

# Le Nordeste brésilien et ses *cantadores*: un territoire animé par la poésie improvisée

(North-east of Brazil and its *cantadores* (minstrels): a territory animated by improvised poetry)

Rougier, Thierry

Univ. Bordeaux 3. IUT Michel de Montaigne. 1 rue Jacques Ellul.  
F-33080 Bordeaux Cedex

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 309-328]

Récep.: 04.05.2009

Accep.: 14.12.2009

---

*Dans le Nordeste brésilien, des milliers de chansonniers itinérants vivent de leur art. Ces cantadores viennent à la rencontre des publics pour chanter en duo des poèmes improvisés sur un territoire qui s'étend aux chemins de l'émigration. L'appropriation sociale de l'espace par la culture populaire s'accomplit dans l'animation que ces modernes troubadours opèrent lors des sessions, dans des contextes variés.*

*Mots-Clés : Brésil. Nordeste. Chansonnier. Musique. Poésie improvisée. Culture populaire.*

*Brasil ipar-ekialdean milaka tonadillari ibiltari euren arteari esker bizi dira. Abeslari horiek ikusleengana jotzen dute hainbat gairi buruz inprobisatutako olerkiak bikotean abesteko, baita emigratioari buruzkoak ere. Kulturak espazioa hartzen du, trobalariek euren ekitaldiak testuinguru desberdinetan egiten baitituzte.*

*Giltza-Hitzak: Brasil. Ipar-ekialdea. Tonadillari. Musika. Inprobisatutako olerkia. Herri-kultura.*

*En el Nordeste brasileño, miles de tonadilleros itinerantes viven de su arte. Esos cantadores interpelan al público para cantar a dúo poemas improvisados sobre un territorio que alcanza los caminos de la emigración. La apropiación social del espacio por la cultura popular se cumple en la forma en que dichos trovadores animan sus actuaciones en los diferentes contextos.*

*Palabras Clave: Brasil. Nordeste. Tonadillero. Música. Poesía improvisada. Cultura popular.*

Dans le Nordeste brésilien, on peut rencontrer de nombreuses personnes qu'anime une véritable passion pour la poésie chantée et improvisée. Il s'agit là d'un trait culturel partagé avec de nombreux autres latino-américains<sup>1</sup>, mais que les Nordestins poussent au plus haut point, tant par la complexité des poèmes oraux qu'ils échangent que par l'importance qu'ils accordent à cette production dans la dynamique sociale. Au Brésil, il existe des milliers de chansonniers itinérants vivant de leur art, qu'ils déclinent en de nombreux genres : *aboio*, *coco*, *repente*... J'ai conduit une étude ethnologique sur le *repente*, « vers spontané » que des chanteurs populaires (nommés *cantadores*, *repentistas* ou *viroleiros*) chantent à deux, alternant les strophes improvisées et s'accompagnant d'une sorte de guitare, la *viola*. Il s'agit là d'« une tradition en mouvement », caractérisée à la fois par son idiosyncrasie, son dynamisme et sa vivacité (Rougier, 2006).

La fascination pour le vers spontané, le goût pour la joute verbale et la considération pour les chansonniers itinérants que montrent les gens du Nordeste (résidents de leur région d'origine ou migrants) témoignent de l'importance du mouvement dans leur imaginaire. Cette caractéristique, qui s'objective dans l'expression artistique, est en rapport avec les conditions socio-démographiques. En effet, la société nordestine entretient avec son territoire une relation mouvementée : les phénomènes migratoires marquent l'histoire de la région (Cavignac, 1997. Tricard, 1998). Après avoir fourni le principal contingent de travailleurs migrants à l'intérieur du Brésil, le Nordeste est aujourd'hui le théâtre d'une urbanisation rapide – avec pour corollaire la généralisation de l'exode rural, qui était déjà une fatalité dans le *sertão*<sup>2</sup> où sévissent des sécheresses récurrentes.

Ce *sertão* aride, mais splendide quand il reverdit sous l'effet d'une pluie providentielle, est objet de nostalgie pour tous ceux qui ont connu les chemins poussiéreux de l'exode. Il est le berceau d'une tradition vivace que ses acteurs, maîtres de l'improvisation, ont toujours su adapter aux changements, au gré des déplacements de population. L'expansion de cette tradition poético-musicale aux lointains lieux de l'émigration illustre le rapport entre une pratique propre aux Nordestins et leur représentation de l'espace, nécessairement dynamique. Dans les expressions poétique, musicale, chorégraphique, etc. de la culture populaire<sup>3</sup>, la dimension du territoire apparaît : celui-ci est une objectivation multidimensionnelle.

