



Quand des poètes improvisent leurs chants : une forme d'animation territoriale en Amérique latine.

Thierry Rougier

► To cite this version:

Thierry Rougier. Quand des poètes improvisent leurs chants : une forme d'animation territoriale en Amérique latine.. Les Cahiers d'ADES, 2010, 7, pp.143-152. halshs-00661240

HAL Id: halshs-00661240

<https://shs.hal.science/halshs-00661240>

Submitted on 18 Jan 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quand des poètes improvisent leurs chants : une forme d'animation territoriale en Amérique Latine

Cet article marque une étape dans une recherche sur la poésie orale, chantée et improvisée qui est une forme d'expression populaire en Amérique latine. M'intéressant de longue date aux musiciens latino-américains, j'ai initié il y a une vingtaine d'années une enquête sur les chanteurs populaires qui improvisent leurs couplets. Cette recherche, au croisement de la musicologie et de l'ethnologie, m'a conduit à la rencontre de chansonniers maîtrisant des genres très variés : la *payada* des poètes argentins, le *cururu* de l'Etat de São Paulo, le *côco* des joueurs de tambourin ainsi que le *repente* des joueurs de *viola* du Nordeste brésilien. A la suite d'une enquête ethnologique conduite sur ce dernier « terrain », j'ai pu rédiger une thèse sous la direction de Sory Camara et la soutenir en 2006 à l'Université Bordeaux 2. Puis j'ai cherché à prolonger ma recherche par la diffusion des œuvres orales collectées, collaborant avec Daniel Loddo pour l'édition d'un livret illustré accompagné d'une sélection des enregistrements de terrain : *Repentistas nordestinos – troubadours actuels du Nordeste du Brésil* (CORDAE 2006).

A présent, je souhaite inscrire mon travail dans une démarche anthropologique¹ visant à dégager des universaux dans la fonction sociale et culturelle des musiciens-poètes improvisateurs. Pour cela, j'interroge le même sujet dans une démarche comparatiste, par un élargissement des terrains d'enquête, des genres et des thématiques étudiés. Le cadre en est désormais le vaste ensemble culturel et linguistique que constitue l'Amérique latine (en considérant les deux langues en usage, le portugais et l'espagnol, comme deux variantes très proches d'un même héritage ibérique) – d'où mes travaux actuels sur un genre chilien, la *payada*.

Ce sujet, qui à première vue pourrait paraître exotique, rejoint en fait les problématiques socioculturelles de l'animation, le rôle des improvisateurs participant de l'animation des territoires et de la définition de l'identité culturelle, comme je souhaite le montrer dans ce qui suit. Je présenterai d'abord les joutes entre poètes improvisateurs. Puis j'esquisserai une approche comparée de deux genres, la *cantoria* brésilienne et la *payada* chilienne. Enfin, la fonction des improvisateurs sera définie comme relevant de l'animation et de la médiation.

Les joutes entre poètes improvisateurs

La poésie populaire en Amérique latine : créativité et spontanéité

Cette poésie populaire est le plus souvent improvisée, suivant des formes très diverses léguées par une tradition locale. La faculté d'improviser des poètes est une valeur essentielle, appréciée des connaisseurs avant d'autres critères d'ordre esthétique. Il existe une multitude de genres, déterminant le métier de ceux qui les pratiquent, qui se distinguent par des critères littéraires et musicaux, ainsi que par le plus ou moins grand degré d'improvisation des poèmes chantés. Les genres les plus considérés sont entièrement fondés sur une éthique de la spontanéité : il faut absolument tout inventer dans l'instant où l'on chante. Les vers ainsi

¹ « L'anthropologie s'appuie sur une analyse comparée des logiques sociales pour proposer des questionnements et des modèles touchant aux fondements génériques, universels des activités humaines » (Toffin, 2005, 14)

produits sont appelés *repente*², ils obéissent à des règles formelles contraignant à l'improvisation en empêchant que l'on puisse placer des couplets préparés. Je m'intéresserai ici essentiellement à ce type de littérature orale, car ses acteurs ajoutent à leur rôle d'auteur populaire une fonction de l'ordre de la médiation sociale et culturelle.

Le *repente* est produit dans la confrontation de deux poètes. Il revêt un caractère de joute, la surenchère née de la rencontre pousse au trait d'esprit, à la répartie, et donc nécessairement à des propos improvisés. On note la fréquence des défis entre poètes, occasions pour les spectateurs d'entendre des propos injurieux dont ils sont friands ! L'organisation de concours d'improvisateurs contribue aussi à l'esprit de compétition, dans les genres où a lieu ce type de manifestation. Et même quand il s'agit d'une rencontre sans enjeu polémique, l'émulation a lieu entre les poètes du simple fait qu'ils alternent les strophes pour produire leur chant. Leur art est ainsi structuré par un principe dialectique.

