisés.

Les performances ont lieu dans des circonstances très variées. À l'origine, les sessions étaient le plus souvent organisées par des particuliers engageant un ou plusieurs duos de poètes chez eux à l'occasion de quelque fête, le rassemblement ne prenant fin qu'à l'aube. Des duels étaient également mis en place par des amateurs de poésie désireux de voir s'affronter deux adversaires, parfois plusieurs nuits d'affilée – le vainqueur, selon le jugement de l'assistance, emportait alors tout l'argent. Ce type de joute semble avoir disparu depuis plusieurs décennies, en même temps que la durée des *cantorias* diminuait – la plupart se tiennent désormais entre neuf heures du soir et une heure du matin. Dans les hameaux des régions rurales, les sessions à domicile sont encore vivaces, quoique moins fréquentes qu'autrefois. Dans les bourgs et dans les villes, les *cantorias* peuvent aussi se tenir dans un bar

⁷ Attestée depuis le XIX^{ème} siècle par la mémoire populaire, la tradition de la *cantoria* est apparue dans le *sertão*. C'est une zone essentiellement rurale située à l'intérieur des terres de la région Nordeste. Le climat semi-aride, caractérisé par une saison des pluies mettant fin à des sécheresses récurrentes, est unique au Brésil.

⁸ Le paiement traditionnel s'effectue sur un plateau recouvert d'un tissu placé devant les poètes. Les auditeurs y déposent leur obole et leurs demandes, écrites sur un papier (elles peuvent aussi être formulées oralement).

ou un restaurant, au bénéfice partagé du propriétaire et des chanteurs. Il s'agit là encore de *cantorias pé de parede*, expression désignant la posture traditionnelle des poètes chantant au pied d'un mur, assis sur une chaise⁹.

D'autres postures peuvent désormais être adoptées : dans les concours actuels, les *cantadores* sont debout sur une scène pour une courte prestation, leur instrument en bandoulière, à côté du jury qui va les classer et face à leur public qui les soutient. Ce type de manifestation se déroulant sur deux soirées est nommé *festival* et sur trois soirées, *congresso*, des rencontres associatives se tenant alors pendant la journée. De cinq à dix duos se mesurent, devant un jury imposant les sujets et un public nombreux rassemblé dans un lieu de spectacle, lors de ces concours de poésie improvisée. Il y en a environ un par semaine dans tout le pays, autant d'opportunités pour un duo de ramener une récompense prestigieuse. Vers 1950, les poètes et les plus dévoués de leurs admirateurs ont eu l'idée de mettre en place ces compétitions qui jouent le rôle de vitrine de la *cantoria*. Cela a grandement contribué à la promotion des meilleurs poètes et à la professionnalisation de ceux qui partagent la même ambition. Ces diverses initiatives s'appuient sur d'innombrables associations où artistes et apologistes unissent leurs efforts en vue de promouvoir la culture populaire.

La conquête de nouveaux espaces d'expression est caractéristique de l'évolution de la *cantoria*. Depuis un demi-siècle environ, les *cantadores* ont créé une autre circonstance inédite pour leurs poèmes improvisés en investissant les radios et en y produisant des programmes consacrés au *repente*. Ils se sont accommodés de l'absence physique du public en improvisant lors d'émissions où leurs fidèles auditeurs transmettent quand même leurs demandes par téléphone ou par courrier. La radiodiffusion représente pour les amateurs une occasion régulière d'entendre du *repente* et constitue, jusque dans les campagnes les plus reculées et désormais dépeuplées, les conditions d'une imprégnation culturelle. De nombreux *repentistas* m'ont déclaré avoir appris les bases de leur art par le biais de ce média, bien avant d'avoir l'occasion de fréquenter les *cantorias* – pour les jeunes gens non scolarisés, les poèmes improvisés sur les ondes étaient une école à domicile. Élargissant le champ de la transmission traditionnelle sans remettre en cause ce qui est transmis, la radio a été et continue d'être un enjeu professionnel important pour les *cantadores*.

La production discographique est une autre activité que les *cantadores* ont investie afin de multiplier leurs engagements : ils se servent de leur C.D. comme d'une carte de visite. Mais la performance qu'ils y enregistrent est d'une nature différente. En effet, il est difficile d'improviser en studio car l'inspiration ne surgit pas sans les sollicitations d'un public. Les poèmes enregistrés sont donc « élaborés » par le duo qui les répète pour atteindre le meilleur niveau d'expression, musicalement comme poétiquement. Des chansons composées figurent sur ces disques, à côté des poèmes élaborés selon les modalités régissant les véritables improvisations. Le rythme de production est généralement assez soutenu, en fonction des moyens d'auto-production, afin de donner une image actualisée du duo – les chanteurs se conforment ainsi au principe de renouvellement qui fonde leur art¹⁰.