---

1. On peut mentionner la joute poétique en langue espagnole nommée *payada*, notamment en Argentine, au Chili et en Uruguay. Cuba connaît la *trova* où les poètes improvisent des *décimas*. Au Brésil même, il y a bien d'autres formes de poésie orale chantée, comme le *cururu* des Etats de São Paulo et du Mato Grosso (Loddo, 1998) ou le *coco de roda* qui mêle chorégraphie, chant et poésie dans les régions littorales du Nordeste (De Alencar Pimentel, 2004).

2. Le *sertão* est une zone essentiellement rurale située à l'intérieur des terres de la région Nordeste dont elle occupe environ la moitié du territoire. Le climat semi-aride, caractérisé par une saison des pluies mettant fin à des sécheresses récurrentes, est unique au Brésil. À quelques degrés au sud de l'équateur, les cactées et les plantes épineuses prédominent dans cette région où est apparue la tradition du *repente*, dont la mémoire populaire et quelques rares sources écrites situent l'émergence au XIX<sup>e</sup> siècle.

3. L'expression *cultura popular* est d'un usage très courant sur le terrain de mes recherches. Elle marque l'appartenance sociale aux couches populaires de celui qui l'emploie et la légitimité que lui apporte le partage de valeurs communes avec un grand nombre de Brésiliens.

mensionnelle de l'appropriation sociale de l'espace (Bustos Cara, 2002). Cette conception convient pour parler des lieux fort variés qu'animent les *cantadores*, modernes troubadours, au cours de leurs perpétuels déplacements.

Territoire et société entretiennent ainsi un lien complexe et changeant, qui se révèle dans l'expression singulière de ces poètes populaires, éminents improvisateurs qui ne sauraient se passer du soutien de leur *viola* pour accompagner leurs chants. Ils ont pour particularité de ne pas inscrire leur expression dans un territoire déterminé, mais au fil des chemins qui les conduisent à la rencontre de leurs publics – nouveaux publics nécessaires au renouvellement de leur inspiration. Le territoire est bien ici « appropriation sociale de l'espace », sur les chemins de l'émigration nordestine, jusqu'aux confins du vaste Brésil, partout où l'on peut magnifier la langue portugaise dans l'émulation d'une joute.

Je présenterai tout d'abord les sessions d'improvisation où la culture populaire est sans cesse vivifiée, dans un échange entre auditeurs et poètes, puis le mouvement conquérant par lequel ces derniers investissent de nouveaux espaces de production, toujours en association avec les premiers. Je parlerai ensuite du rapport entre la mobilité des poètes et leur inspiration et, enfin, de l'animation qu'ils opèrent dans les lieux qu'ils parcourent, conduisant à une idée dynamique du territoire et à une conception mouvante de l'identité.

## 1. LES SESSIONS D'IMPROVISATION

La rencontre entre les poètes et leurs admirateurs est le moment propice au jaillissement du vers improvisé. Elle a lieu lors d'un rassemblement nommé *cantoria*. On peut traduire ce terme par session, pour rendre compte de son caractère rituel – la session a presque toujours lieu la nuit et son déroulement est régi par un protocole implicite ; les deux chanteurs jouent de leur inséparable *viola*, face à leur auditoire, assis côte à côte devant un mur, d'où le nom de *cantoria pé de parede* donné à ces rassemblements traditionnels (cf. fig. 1). Ce qui réunit les uns et les autres dans une atmosphère de ferveur est l'amour de la spontanéité, du trait d'esprit, de la répartie, voire de la polémique, mis en scène sur un mode à la fois poétique et musical. En effet, ce qui est dit dans les poèmes, toujours produits à deux auteurs dans l'alternance des strophes, est entièrement improvisé. Le principe même du dialogue poétique, la surenchère à laquelle il donne lieu ainsi que certaines règles concernant la construction des strophes<sup>4</sup> garantissent l'authenticité de l'improvisation. Celle-ci est la valeur essentielle, avant d'autres critères portant sur le fond et sur la forme : le vers produit est appelé *repente* (de l'expression portugaise *de repente* signifiant « soudain, survenant dans l'instant ») et il porte le plus haut degré d'improvisation quand on le compare aux autres formes de poésie orale du Nordeste et même du Brésil. Les *repentistas* se distinguent

---

4. Dans la modalité la plus courante, le sizain, il faut reprendre au premier vers la rime que le partenaire a laissée à la fin de sa strophe, rime qui n'est pas prévisible.