Ce type de poésie est chanté, en suivant des mélodies héritées ou dérivées d'une tradition musicale à l'idiosyncrasie très marquée : les poètes apparaissent comme des chansonniers. Le chant ajoute son pouvoir suggestif au pouvoir évocateur de la poésie, il ouvre la voie à son surgissement, il prolonge l'émotion qu'elle suscite. Dans presque tous les cas, les chanteurs s'accompagnent d'un instrument emblématique. On reconnaît ainsi ceux qui jouent d'un instrument à cordes (la guitare en Argentine, le *guitarrón* au Chili, la *viola* au Brésil), à percussion (le *pandeiro* brésilien qui est un tambourin, les *ganzá* qui selon les régions peuvent être des hochets ou des grattoirs, comme dans le Mato Grosso), ceux qui chantent a capella (les *aboiadores* dont le chant long évoquant quelque influence turque ou arabe est lié aux régions d'élevage bovin), ceux dont les couplets a capella alternent avec des musiques d'une rapidité inouïe produite par un ensemble de percussionnistes (à Nazaré da Mata, État de Pernambuco)... Impossible ici d'être exhaustif ! Dans tous les cas, les instruments produisent une musique très répétitive, parce qu'indispensable au soutien de l'inspiration poétique des improvisateurs.

Les œuvres orales, qui donc sont des performances vocales, se réalisent dans le cadre de sessions, c'est-à-dire de rassemblement de personnes à caractère festif ou rituel. Les sessions de *repente* sont caractérisées par leur interactivité : l'auditoire formule des demandes aux poètes, leur fait tenir tel ou tel rôle dans le dialogue ; tout auditeur peut proposer des thèmes à développer ou des refrains versifiés à partir desquels se structure l'improvisation³. Le même principe dialectique qui règle l'alternance du chant entre les deux poètes se retrouve dans leur interaction avec le public. Celui-ci joue donc un rôle essentiel dans le renouvellement de l'inspiration des improvisateurs.

Les gens du peuple marquent de la considération envers les chansonniers (qui vivent des dons de leurs auditeurs). Certaines personnes déclarent ne pas manquer une occasion de participer à une session. Une figure récurrente est celle de l'admirateur, passionné de poésie chantée et soutien de tel ou tel poète dont il admire l'art. Dans la culture du Nordeste brésilien, le plus actif des admirateurs est l'apologiste, engagé dans la promotion de son champion et la diffusion de son art de prédilection. On assiste à une coproduction, entre poètes et auditeurs, des cadres de production de la poésie. Ce sont généralement des espaces privés, un particulier organisant par exemple une session à son domicile à l'occasion de quelque fête, ou dans son établissement s'il s'agit d'un patron de bar ou de restaurant. Quand des équipements culturels publics sont investis (dans le cas des concours qui peuvent avoir lieu dans un théâtre, par exemple), c'est par le biais d'associations où se réunissent artistes et apologistes. Il est significatif que cette forme d'expression doive recourir à l'autoproduction :

² De l'expression *de repente* signifiant, en portugais comme en espagnol, « soudainement, tout à coup, à l'improviste ».

³ Ces sessions de *repente*, qui ont toujours cours la nuit, sont nommées *cantorias*. Le même terme *cantoria* désigne aussi l'art des *repentistas* et leur déontologie.

elle ne bénéficie généralement pas du soutien des politiques publiques de la culture. Les chansonniers, par nature, sont porteurs d'un esprit satirique et frondeur, leurs propos sont imprévisibles et remettent souvent en question l'ordre établi...

Mobilité et improvisation

Au Brésil, les maîtres de l'improvisation absolue sont sans conteste les chansonniers qui s'accompagnent d'un instrument à cordes apparenté à la guitare, la *viola*. Dans le Nordeste où leur tradition est attestée depuis le XIX^e siècle, ces différents attributs font qu'on leur donne le nom de *repentista*, *cantador* ou *violeiro*. On est *repentista* parce que l'on renouvelle toujours ses strophes – l'obligation de reprendre la rime laissée par l'autre chanteur à la fin de sa strophe, rime imprévisible du fait de la richesse de la langue portugaise dans ce domaine, interdit pratiquement que l'on puisse placer à propos quelque vers mémorisé. On est *cantador* parce que l'on est un chanteur populaire, qui doit savoir chanter tout sujet proposé dans l'assistance – les gens déposent sur un plateau, avec leur obole, leur demande écrite sur un petit papier. On a ainsi le devoir de posséder des connaissances très étendues, incluant les sujets politiques et sociaux, et même désormais scientifiques et mondiaux. Les *cantadores* sont les érudits de la culture populaire, ce qui légitime leurs propos critiques et autorise la plupart d'entre eux à se considérer comme des porte-parole du peuple, assumant un rôle de contre-pouvoir. On est enfin *violeiro* parce qu'on est inséparable de son instrument emblématique, symbole récurrent qui permet une identification dans un domaine évanescant – les formes poétiques et musicales se renouvelant rapidement et ce qui est dit dans les chants changeant constamment, puisqu'il s'agit d'improvisation totale.