⁹ Les chanteurs sont alors assis l'un à côté de l'autre, parfois juchés sur une estrade de fortune. La performance peut avoir lieu à l'intérieur comme à l'extérieur et il n'est pas rare qu'elle soit sonorisée, à l'instar des concours.

¹⁰ Les associations organisant un *festival* ou un *congresso* produisent également des enregistrements *live* des improvisations réalisées lors de ces concours.

Du fait des mutations socio-démographiques, les performances qui font le pain quotidien des poètes ont désormais lieu dans les circonstances les plus variées : radios, écoles, bars, restaurants, fêtes privées, commémorations, meetings politiques et même plages où des *cantadores* chantent debout pour des vacanciers souvent indifférents. Les « chanteurs de plages », venus pour la plupart des zones rurales, ont innové de nouveaux contextes pour la *cantoria* en mettant à profit le développement du tourisme sur le littoral. Ces nouveaux professionnels sont apparus sur les lieux touristiques (plages, sites historiques, places publiques et endroits festifs) depuis la dernière décennie. On les nomme *cantadores de praia* parce que la plage est leur endroit de prédilection pour aborder les touristes, *viola* à la main, toujours en duo, et pour leur chanter quelques strophes dans l'espoir d'un billet. Les poètes qui ont les honneurs des festivals peuvent sentir leur position sociale bousculée par l'irruption récente de ces « prolétaires de la *viola* » se produisant dans des conditions de travail et selon un protocole très différent de la *cantoria* traditionnelle. Ils sont très critiqués car ils donneraient « une image dégradante de la profession ». En tout état de cause, ces nouveaux venus ont réussi à améliorer leur position sociale par l'exercice d'une activité artistique ; ce sont des pionniers sur de nouveaux terrains où ils ont récemment implanté une forme inédite de *cantoria*¹¹.

La diversité de circonstances qui caractérise la *cantoria* laisse cependant apparaître une tendance : les espaces de production de la poésie improvisée sont produits par les poètes eux-mêmes et par leurs admirateurs (sauf dans le cas limite des lieux touristiques où leur activité est décriée pour cette raison). Seuls les rassemblements les plus importants que sont les concours amènent les organisateurs à solliciter une aide des pouvoirs publics. D'une manière générale, cette expression de la culture populaire n'est pas soutenue par les politiques publiques de la culture, à l'exception notable de certaines municipalités que des passionnés de *repente* influents ont pu convaincre de la légitimité de leur engagement. Des espaces publics de la culture (théâtres, salles de réunions) peuvent alors être ouverts, mais la plupart du temps les lieux où se tiennent les sessions appartiennent aux usagers eux-mêmes. L'avantage de cette autonomie est la liberté de parole ; sa contrepartie est le manque de visibilité et de reconnaissance dont se plaignent les poètes. En effet, ils sont exclus des médias désormais dominants, les télévisions, qui se méfient de la parole satirique de ces chansonniers incontrôlables. Par ailleurs, leur profession ne jouit d'aucune reconnaissance officielle et leur activité relève toujours de l'économie informelle.

La coproduction par les artistes et les usagers est caractéristique d'une culture populaire. Les *cantadores* travaillent ainsi constamment à leur promotion, main dans la main avec leur public. Outre la conquête de nouveaux espaces d'expression, un indéniable mouvement d'élévation sociale a résulté de leurs efforts et de leur capacité à mobiliser leurs auditeurs. Cela est allé de pair avec l'urbanisation des uns et des autres. L'évolution des demandes du public urbain de la *cantoria*, désireux d'entendre traiter des sujets d'actualité ou des événements mondiaux, a entraîné une qualification croissante des poètes – autrefois en majorité analphabètes – avec une

¹¹ On remarquera que chanter sur les plages aussi bien que dans les studios radiophoniques constitue pour la performance une circonstance diurne, évolution notable par rapport au régime nocturne de la *cantoria* traditionnelle. Mais il n'y a jamais eu de règle absolue dans la tradition qui tire justement sa force de son adaptabilité. De la même façon, les premiers poètes du *sertão* chantaient surtout à la saison sèche, les pluies survenant à partir de janvier marquant une pause dans l'activité annuelle : le public aussi bien que les *cantadores* étaient alors bien trop occupés par la reprise des activités agricoles. Les poètes d'aujourd'hui, pour la plupart partis du *sertão* et généralement plus élevés socialement, sont détachés de cette contingence.

incidence sur le contenu des performances. Les transformations du contexte ont évidemment eu pour effet de transformer le répertoire.