“Acrísio de França (à gauche) et Francinete improvisent lors de la cantoria du 27 février 2002 au sitio Sanharão, près de Paulista”. Fonds C.O.R.D.A.E./La Talvera. © C.O.R.D.A.E./La Talvera, 23 Grand’rue de l’Horloge, B.P. 40, 81170 Cordes, France.

ainsi des autres catégories de poètes chanteurs du Nordeste, tels les *coquis-tas* qui jouent sur des *pandeiros* (tambourins à cymbalettes) et qui ont la faculté de monter très rapidement leur strophe en mêlant éléments mémorisés et passages improvisés.

### 1.1. La musique

Si dans le *repente* les vers sont improvisés, les mélodies qui les supportent ne le sont pas. Les *repentistas* sont aussi nommés *cantadores*, c’est-à-dire, en portugais, des chansonniers : des chanteurs populaires qui chantent les vers qu’ils produisent sur des timbres traditionnels appris d’oreille, les *toadas*. Les mélodies employées constituent un répertoire pléthorique dans lequel les *cantadores* puisent à chaque improvisation, en imprimant quelques variations personnelles. 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, qui forme ainsi une chanson appelée *baião*. Certaines *toadas* sont systématiquement associées à une forme poétique particulière : il s'agit en quelque sorte d'un timbre obligé, comportant souvent un refrain qui ponctue les passages improvisés. Le *cantador* ébauche parfois la *toada* choisie en préludant sur son instrument.

J'ai analysé des dizaines de ces mélodies à partir des enregistrements que j'ai réalisés : elles sont essentiellement syllabiques (une note par syllabe, en valeurs égales, avec très peu de mélismes sauf parfois sur la note finale qui peut être agrémentée d'un vibrato ou d'un port-de-voix). Les mélodies jouent ainsi leur fonction de timbre pour chanter une poésie mesurée où les vers comportent 7, 10 ou 11 syllabes. D'un point de vue musical, elles présentent un caractère modal très prononcé. L'emploi du mode mineur est exceptionnel, les modes les plus courants utilisent des échelles à sept degrés dont l'une est comparable à notre mode majeur ; par référence à celui-ci, dans un autre mode, le quatrième degré est haussé d'un demi-ton ; dans un autre encore, le septième degré est abaissé d'un demi-ton ; et l'on entend fréquemment une combinaison de ces deux altérations dans le même mode (parfois appelé « mode harmonique » parce que ses degrés *do ré mi fa # sol la sib* se rapprochent des sons donnés par la succession des harmoniques naturelles). Souvent, les chanteurs ne chantent pas ces notes de façon tempérée, c'est-à-dire qu'il y a une légère différence d'intonation entre ce qu'ils chantent et la note correspondante sur le manche de leur *viola*, qui est divisé en douze demi-tons égaux comme celui d'une guitare. Cela est d'autant plus vrai que le chanteur vient des régions rurales, l'urbanisation tendant à entraîner la normalisation des modes sur le tempérament égal. On peut ainsi entendre dans le *sertão* de splendides « tierces neutres », le troisième degré se situant entre ce qui, pour nous, serait le majeur et le mineur – ce qui ne manque pas d'évoquer la fameuse *blue note* ! L'intonation du quatrième degré correspond parfois exactement à la onzième harmonique naturelle – une note comprise entre *fa* et *fa #* par référence à une tonique *do*. En fait, on observe une grande variabilité des modes musicaux, au gré des modes tout court, les chansonniers se conformant à « l'air du temps » pour adapter leurs chansons au goût du jour. Les notes changent, mais les principes structurels des mélodies demeurent : elles doivent être un bon support pour les formes poétiques, elles-mêmes en évolution constante.

Les aspects proprement musicaux ne sont pas, pour les *cantadores*, des critères déterminants du point de vue de leur qualité professionnelle, qui ne dépend que de leur maîtrise de la langue et de la poésie. Cependant, ils ont leur importance pour les auditeurs qui se déclarent sensibles à la qualité de la voix, expressive ou puissante, et affichent leurs préférences en fonction de critères vocaux, rythmiques ou scéniques. 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.