Ces chansonniers vont sans cesse à la rencontre de nouveaux publics, eux-mêmes très mobiles du fait de la véritable culture de l'émigration qui caractérise le Nordeste brésilien. Aux migrations saisonnières liées au climat singulier du *sertão* semi-aride, marqué par l'alternance d'une saison sèche et d'une saison propice aux cultures, s'ajoutent les exodes dus aux sécheresses exceptionnelles. D'autres raisons d'ordre démographique, économique et politique font du Nordeste, qui a les pires indices sociaux du pays, une région traditionnellement répulsive – son solde migratoire est négatif avec toutes les autres régions (Tricard, 1998). Les Nordestins, qui forment le principal contingent de travailleurs migrants au Brésil, ont massivement participé à l'exploitation de l'hévéa en Amazonie au XIX^e siècle, puis à l'industrialisation du sud du pays et à la construction de ses mégapoles. Dans le dernier demi-siècle, ils n'ont pas échappé à l'urbanisation qui est maintenant le lot de quatre Brésiliens sur cinq, ce qui a entraîné un exode rural sans précédent dans le *sertão*, berceau de la tradition de la *cantoria*... Les *cantadores*, qui se sont toujours beaucoup déplacés (à pied ou à dos de bête d'après les plus anciens que j'ai pu interroger, nés pendant la première guerre mondiale), ont vu leur mobilité s'accroître du fait de tous ces bouleversements. Ils ont par nécessité suivi leur public et se sont pour la plupart urbanisés. Les nouvelles conditions de production (moyens de transport, de communication et d'information actuels ; « conquête » de nouveaux espaces d'expression comme les radios, les studios d'enregistrement, les scènes sonorisées ; élévation du niveau scolaire des poètes jadis majoritairement analphabètes ; demandes plus diversifiées des publics soumis à la pression de la modernité) ont stimulé les improvisateurs, dont le ressort est évidemment la capacité d'adaptation. Les mutations socio-spatiales leur sont un contexte favorable : ils sont plus nombreux, instruits et organisés qu'autrefois. On estime leur nombre à plusieurs milliers, vivant de leur art populaire jusqu'au confins du vaste Brésil, partout où la langue portugaise peut être magnifiée dans leurs poèmes, partout où des émigrés ressentent la nécessité d'organiser une session pour les inviter à chanter la culture du terroir.

La dynamique sociale dont font preuve les *cantadores* actuels est sans équivalent dans les autres genres de poésie orale en vigueur au Brésil. J'avance l'hypothèse que cela est dû précisément au fait que ces genres ne sont pas aussi marqués par la prééminence de l'improvisation – réitérant les formes au lieu de les recréer, leurs acteurs ne sont pas à même d'impulser à la tradition de nécessaires adaptations. Par exemple, sur le même terrain d'enquête, j'ai rencontré différentes catégories de poètes populaires, parmi lesquels des *coquistas* qui témoignent que leur nombre est en déclin et les occasions de se produire en public en régression. Or le *coco* qu'ils pratiquent est caractérisé par des formes plus divertissantes, plus rapides et plus rythmiques que le *repente* – leurs joutes abondent en propos triviaux et en formes ludiques, ils chantent des refrains entraînants, ils s'accompagnent sur des *pandeiros* qui sont des tambourins à cymbalettes. Mais ils n'improvisent que partiellement, en recourant à des couplets truculents qu'ils ont mémorisés et qu'ils montent rapidement avec beaucoup d'à-propos selon les réactions du public et les circonstances de la performance. Le spectacle qu'ils proposent a souvent lieu dans des espaces ouverts, rues, places, marchés, dans des conditions peu propices à la tenue de paroles réfléchies. Les spectateurs ne contribuent pas à la thématique de la performance car, contrairement à leurs homologues *cantadores*, les *coquistas* ne satisfont pas les demandes du public. Leur prestation est de l'ordre de l'animation des espaces publics – elle relève à la fois du sketch et du match, incluant des saynètes nommées *embolada* (littéralement : « en se roulant par terre ») où les deux protagonistes se livrent à un duel injurieux. Mais on n'y trouve guère de contenu informatif ou critique, encore moins de thèmes existentiels ou philosophiques, à la différence de ce qui a cours dans les *cantorias*. Les *cantadores*, quant à eux, considèrent l'exercice de leur art comme une sorte de mouvement d'éducation populaire, à l'avant-garde des préoccupations sociales. On voit qu'au-delà des similitudes (une poésie chantée dans un contexte populaire), les deux genres se distinguent au niveau du sens dont ils peuvent être investis : là où il y a davantage d'improvisation peut se créer un espace où s'échangent des paroles libres, critiques, d'une certaine profondeur. Et cette émergence est à corréliser avec la mobilité des poètes qui la mettent en œuvre – mobilité spatiale, les *cantadores* étant constamment sur les routes d'un territoire aux limites indéfinies, entre deux sessions ; mobilité sociale, car depuis un demi-siècle ils ont conquis bien des positions en vue ; mobilité enfin dans le désir exprimé d'une transformation politique et sociale qui rendrait justice au peuple brésilien dont ils sont issus et dont ils veulent porter les aspirations.