Le rôle des improvisateurs : transformation du répertoire et maintien de la tradition

Les transformations du répertoire des chansonniers montrent des évolutions du fond et de la forme – les aspects formels concernent la création de nouvelles modalités, la manière de traiter la thématique et la forme sous laquelle les chansonniers se présentent devant leur auditoire. En revanche, la permanence du rôle des acteurs de la tradition se traduit par le maintien des formes performatives.

Une évolution du fond du répertoire est clairement perçue par les amateurs de poésie que j'ai pu interroger. Thèmes auparavant absents de la *cantoria*, la politique et l'exigence de justice sociale (comme par exemple la réforme agraire) sont maintenant souvent chantés. Le fait que le public soit désormais beaucoup plus demandeur de sujets d'actualité s'explique en partie par la liberté d'expression retrouvée depuis la fin de la dictature militaire, en 1985. Le « public choisi » des lieux urbains de la *cantoria* propose plus de *motes* qu'autrefois : dans un refrain en deux lignes, on peut mentionner un événement scandaleux ou placer le nom d'un homme politique que l'on veut mettre en cause. A contrario, les *cantadores* ne reçoivent plus de demande pour chanter sur des thèmes liés à la religion ou pour mettre en vers des passages des Écritures (alors que l'un d'entre eux, né en 1960, témoigne qu'il a dû lire la Bible et la vie des saints pour pouvoir improviser sur ces sujets quand il est devenu professionnel, à l'âge de vingt-cinq ans)¹². L'évolution du répertoire est favorisée par les concours d'improvisation, dans la mesure où les *cantadores* concurrents doivent s'attendre à chanter sur des sujets tirés au sort et préparés par une « commission sélective ». Or ses membres sont souvent des personnes connues pour leur engagement en faveur de la culture populaire. Leur position induit dans les sujets imposés une plus grande importance des problèmes sociaux, voire des questions ouvertement polémiques, à la plus grande satisfaction du public du concours qui vient soutenir l'avant-garde des chansonniers – ceux-ci savent porter le fer de la critique pour recueillir une ovation. La prise de conscience politique et citoyenne des *cantadores* est allée croissant, certains d'entre eux sont connus pour leur posture militante. Le célèbre Oliveira de Panelas déclare ainsi : « les plus grands moments de la poésie sont dans sa dénonciation des pouvoirs constitués ». « Les poètes prennent maintenant l'initiative de dire ce qu'ils veulent dire, ils ne chantent pas seulement ce que le public demande », déclare pour sa part une admiratrice pour laquelle cette diversification constitue une amélioration. En filigrane de ces transformations, poètes et auditeurs restent fidèles aux thématiques naturalistes et sentimentales qui forment la plus grande part du répertoire : l'amour, heureux ou malheureux, reste le sujet le plus chanté.

Quant aux évolutions formelles, il a déjà été dit que les modalités sont constamment renouvelées. Voici deux exemples de telles transformations, concernant la plus ancienne et une des plus récentes. Le *cantador* le plus âgé que j'ai rencontré, né en 1917, témoigne avoir encore chanté sous une forme aujourd'hui

¹² Lors des enquêtes, j'ai recueilli nombre de *motes* existentiels comme celui-ci :

As diferenças da gente Terminam na sepultura

(Les différences entre les gens s'évanouissent dans la tombe)

mais j'ai constaté une absence totale de thèmes explicitement liés à la religion catholique, pourtant majoritairement suivie par les Nordestins. Seul ce *mote*, dont le développement suppose une approche ouverte des religions, a été proposé lors d'un festival :