Le jeu de la *viola* s'avère être l'élément musical indispensable pour soutenir l'improvisation. Les *cantadores* déclarent que leur inspiration ne saurait se pas-

ser du son des cordes. Ils apportent un soin particulier à l'accord des deux instruments, qui comportent de 7 à 10 cordes en métal<sup>5</sup>. Cependant, en dehors des préludes donnant parfois lieu à des développements musicaux et hormis quelques contrechants, 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 passage. L'improvisation poétique requiert en effet le caractère monolithique de l'harmonie. C'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. Tout au long d'un *baião*, la constance de l'harmonie et du rythme garantit cela : elle aide à retenir quelque chose de ce que l'on entend de la bouche du partenaire, tout en pensant à ce que l'on va dire dans la prochaine strophe, qu'il s'agit de monter en quelques secondes ! La musique de la *viola* est un élément essentiel dans la performance des poètes car elle leur permet de concilier attention et concentration<sup>6</sup>.

## 1.2. La poésie

Lors d'une session, les performances orales des *cantadores* se réalisent en suivant ce qu'ils appellent des modalités (*modalidades*). Ce terme désigne le rapport structurel qui lie le texte à la musique, celle-ci étant subordonnée à celui-là puisqu'il s'agit d'une œuvre de chansonnier. Rendre compte des chansons ainsi produites suppose une approche littéraire afin d'analyser les formes poétiques en vigueur. Les poètes dénombrent près d'une cinquantaine de ces modalités, en évolution constante - certaines tombent en désuétude, d'autres surgissent, généralement dans l'anonymat. La modalité détermine la métrique, la longueur des strophes, la structure des rimes et parfois un refrain ou une mélodie obligée. La plus courante est le sizain (*sextilha*) qui est une strophe comportant six vers de sept syllabes, les vers pairs rimant entre eux. Le dizain (*décima* ou *martelo*), très employé, est considéré comme un chef-d'œuvre de construction poétique : il en existe deux sortes, selon que les vers comptent sept ou dix syllabes ; pour construire sa strophe, l'improvisateur doit trouver quatre rimes différentes et les ordonner selon une structure complexe, ABBAACDDC ; en outre, le dizain peut comporter un *mote*, c'est-à-dire un refrain en un ou deux vers qui est soumis au chanteur avant qu'il ne lance son

---

5. La *viola nordestina* comporte 5 choeurs, c-à-d. cinq rangées de cordes dont certaines peuvent être doublées ou triplées, d'où un nombre variable de cordes possible, de 7 à 10. Elle est l'emblème des *cantadores* qui l'accordent d'une manière qui leur est propre, semblable à la façon dont on accorde communément les cinq cordes les plus aiguës d'une guitare. L'accord ne se fait pas au diapason mais en fonction des voix des chanteurs en présence.

6. À l'appui de cette thèse, outre les déclarations des poètes eux-mêmes, le fait que le jeu de la *viola* est différent lors des chansons (*canções*) qui ne sont pas improvisées et qui marquent une pause dans le déroulement d'une *cantoria* : à la demande d'un auditeur, un des poètes interprète une chanson composée, généralement nostalgique et déjà connue de la plupart des gens présents. Il s'accompagne alors de trois à six accords différents, dont des accords mineurs. D'autre part, des formes d'invention récente occupent une position intermédiaire quant à l'importance de l'improvisation s'accompagnent sur deux accords (par ex. Mi et La) : ainsi du *Coqueiro da Bahia* caractérisé par un long refrain et une improvisation élémentaire.

improvisation, refrain qu'il doit mémoriser afin de le répéter à la fin de sa strophe, d'en développer la thématique et d'en reprendre les rimes aux vers 6, 7 et 8 ! Le *galope*, forme poético-musicale surtout employée pour chanter les sujets naturalistes, obéit au même type de strophe mais sa singularité est de présenter des vers de onze syllabes. D'autres modalités présentent des exigences différentes, quand les deux improvisateurs 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 quand les chanteurs doivent montrer leur virtuosité en répétant un long refrain, en forme de comptine (*o cantador de você*) ou sur un rythme entraînant (*gabinete*).