***Cantoria* brésilienne et *paya* chilienne : une approche comparée**

La comparaison que je viens d'ébaucher entre deux genres pratiqués dans la même culture a permis de dégager le lien entre la mobilité et l'improvisation, entre la circulation de la parole et la posture sociale et professionnelle de ceux qui la mettent en forme. Je propose de poursuivre dans une démarche comparatiste en considérant à présent deux cas que l'on pourrait a priori penser éloignés : la *cantoria* brésilienne et la *paya* (ou *payada*) chilienne. En effet, les deux pays sont éloignés géographiquement et fort différents – le Brésil est le pays le plus vaste du continent, le Chili le plus long du monde ; c'est par ailleurs le seul pays d'Amérique du Sud à ne pas avoir de frontière commune avec le Brésil ; ils ne partagent pas la même langue ; historiquement, ce sont des populations fort différentes qui ont constitué les deux nations. Dans le domaine de la poésie improvisée, où se situent les différences entre les deux expressions ? L'analyse permet-elle de dégager des structures communes, un modèle universel de la joute poétique ? Pour chaque élément évoqué, je tâcherai de faire la part des différences et des similitudes.

Au Chili, on nomme *paya* les joutes poétiques auxquelles se livrent les chanteurs devant leur public. L'étymologie invoquée renvoie à une langue andine, l'aymara, où *paya* signifie deux. C'est une façon d'affirmer le même principe dialectique qui structure la *cantoria* brésilienne : les poètes se donnent la réplique, en alternant les compositions, les strophes ou les vers, parfois dans un esprit de compétition (ce que les Chiliens nomment alors *controversia* ou *contrapunto*)⁴. Les improvisateurs sont appelés *payadores* – ils portent le même nom que leurs homologues argentins et uruguayens chantant selon une modalité musicale très différente, la *milonga*.

Fondamentalement, le *payador* chilien obéit à la même éthique que le *cantador* brésilien, dans le rôle qu'il doit tenir en public. L'un comme l'autre animent les sessions par la mise en œuvre de formes performatives incontournables : on commence par se présenter, solliciter l'autorisation de chanter, saluer le public et les organisateurs de la session ; on annonce les changements tels que l'invitation à improviser selon une nouvelle modalité poétique, ou l'invitation faite à un nouveau poète de monter sur scène ; on prend congé à la fin de la session. Dans les deux cas, les improvisateurs jouent le rôle de maîtres de cérémonie, ils sont à la fois acteurs et metteurs en scène de leur performance.

Je parlerai successivement des formes en vigueur, des rôles tenus par les poètes, de la musique et des instruments, avant de conclure sur la fonction des deux expressions, *paya* et *cantoria*. On distinguera ainsi une fonction identitaire, d'où de nombreuses différences affichées et affirmées, et une fonction de transformation sociale, où l'on remarque beaucoup de similitudes, dans les formes d'animation mises en œuvre comme dans l'engagement politique des poètes.

Les formes poétiques et musicales en vigueur dans les deux pays se caractérisent d'abord par la métrique que l'improvisateur imprime à ses vers, c-à-d. le nombre de syllabes requis pour chanter les phrases mélodiques de longueur égale. Ce qu'en disent les connaisseurs laisserait penser que les usages diffèrent : les Chiliens déclarent employer des octosyllabes, les Brésiliens des heptasyllabes. Mais fions-nous à notre oreille, en réalité il s'agit d'une métrique identique, seule la façon de compter diffère ! Les Chiliens comptent toutes les syllabes du vers, les Brésiliens toutes les syllabes jusqu'à la dernière qui soit accentuée – en effet, l'espagnol comme le portugais sont des langues à accent tonique et la plupart des mots sont terminés par une syllabe atone. La métrique qui vient d'être décrite est la plus employée de part et d'autre. En revanche, une divergence apparaît dans la fréquence d'emploi de l'autre métrique en usage dans les deux langues : les *payadores* emploient rarement des vers *endecasílabos* où ils comptent 11 syllabes en tout, alors que les *cantadores* les emploient couramment (en les nommant *decasílabos*, pour les raisons exposées plus haut). Ces derniers se distinguent de leurs homologues hispanophones par l'emploi de vers plus longs encore (qu'ils nomment *métrica alexandrina*, où ils comptent 11 syllabes plus une atone), chantés uniquement dans une modalité où l'on célèbre la beauté et la diversité des phénomènes naturels, le *galope a beira-mar*. Surtout, le nombre et la variété des modalités chantées par les *cantadores* est sans équivalent parmi les autres genres de poésie improvisée d'Amérique latine – la *cantoria* compte une cinquantaine de modalités, en renouvellement constant puisque des formes deviennent caduques alors que de nouvelles apparaissent. Les *payadores* semblent plus fidèles à des formes archaïques, comme la *copla* qui est une strophe