Pra toda religião Só existe um salvador (Pour toutes les religions il n'existe qu'un sauveur)

abandonnée, la *quadra*, un quatrain où on faisait rimer les lignes paires. Sa dimension réduite et sa relative simplicité devaient en faire un contenu facile pour glisser quelque texte mémorisé resservi pour de l'improvisation. Aussi la règle rendant ce recours impossible fut-elle introduite par les *cantadores* eux-mêmes : l'obligation de reprendre la rime laissée par le partenaire a conduit à la transformation de la *quadra* en *sextilha*, par adjonction de deux lignes (laisse – rime A – rime libre – A – libre – A, qui engendre une nouvelle laisse). L'invention de cette contrainte supplémentaire est l'exemple même de la création à l'intérieur d'une tradition qui n'est jamais figée et cherche à optimiser le but vers lequel elle tend. Le même ancien témoigne que l'on terminait les sessions sur une modalité, *Adeus até outro dia*, dont le refrain disait « Adieu, à un autre jour ». Une modalité qui connaît un vif succès a été récemment créée pour la remplacer : le *Coqueiro da Bahia*. Tous les *violeiros* ayant participé à la session montent sur scène et chacun fait une strophe pour prendre congé ; le chœur chante le refrain. Le public y est à présent habitué et exige souvent que l'on termine de cette façon. On perçoit la distance qui est prise avec le principe de duo qui structure la *cantoria* et l'influence probable de l'industrie du spectacle. Mais la tradition est ainsi en marche !

La manière de traiter la thématique a évolué également, dans la mesure où la mentalité des *cantadores* d'antan était notablement différente. L'esprit de rivalité était alors exalté, ainsi que la pugnacité : chaque poète chantait absolument tout ce qu'il savait sur un thème, sans que son improvisation soit limitée dans le temps. La célébrité que les chanteurs pouvaient y gagner les motivait, et tout était bon à cette fin. Ils avaient recours à des procédés techniques pour déstabiliser l'adversaire : laisser une rime difficile ; utiliser des *trava-língua*, vers préparés allitératifs (« un chasseur sachant chasser ») difficiles à comprendre pour l'autre poète ; jouer la *viola* sur un rythme incertain pendant que l'autre chante sa strophe. Par ailleurs, on pouvait changer de thématique à volonté en cours de poème, alors qu'on changeait moins fréquemment de modalité qu'aujourd'hui lors d'une session. Les poètes actuels se donnent pour obligation de développer un thème au mieux, sans se mettre hors-sujet. Les poèmes improvisés sont moins longs et prennent fin quand le sujet est épuisé. Les *cantadores* ont le souci de les présenter de façon plus diversifiée qu'autrefois, par le biais de modalités plus nombreuses. Prônant des valeurs de sociabilité et d'urbanité, ils s'interdisent les procédés déloyaux utilisés jadis. Le but est de « produire » pour les auditeurs une performance de qualité – s'efforcer d'atteindre une production poétique harmonieuse, toujours selon le critère suprême de l'improvisation authentique. Deux poètes se rencontrent dans un esprit de collaboration plutôt que de joute. L'adversaire d'autrefois est devenu un partenaire, le temps d'un poème oral à deux auteurs.

L'évolution de l'éthique professionnelle a conduit nombre de *cantadores* à se présenter au public en duo constitué. Au sein d'une telle *dupla*, la loyauté est de mise et l'harmonie entre les partenaires est privilégiée. La vogue des *duplas* a favorisé l'amélioration du soutien musical que les poètes se fournissent mutuellement, par l'emploi de meilleures *violas* et plus de soin apporté au jeu et à l'accordage. Chanter dans un duo permanent est un atout dans la carrière professionnelle où la compétition est plus vive que jamais entre *cantadores*, du fait de leur plus grand nombre et surtout de l'importance des concours. En effet, la fonction de la joute d'antan s'est déplacée vers les congrès et festivals. Au lieu qu'un poète chante contre un autre, on assiste à un concours de duos. L'émulation demeure, mais la relation duale a totalement changé de sens. Il faut être en premier

lieu coopératif dans la *dupla* pour s'élever poétiquement, en second lieu combatif sur un marché à conquérir et lors des fréquentes compétitions entre duos.