Si l'on ajoute à ces règles formelles l'obligation de reprendre la rime laissée par le partenaire, en vigueur dans la *sextilha* et dans un certain nombre d'autres modalités, il apparaît que la tradition à laquelle se soumettent les poètes dans leur création et qu'ils contribuent à faire évoluer en inventant de nouvelles formes tend vers un objectif d'excellence et de complexité. La pression des contraintes formelles favorise l'expression poétique en la canalisant (une laisse oblige à la spontanéité, un refrain donne un fil conducteur). La multiplicité des formes que l'on peut entendre lors d'une *cantoria* est sans équivalent dans les autres genres de poésie orale. Ce souci de diversification n'est pas qu'une particularité esthétique, il vise à éprouver la souplesse d'esprit du *cantador* – une pensée capable de se mouvoir dans tous les cadres est prête à se mobiliser en toute circonstance et à se renouveler constamment. Ainsi se trempe l'esprit critique qui est l'exigence éthique du chansonnier.

### 1.3. Les propos des poètes

Cette éthique apparaît évidemment quand on s'intéresse au fond, à ce qui est chanté lors des sessions. Ce qui est dit face au public et la manière de le dire constitue d'ailleurs, pour juger une improvisation, un des critères majeurs que l'on nomme *oração* (les autres critères étant formels : *métrica*, un poète doit produire des vers de longueur régulière, sans brisure de rythme ; *rima*, il doit trouver des rimes de qualité et en quantité, montrant ainsi sa maîtrise de la langue). Lors d'une session, des demandes émanent des auditeurs, qui proposent un sujet ou souhaitent entendre une modalité particulière. Quand elles ne sont pas formulées de vive voix, les demandes sont écrites sur un papier puis déposées sur un plateau recouvert d'un tissu qui recueille aussi les oboles des auditeurs. Un amateur éclairé peut proposer un sujet versifié qui constituera le *mote* que les chanteurs répèteront à la fin de chaque strophe – sa métrique doit être correcte (7 ou 10 syllabes), ses rimes suffisamment courantes pour permettre un développement poétique. En effet, certains auditeurs, s'ils ne sont pas improvisateurs, sont aussi un peu poètes et apportent leur contribution par ces « graines de poèmes » que sont les refrains. Les chanteurs ont le devoir de satisfaire les demandes émanant de l'assemblée et honorent ainsi leur rôle d'artiste populaire, en se livrant à une théâtralisation de la vie de ceux qui les écoutent. Chaque session est un moment d'échange :

des idées circulent, des sentiments sont partagés. Le dialogue est permanent dans la joute entre les poètes, mais aussi entre ceux-ci et leurs auditeurs. De ce fait, les thématiques se renouvellent constamment, au gré de la formation des publics dans les endroits très variés que les chansonniers itinérants parcourent.

Analysant les improvisations enregistrées lors de mon enquête<sup>7</sup>, j'ai pu établir une typologie des thématiques, dont le champ est très étendu : l'art poétique lui-même, la valeur des poètes, le regret de ceux qui sont disparus ; les sujets divertissants, dont le plus prisé est 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. Un *cantador* doit savoir traiter n'importe quel thème, en le développant sans se mettre hors-sujet, en créant des images poétiques pour susciter des affects... Cela n'est possible que par la préparation à laquelle, paradoxalement, les improvisateurs se soumettent. Ils s'interdisent d'utiliser dans le *repente* des vers appris par cœur, mais ils apprennent énormément de mots pour féconder leur imagination. Ils lisent ouvrages, dictionnaires, journaux ou pages Internet, écoutent la radio ou la télévision, assistent aux performances des autres *cantadores*. Par nécessité, ils se tiennent au courant de l'actualité sociale, politique et médiatique, car n'importe quel sujet peut leur être soumis. Ce sont les érudits de la culture populaire.

Leur rôle de chansonnier est ainsi légitimé par le caractère encyclopédique de leurs connaissances. Ils tiennent publiquement des propos satiriques dans les *cantorias* qui exaltent l'esprit de rivalité : sur un plan ludique, ils peuvent échanger des insultes à la demande des spectateurs, friands d'entendre des propos triviaux dans un défi (*desafio*, une des modalités les plus prisées) ; sur un plan moral, ils ont une totale liberté de parole pour parler du pouvoir et dénoncer ses abus et ses impérities. Les auditeurs le savent et proposent les thèmes les plus brûlants que les *cantadores* traitent en donnant libre cours à leur esprit critique. Une expression est revenue à plusieurs reprises lors des entretiens conduits avec des poètes ou des amateurs de poésie orale : « Les *cantadores* disent ce que le peuple dirait s'il le pouvait ». La plupart d'entre eux se considèrent comme des défenseurs du peuple, à l'avant-garde des préoccupations sociales, conçoivent leur art comme un mouvement d'éducation populaire et les *cantorias* comme un moment d'émancipation des esprits.