⁴ « PAYADA ou PAYA : Manière de communiquer de façon savante, agréable et formatrice, antérieure à la télévision et aux informations de CNN (...) La *payada* est une sorte de dialogue rimé et chanté entre deux poètes qui se répondent en improvisant (...) et en s'accompagnant à la guitare (...) Cet art s'est particulièrement développé dans le cône Sud de l'Amérique à partir de la fin du XVIII^e siècle à travers le *payador* qui, en échange du gîte et du couvert, partageait avec ses amphitryons ses expériences vécues et, en même temps, à travers la saine compagnie des lieux qu'ils visitaient, confirmait l'appartenance de tout un chacun à l'espèce humaine. » (Delgado-Aparain y Sepúlveda, 2005, 27)

élémentaire de 4 vers. Les *cantadores* d'antan l'employaient aussi sous le nom de *quadra*, en faisant rimer entre eux les vers pairs, mais ils l'ont abandonnée au début du XX^e siècle après l'avoir transformée en sizain, avec obligation de reprendre au premier des 6 vers la rime que l'autre poète a laissée à la fin de sa strophe, afin de contraindre à l'improvisation (belle illustration d'une tradition qui sait évoluer en optimisant le but vers lequel elle tend).

La nature des couplets que l'on chante est ainsi déterminée par la longueur (du vers, de la strophe) et par la structure des rimes dans la strophe. La définition de la rime est la même dans les deux langues. Mais en portugais, un système phonologique plus riche que celui de l'espagnol entraîne une plus grande variété de rimes possibles. Les *cantadores* font plus qu'en tirer parti, quand ils s'astreignent en outre à la « rime parfaite », rendant compte de l'orthographe du mot et non de sa seule sonorité, alors que les *payadores* se contentent d'assonances.

Un même héritage littéraire ibérique explique l'usage d'un couplet identique, le dizain, dans toute l'Amérique latine, de Cuba au Chili en passant par le Brésil. Il s'agit d'une strophe de 10 vers portant quatre rimes différentes organisées selon une structure complexe :

A B B A A C C D D C

Ce dizain est l'occasion de parler de l'interactivité entre auditeurs et poètes, révélée dans la possibilité qu'il offre d'intégrer des vers prédéterminés. On les appelle *mote* au Brésil, *pie forzado* au Chili : un auditeur propose un thème versifié en un ou deux vers. Le poète doit développer l'idée et monter sa strophe en 10 lignes, reprenant la ou les rime(s) proposée(s) par l'auditeur, selon la structure ci-dessus. A la différence des *cantadores* qui utilisent le *mote* comme un refrain de fin de strophe, repris par chaque chanteur à la fin de son couplet, les *payadores* peuvent placer le *pie forzado* à n'importe quel vers. Dans un esprit de rivalité, ils poussent l'excellence à son comble en montrant qu'ils sont capables de monter instantanément des compositions complexes, incluant jusqu'à 4 *pies forzados*, autant de vers disparates dans leur thématique, générant les 4 rimes A, B, C, D – une véritable prouesse intellectuelle.

Le rôle joué par les poètes lors d'une session est assez flexible. Ils sont reconnus pour leur qualité d'improvisateur, mais il leur est demandé d'autres types de prestations dans le cadre plus large de la littérature orale. Ainsi, il est licite pour les *payadores* de réciter ou de chanter des poèmes composés, entre deux improvisations – on oppose ces deux rôles en parlant de poésie *elaborada con anticipación* ou *al momento*. On a déjà dit que les *cantadores* évitent d'intégrer des passages mémorisés dans leurs couplets improvisés, mais ils répondent volontiers aux sollicitations d'un auditeur qui leur demande d'interpréter une chanson composée – ne relevant pas de la joute, elle se chante en solo. Une *canção* est généralement nostalgique et marque une respiration dans le déroulement d'une *cantoria* animée par un esprit polémique. Elle représente un autre type d'échange avec le public : ce n'est plus le chanteur mais l'auditeur qui définit la musique que l'on va entendre à ce moment de la soirée.

Au Chili, le rôle du *payador* se divise par ailleurs en deux grandes thématiques selon qu'il chante *a lo humano* ou *a lo divino*, c-à-d. selon qu'il parle des hommes, des femmes, de la société ou bien de sujets plus transcendants. Une telle distinction n'a pas cours au Brésil où l'on note cependant que les sujets religieux, qui constituaient autrefois⁵ une bonne part des thématiques demandées par le public, sont désormais délaissés.