La fonction antagonique de la joute d'antan subsiste cependant sous une forme ludique. Pour divertir l'auditoire d'une *cantoria* et assouvir son goût pour les échanges polémiques, voire pour une certaine trivialité, les poètes usent de nos jours d'un genre nommé *desafio*. Ce « défi » est un moment très prisé lors d'une *cantoria*. Sur simple demande du public, l'aménité des échanges entre deux poètes (qui ont collaboré à l'excellence poétique tout au long de la session) se transforme soudain en échanges injurieux. Tout peut alors être dit, absurde, macabre ou obscène, pour accabler l'autre. Les *cantadores* déploient devant les spectateurs ravis une sorte de théâtre burlesque dont ils sont les pantins¹³. Alors qu'autrefois seul le dizain décasyllabique convenait au défi, ce genre se décline de nos jours sous plusieurs modalités (*o cantador de você, mourão voltado, galope em desafio, martelo mal criado*, c.-à-d. « mal élevé »). Il peut être provoqué par un spectateur qui propose un refrain adéquat¹⁴. Afin de relancer l'intérêt du public, les poètes peuvent prendre l'initiative de la provocation au cours d'un poème élogieux, les échanges de louanges se transformant subitement en propos irrévérencieux (recours que j'ai observé dans la modalité *oitavão rebatido*). Ici aussi, l'évolution du genre est marquée par la diversification ; dans le même temps, il y a permanence du but de la tradition au travers des transformations. En effet, le *desafio* est pour le public un exutoire de violence verbale où les poètes usent de la parole d'une façon qui serait inconvenante entre les auditeurs. Assister à ce type de joute produit une catharsis chez ces derniers. Les *cantadores* ont procuration pour jouer devant leurs auditeurs ce que le savoir-vivre du peuple lui interdit de faire. Cette observation confirme le sens général de la *cantoria* : elle est un cadre où les poètes disent ce que le peuple dirait s'il le pouvait.

On constate une autre permanence au niveau du rôle que les *cantadores* doivent tenir lors d'une session (dans le sens où l'on parle du rôle d'un acteur : ce qu'il a à dire et à faire). Alors que le cadre des performances change, que le fond évolue, que les modalités se renouvellent, la continuité de la tradition se traduit par le maintien de certaines fonctions. Le déroulement d'une session est ainsi jalonné de formes performatives, où l'énoncé constitue simultanément l'action qu'il exprime. Les *cantadores* s'acquittent de cette obligation en ouvrant systématiquement une session par une *sextilha* introductive, après avoir préludé sur leurs *violas*. Selon leurs inclinations, ils sollicitent dans leurs vers l'autorisation de chanter au maître des lieux, demandent à Dieu qu'il les inspire dans l'improvisation ou mentionnent simplement les circonstances qui ont conduit à la tenue de la *cantoria*. Les paroles proférées ont un caractère performatif : elles entérinent l'ouverture de la session. De la même façon, il convient d'en annoncer la fin en commençant à prendre congé, en célébrant les moments que l'on vient de passer ensemble et en évoquant la route que l'on va prendre. Ces vers peuvent prendre la forme d'une *sextilha* ou d'une modalité particulière comme le *Coqueiro da Bahia*¹⁵. D'autres énoncés performatifs marquent des changements pouvant survenir en cours de session : en pleine improvisation, on peut prendre l'initiative de changer de modalité et on l'annonce alors dès le début de

¹³ Plusieurs caractéristiques de ces échanges injurieux sont analogues à ce que Sory Camara a observé dans les « relations à plaisanterie » chez les Mandenka d'Afrique de l'Ouest (Camara 1992 : 38 à 50).

¹⁴ Par exemple le *mote* suivant : *Vou torrar seu talento no calor Da fogueira do verso improvisado* (Je vais griller ton talent à la chaleur du feu du vers improvisé)

¹⁵ Son refrain évoque la nostalgie et le départ : « *Coqueiro da Bahia*, je veux voir mon amour maintenant, tu veux y aller, partons ensemble, tu veux y aller, allons-nous en ».

la nouvelle mélodie ; on profère soudainement quelque quolibet pour signifier que l'on souhaite lancer un défi ; on invite un poète présent dans l'assistance à venir chanter ; on annonce sa propre sortie de scène. Conjointement à la création de l'œuvre orale, la mise en œuvre de la session est un rôle constant du *cantador*. C'est une forme d'intégrité vis-à-vis de la tradition.