Pour illustrer cette idée, je transcris et traduis six strophes parmi les vingt-cinq d'une improvisation en *sextilha* entre Rogério Meneses et Raimundo Caetano, enregistrée à Caruaru en novembre 1998 :

---

7. L'enquête a été menée entre 1998 et 2002, dans les Etats de Pernambuco, Paraíba et Rio Grande do Norte, en collaboration avec Daniel Loddo qui dirige le C.O.R.D.A.E. (Centre occitan de Recherche, Documentation et Animation ethnographique) ([www.talvera.org](http://www.talvera.org)). Une sélection des enregistrements réalisés est éditée sous forme de deux C.D. accompagnés d'un livret illustré de 96 p (Loddo et Rougier, 2006).

*A cantoria é um hino  
Que faz o povo aplaudir  
Que a onde o povo não vai  
O cantador pode ir  
E ainda tem dois papéis*

*Informar e divertir.  
Cantamos pra competir  
Com a viola nos peitos  
É essa arte que veio  
De segréis e de aedos  
A onde a gente decanta  
Desilusões e segredos.*

*Cantamos falando em medos  
Cultura e religião  
Somos repórteres do povo  
Fora da televisão  
Botando na capital  
A cultura do sertão.*

*Com a viola na mão o  
Cantador passa o teste  
Porque recebeu o dote  
Das mãos do seu pai celeste  
O Brasil é muito grande  
Mas só se vê no Nordeste.*

*A cantoria é um teste  
Pronto pra toda pesquisa  
Infelizmente pra o lado  
Do homem que improvisa  
O governo não apoia e  
Pouca gente valoriza.*

*Cantador que improvisa  
De tudo tem que saber  
Tem que ser a voz do povo  
Que faz a crítica ao poder  
Dizer tudo quanto o povo  
Tem vontade de dizer.*

La *cantoria* est un hymne que le peuple applaudit. Car le chanteur peut aller là où le peuple ne le peut pas. En outre, il a deux rôles : informer et divertir.

Nous chantons pour nous mesurer, la *viola* sur le cœur. Cet art nous vient des aèdes et des troubadours ; c'est à travers lui que nous décantons désillusions et secrets.

En chantant, nous parlons des craintes, de la culture, de la religion. Nous sommes les reporters du peuple, hors télévision. Nous introduisons dans la capitale la culture du *sertão*.

La *viola* en main, le chanteur fait ses preuves, car il a reçu ce don des mains de son père céleste. Le Brésil est très vaste, mais cela ne se voit que dans le Nordeste.

La *cantoria* est un sujet tout prêt pour une recherche. Malheureusement, peu de gens valorisent l'improvisateur qui n'a pas l'appui du pouvoir.

Le chanteur qui improvise doit être au courant de tout. Il doit être la voix du peuple qui critique le pouvoir. Il doit dire tout ce que le peuple a envie de dire.

## **2. UN MOUVEMENT CONQUÉRANT**

Cette présentation de la *cantoria* comme espace d'expression s'est basée sur l'exemple d'un rassemblement traditionnel dit *pé de parede*, comme il peut s'en organiser chez un particulier (à l'occasion d'une fête dans une propriété agricole, au bénéfice partagé des chanteurs et du patron dans un bar ou un restaurant, par exemple). Elle donnerait une image fort incomplète si elle ne mentionnait pas de

nouveaux espaces de production qui sont désormais investis. Depuis 1950 environ, des concours sont organisés par des associations culturelles travaillant à la promotion du *repente*, à l'initiative de poètes entreprenants et de leurs admirateurs les plus dévoués, que l'on nomme apologistes. Ces manifestations se tiennent dans des lieux prestigieux de la culture comme des théâtres ou des salles de réunion, susceptibles d'accueillir un public se comptant par centaines, plus large donc que celui des sessions de type familial, privé ou villageois. Elles consistent en compétitions entre duos, les chanteurs étant debout sur une scène pour une courte prestation, leur instrument en bandoulière, à côté d'un jury qui leur impose les sujets et les note (uniquement selon les trois critères *rima*, *métrica* et *oração*), face au public qui les soutient. De cinq à dix duos se mesurent, selon qu'il s'agit d'un *festival* (deux soirées de concours) ou d'un *congresso* (trois soirées, avec des rencontres associatives en journée). Les vainqueurs emportent des trophées ainsi qu'un cachet conséquent, et gagnent une notoriété accrue dans le milieu très concurrentiel du *repente*. Les concours ayant connu un vif succès au point qu'il s'en tient désormais environ un par semaine quelque part au Brésil, les chanteurs ont fréquemment l'occasion de remettre leur titre en jeu. Ces compétitions, inventées par les chanteurs populaires, ont contribué à la promotion de leur art et à leur professionnalisation – le paiement au cachet tend à remplacer la quête sur un plateau et les contrats à se substituer aux engagements verbaux.