Les *payadores* chiliens organisent des moments successifs dans le développement d'une *paya* et jouent alors des rôles distincts, bien identifiés. On a déjà parlé des présentations et salutations où, évidemment, chaque *payador* s'exprime en son nom propre. Ce n'est qu'ensuite que surviennent les instants de confrontation, de compétition. Il existe différentes façons de les mettre en scène. Dans la *personificación*, chacun des poètes en présence va incarner un personnage à la demande du public, souvent sur un mode antinomique, par

⁵ Avant 1985 qui a vu la fin de la dictature militaire et le développement de l'expression démocratique.

exemple le pauvre et le riche. Un autre “acte” de la *paya* est le *banquillo de preguntas y respuestas*, où chaque *payador* est “mis sur la sellette”, sommé de répondre aux questions qui lui sont posées par ses collègues ou des membres de l’assistance. Les réponses à des questions parfois délicieusement absurdes (“combien de poils a un chat?”) se font généralement en *coplas*, sur le mode de l’aphorisme. Que l’on ne s’y trompe pas : si le ton est humoristique et l’humeur au divertissement, des propos d’une grande profondeur sont tenus, le poète se donnant pour mission d’éclairer l’entendement de celui qui l’écoute. Cela est vrai aussi pour les Nordestins, qui toutefois n’organisent pas leurs *cantorias* en “actes” successifs. Mais il existe là aussi des “interrogatoires”, par le biais des nombreuses formes que peut revêtir le chant : dans la modalité *quadrão perguntado*, le *cantador* doit répondre en un vers à la question que son collègue lui a posée au vers précédent ; dans la modalité *me responda cantador*, il faut se souvenir de toutes les questions que le collègue a réussi à caser dans un dizain et y trouver réponse dans le dizain suivant.

Les *payadores* terminent généralement leur performance en chantant sur le rythme de la danse nationale chilienne, la *cueca*. Ils improvisent ou citent alors des *coplas* ponctuées d’onomatopées et s’emparent d’un *pandero* (tambour de basque) pour faire danser l’assistance. La *paya* se transforme alors en bal, l’espace de mise en scène de la poésie populaire est investi par les gens qui s’expriment à leur tour dans les évolutions improvisées de cette danse à deux qu’est la *cueca*.

En revanche, la dimension chorégraphique est absente des *cantorias* nordestines. C’est un autre type de rassemblement, le bal populaire nommé *forró* (déformation de l’anglais *for all*, paraît-il!) qui est plébiscité par les Nordestins qui dansent alors au son de l’accordéon, de la grosse caisse et du triangle. Pour la plupart, les *cantadores* n’ont pas d’autres capacités instrumentales que celles nécessaires au jeu élémentaire de la *viola* en soutien des vers, contrairement aux *payadores* qui sont à la fois poètes et animateurs de bal.

Après ces précisions sur ce que les improvisateurs ont à faire, il reste à préciser ce qu’ils souhaitent dire. Le rôle tenu par les poètes populaires les amène à adopter une posture politique résolument engagée en faveur du peuple dont ils sont l’expression. Le Chili et le Brésil, tout comme les autres pays d’Amérique latine, ont une expérience commune d’événements historiques dramatiques : génocide, spoliation, déportation, esclavage des hommes, dévastation de la nature... Les dernières décennies ont vu l’établissement de dictatures militaires et la résistance qui s’est ensuivie, ainsi que l’aggravation des rapports économiques entre les pays nantis et ceux du “Sud”. Ces thématiques sont constamment évoquées dans les improvisations des chanteurs, elles s’ajoutent désormais aux thématiques plus traditionnelles comme l’amour ou la nature. Etant par essence critique, la parole des improvisateurs véhicule aujourd’hui un message de résistance dans le contexte des libertés retrouvées, au Chili comme au Brésil.

C’est dans le domaine musical que l’on trouve les différences les plus notables entre les deux traditions. Un *payador* assimile les mélodies appropriées à l’exercice de son art durant ses années d’apprentissage, en les entendant de la bouche de ses aînés, puis élabore sa mélodie propre, qui sera en quelque sorte sa signature, sur laquelle il chantera désormais ses improvisations. Alors qu’un *cantador* se constitue rapidement un répertoire de mélodies variées, parce qu’appropriées aux dizaines de modalités poétiques en usage. En effet, il retient nécessairement d’oreille plusieurs airs, à chaque occasion où il chante avec un autre *cantador*, puisque la règle de la *cantoria* veut que la mélodie choisie par le poète qui chante la première strophe soit suivie par l’autre poète dans la seconde strophe. A terme, il en possède des centaines, auxquelles il ajoute celles qu’il a créées par dérivation des modèles traditionnels. Pléthore et diversité caractérisent donc les timbres employés par les chansonniers nordestins, à l’opposé des chiliens qui tendent vers un support univoque. En revanche, le soutien instrumental de ces derniers est beaucoup plus complexe : les mélodies requièrent de

nombreux accords et formules d'accompagnement ; alors que toute une *cantoria* est accompagnée par un unique accord, produit en va-et-vient sur les cordes des *violas* accordées à la perfection.