Par ailleurs, alors que les *cantadores* n'ont de cesse d'inventer des cadres inédits pour leur production, ils montrent une fidélité étonnante à l'esthétique traditionnelle qu'expriment les aspects musicaux et scéniques des performances. À ma connaissance il n'y a aucune tentative de « modernisation » musicale, personne n'essaie d'introduire de nouveaux instruments ou des rythmes étrangers. C'est pourtant ce qui se passe couramment dans nombre de musiques traditionnelles où guitare électrique, basse et claviers ont été adoptés, sans parler du sempiternel *after beat* que le rock a répandu sur la planète et qui contribue à l'homogénéisation des rythmiques dans les cultures les plus diverses. Rien de tel dans la *cantoria* où les seules *violas* continuent de soutenir la scansion des vers. Il n'y a pas non plus le moindre souci de rendre les performances plus attrayantes et conformes au goût du jour : pas la moindre ébauche de chorégraphie ou de jeu de scène, la posture statique des *violeiros* continue de dégager une impression de grande concentration. Dans le même temps où l'urbanisation entraînait une évolution pragmatique des sujets chantés et des espaces de production, l'expression musicale des *cantadores* n'a pas rejoint ce qu'il est convenu d'appeler les musiques urbaines. La seule adaptation que l'on puisse constater est l'amplification des voix et des *violas*, dans les nouveaux contextes où le public est nombreux. Le chant, la musique et l'instrument continuent, au cœur de la ville, de témoigner de la culture du *sertão* – de jouer un rôle emblématique permettant d'identifier les *violeiros* et leurs œuvres orales. Leur public tient à cette image qui caractérise ce qui est l'expression culturelle la plus singulière du Nordeste : un art où tout change constamment, puisqu'il s'agit d'improvisation absolue. Le *violeiro* doit donc être pour ses admirateurs une icône qui incarne leur passion de la poésie improvisée. Or un tel symbole doit avoir quelques signes récurrents permettant l'identification, en l'occurrence l'instrument, sa tenue et son jeu. Ainsi se résout le paradoxe entre le *repentista* qui est un virtuose du changement et le *violeiro* qui a quelque chose d'immuable dans l'allure.

Dans l'exercice de leur art, les poètes parviennent à accorder une qualité, l'intégrité, et une attitude, le pragmatisme. L'intégrité voudrait que l'on transmette fidèlement une tradition, mais seul le pragmatisme permet de la sauver en l'adaptant dans un contexte qui entre-temps a changé. Tout l'art du *cantador* est de contribuer ainsi au mouvement de la tradition.

Les *cantorias* auxquelles on peut assister aujourd'hui actualisent une tradition qui a toujours su s'adapter aux mutations des contextes, selon une attitude pragmatique caractérisant les situations d'oralité. D'après les témoignages de personnes appartenant à des générations différentes, le rôle du *cantador* dans la société est une constante. Son expression éminemment populaire et sa parole critique perdurent, au travers des transformations, dans des performances sans cesse renouvelées.

Références bibliographiques :

CAMARA Sory, 1992

Gens de la parole – Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké. Paris : Karthala, 375 p

LODDO Daniel et ROUGIER Thierry, 2005

« Cantadores du Nordeste du Brésil : un art en devenir », in *L'art des chansonniers : actes du colloque de Gaillac des 28, 29, 30 novembre 2003.* Cordes : CORDAE/La Talvera, pp 77 à 102

LODDO Daniel et ROUGIER Thierry, 2006

Repentistas nordestinos, troubadours actuels du Nordeste du Brésil. Cordes : CORDAE /la Talvera, livret de 96 p + 2 C.D.

ROUGIER Thierry, 2006

Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria : une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien. Thèse de doctorat en ethnologie, Bordeaux 2, 333p ; éditée à l' A.N.R.T., Lille, 2007, 352 p

Note biographique :

Thierry Rougier est musicien (guitariste, percussionniste, compositeur), musicologue et ethnologue (thèse de doctorat sur les poètes improvisateurs du Nordeste brésilien, 2006, Bordeaux 2). Il enseigne à l'IUT de Bordeaux 3. Il collabore aux recherches du Centre Occitan CORDAE/La Talvera (Cordes-sur-ciel, Tarn) ainsi qu'aux actions du festival Nuits Atypiques de Langon (Gironde) et de son label discographique Daquí.

Résumé :

Dans le Nordeste du Brésil, des chanteurs traditionnels improvisent leurs couplets lors de sessions réunissant des passionnés de poésie populaire. Les performances ont lieu dans des cadres variés qui ont connu d'importantes évolutions. Le répertoire de ces chansonniers, fait d'authentiques improvisations, se renouvelle constamment en fonction des mutations du contexte, pour le fond comme pour la forme.

Article paru

dans « Performance(s) »,

n° 21 des *Cahiers d'Ethnomusicologie*, Genève, 2008, pp 87-102