Dans les deux traditions, on peut à la rigueur se satisfaire de guitares communes pour accompagner les chants. Cependant chacune idéalise un instrument emblématique et singulier, produit par l'artisanat local, particulièrement difficile à accorder du fait du grand nombre de cordes métalliques doubles, triples, quadruples... Mais la poésie ne s'accomplit-elle pas dans la recherche de l'harmonie?

Les *cantadores* privilégient la *viola*, qu'ils règlent selon un accord qui leur est propre et qui les distingue des *violeiros* nordestins purement instrumentistes. La *viola* est conçue comme une métaphore du corps humain : le son s'en échappe par des trous ou rosaces richement décorés, au nombre de sept ou quatorze, nommés "bouches" ; le manche est nommé "bras" et la caisse de résonance "corps". Les artisans ont amélioré la sonorité des instruments, ces dernières décennies, par l'invention d'un dispositif acoustique dynamique placé sous la rangée de sept à dix cordes, nommé "diaphragme". La *viola* est le symbole de la profession, on la représente sur les affiches des festivals de *repente*, les coffrets des C.D. produits par les *repentistas*. Ceux-ci la célèbrent dans leurs vers par des formules du type "la *viola* est ma règle", "la *viola* est mon épée". Elle est autant une arme symbolique qu'un signe distinctif.

Un instrument plus étonnant encore est le *guitarrón*, qui a été inventé au Chili en réinterprétant les sonorités d'anciens instruments européens comme la guitare baroque, le théorbe, la harpe ou le clavecin. Il n'existe que dans ce pays pour l'usage qu'en font les *payadores*. Le nombre de cordes dont il est garni représente un record : vingt-cinq, dont quatre plus courtes qui ne passent pas sur le manche et sont tendues à partir du bord supérieur de la caisse. Ces cordes résonnent longuement et confèrent une atmosphère intemporelle aux improvisations éphémères qu'elles soutiennent. Avant de lancer leur premier vers, les chanteurs réalisent des préludes développés en savantes arabesques sur le *guitarrón*.

Considérant les poètes improvisateurs des deux pays, on peut conclure à une diversité des expressions et une similitude des rôles. Localisme et universalisme sont les deux pôles orientant cette étude comparative. Localisme exacerbé dans les formes vocales et les instruments singuliers qui jouent à l'évidence un rôle identitaire, la musique étant supposée exprimer l'idiosyncrasie du peuple qui l'apprécie. Universalisme révélé par de nombreuses similitudes entre les formes d'animation mises en œuvre dans les deux expressions populaires, les poètes chiliens et brésiliens s'engageant résolument aux côtés de leur peuple dans un mouvement d'émancipation sociale.

La fonction des improvisateurs : animation et médiation

Souhaitant pour conclure approfondir la réflexion sur ce que peut être l'animation territoriale par le biais de l'improvisation poétique, je me baserai sur l'exemple qu'en donne la culture populaire nordestine. En effet, dans ma recherche, le terrain brésilien est celui qui a induit des problématiques relatives à la définition du territoire, à la perception de l'identité, aux migrations avec leur cortège d'adaptations et d'ajustements – cela tient à l'importance et à la rapidité des mutations socio-démographiques au Brésil.

Conjointement avec les amateurs de poésie improvisée qu'ils regroupent autour de leur passion, les *cantadores* animent le territoire où ils diffusent des éléments culturels propres à la région d'origine de leur tradition. Cette région (l'extrémité la plus orientale du Nordeste) est marquée par une forte idiosyncrasie. Cependant, le territoire où la tradition s'actualise n'a pas de limites du fait de l'expansion du *repente* sur les chemins de l'émigration

nordestine – il s'étend potentiellement à tout endroit où des Nordestins, loin de leur terroir, peuvent ressentir la nécessité d'entendre magnifier leur culture, leur pays, leur destinée de migrant, par la puissance d'évocation de la poésie et par la magie du chant. Pour cela, des sessions d'improvisation sont organisées en invitant des *cantadores*, qui animent le groupe ainsi réuni en opérant une refondation de la communauté d'origine dans le sentiment partagé de la *saudade*⁶. Ce territoire sans limite est un territoire imaginé, dans la mesure où il s'agit d'une construction culturelle.

Les *cantadores* donnent une âme au territoire où ils exercent leur art en lui imprimant une certaine vivacité, en mettant en mouvement toutes sortes d'émotions, de pensées et d'idées. Dans la fonction qu'ils occupent face à leur public, contribuent à cette animation : l'évocation de ceux qui peuplent ce territoire, la mémoire de ceux qui y ont vécu et l'ont travaillé ; l'actualisation du lien entre les personnes, en opérant un maillage de l'espace par le biais de *cantorias* où les poètes sont l'élément mobile, les lieux des sessions et ceux qui les organisent l'élément fixe ; l'expression de la volonté de transformation de la société.

Ainsi, la fonction des *cantadores* relève également de la médiation. Pour situer le personnage de l'artiste médiateur dans une perspective anthropologique plus vaste, je fais référence à l'essai de mon maître Sory Camara sur les griots d'Afrique de l'Ouest, ces « gens de la parole » (Camara, 1992) qui forment une caste de musiciens, occupant une position intermédiaire dans une société traditionnelle très hiérarchisée. Ces *jèlí*, comme on les nomme en langue mandingue, chantent l'épopée de leur peuple, la généalogie des familles, les louanges ou les critiques du pouvoir ; ils sont porte-parole des puissants, médiateurs des soumis, témoins des rituels et des tractations, en un mot messagers dans une culture où la parole est soumise à une éthique. Leur rôle est fondamentalement de nouer un lien entre les parties d'un monde hétérogène – ce que l'on peut rapprocher du travail de mise en relation que les *cantadores* opèrent partout où ils chantent.

L'art d'improviser, le *repente*, possède également une vertu : il permet aux improvisateurs de conférer une identité au territoire qu'ils parcourent, bien qu'il s'agisse d'un territoire sans frontières, qui plus est théâtre de mutations accélérées. Certes, il s'agit davantage ici d'« identité mouvante » (Triki, 1998) que d'identité au sens où nous l'entendons communément – l'impression que nous donne un objet ou un personnage d'être toujours le même. Là précisément réside la difficulté qu'éprouvent les Nordestins à construire une identification dans un milieu hétérogène, agité par la violence de l'histoire et l'importance des phénomènes migratoires. Dans un contexte où tout change constamment, comment trouver quelque principe de similitude qui puisse fonder une identité ? L'improvisateur peut contribuer à cette construction, car le discours impromptu et imprévisible qu'il tient est jalonné de repères, formels ou thématiques, qui reviennent de façon cyclique. Chaque fois que l'improvisateur prend l'un de ces repères, il le change en lui faisant subir une variation ou un développement. Sa création suit ainsi un mouvement en spirale : le mouvement de sa pensée progresse en conférant un sens renouvelé aux repères dont il s'est saisi. Les formes de l'improvisation montrent qu'il y a des indices dans le changement. Le changement lui-même peut alors devenir un modèle auquel on peut s'identifier. La construction d'une identité sur un territoire indéfini et dans des conditions mouvantes est rendue possible par les improvisateurs, qui produisent et transforment constamment les éléments de la culture des gens qui les écoutent.

Les *cantadores*, dont l'activité ne relève en rien de quoi que ce soit de matériel, accomplissent un travail essentiel dans le domaine des symboles et de l'imaginaire. Tout comme leurs homologues latino-américains ou les griots africains, ils contribuent à une objectivation du territoire que leurs auditeurs s'approprient.

⁶ Ce terme portugais intraduisible exprime un sentiment de nostalgie et de regret, une sensation d'éloignement et de manque.

« La poésie et la chanson dialoguée, les joutes oratoires, les défis poétiques sont des faits culturels de tous les temps et de tous les pays ; et s'il y a filiation, parfois, de l'un à l'autre, il s'agit bien là, au-delà des actualisations spécifiques, d'un phénomène universel. » (Bec, 2000, 11)

Bibliographie :

BEC Pierre, *La joute poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 2000, 521 p

CAMARA Sory, *Gens de la parole – Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris : Karthala, 1992, 375 p

DELGADO-APARAÍN & SEPÚLVEDA, *Les pires contes des frères Grim*. Paris : Éditions Métailié, 2005, 189 p

LODDO Daniel, « Cururu e Siriri, chants et musique des fêtes religieuses du Mato Grosso », dans *Musiques d'Amérique Latine*. Cordes : CORDAE/LaTalvera, 1998, pp. 47-64

LODDO et ROUGIER, *Repentistas nordestinos – troubadours actuels du Nordeste du Brésil*. Cordes : CORDAE / La Talvera, 2006, livret de 96 p accompagné de deux C.D.

ROUGIER Thierry, *Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria : une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien*. Thèse de doctorat en ethnologie, Bordeaux 2, 2006, 333p

TOFFIN Gérard, *Ethnologie, la quête de l'autre*. s.l. Acropole, 2005, 156p

TRICARD Christel, *Disparités et dynamiques spatiales de la population brésilienne depuis 1960*. Mémoire de Géographie tropicale, Bordeaux 3, 1998, 217 p

TRIKI Fathi, *La stratégie de l'identité*. Paris : Arcantières-Essais, 1998, 142 p

Payadores de Chile – Poètes improvisateurs du Chili, Langon : Daquí, label des Nuits Atypiques. Coffret de deux C.D. et livret illustré - traduction des poèmes et des entretiens, texte de présentation : Thierry Rougier.