La tradition évolue ainsi de façon conquérante, la rivalité entre les chanteurs les poussant à investir de nouveaux espaces et à inventer des circonstances inédites pour leurs poèmes improvisés. C'est le cas des émissions radiophoniques, où ils produisent et animent des programmes consacrés au *repente* depuis un demi-siècle environ. À l'antenne, ils font la promotion des *cantorias* et improvisent, malgré l'absence physique du public dont les demandes leur parviennent quand même par téléphone ou par courrier. Pour les amateurs résidant dans des régions reculées, la radiodiffusion est une occasion régulière d'entendre leur art de prédilection ; elle maintient aussi, dans les campagnes affectées par l'exode rural, les conditions d'une imprégnation culturelle et plusieurs *repentistas* m'ont affirmé avoir appris les bases de leur art par ce canal, avant de fréquenter leurs premières *cantorias*.

D'autres espaces sont investis par des poètes d'humble condition qui ont vu, avec le développement du tourisme sur le littoral, l'occasion d'aller au devant de nouveaux publics. Depuis les dernières années du siècle passé, ils chantent sur les plages, les sites patrimoniaux, les endroits festifs, en abordant des touristes qui ne sont pas forcément amateurs de vers improvisés en ces circonstances. Ils restent fidèles au protocole habituel en ce sens qu'ils chantent toujours en duo au son des *violas*, mais ils s'abstraient de toute demande de la part des auditeurs. Les « poètes de plage » allant au-devant des touristes, leur prestation prend l'allure d'une quête plutôt que d'un échange tel qu'il s'en produit dans les *cantorias*. C'est la plus grande liberté qu'ils prennent avec la tradition et la raison pour laquelle ils sont décriés par la plupart de leurs collègues ayant une position plus enviable (outre le fait qu'ils chantent de jour !). Ils ont cependant implanté une forme inédite de *repente* sur des terrains a priori peu propices et contribuent ainsi à l'expansion et à la visibilité de leur pratique.

Signalons aussi l'apparition depuis quelques années de festivals en place publique, dans des contextes sonorisés et parfois éclectiques quant à la programmation, où des *cantadores* ont l'occasion de chanter pour des publics se comptant par milliers de spectateurs.

La diversification des acteurs apparaît dès qu'il y a opportunité d'ouverture. Ainsi des poétesses (*poetisas*) ont-elles surgi dans un milieu professionnel jusque-là exclusivement masculin, il y a une trentaine d'années. Ces femmes ont mis à profit l'évolution vers la mixité des pratiques sociales au Brésil pour prendre la parole en public, avec autant de capacités artistiques et d'esprit critique que leurs collègues hommes, et « tout dire », conformément à la vocation des poètes populaires. Mais au prix d'un dur labeur pour s'affranchir des attitudes de réserve et de maintien traditionnellement assignées aux femmes. Cela explique peut-être leur faible effectif : il n'a été possible de recenser qu'une dizaine de noms de poétesses en activité lors des enquêtes. Par ailleurs, les auditoires des *cantorias* sont mixtes, d'après mes observations, puisqu'il s'agit de sessions que l'on fréquente volontiers en couple ou en famille ; ce sont aussi des lieux (nocturnes) de distraction et de rencontre pour des femmes seules. J'ai recueilli les propos de plusieurs passionnées de *repente*, qui ne manquent pas une *cantoria* ou un concours et aiment accompagner des *cantadores* dans leurs déplacements quand l'occasion se présente. Mais je n'ai pu rencontrer que deux *poetisas* (Teresa et Severina, à Nazaré da Mata, dans l'Etat de Pernambuco, en 2002). Elles témoignaient de la difficulté qu'il y a pour les femmes à vaincre les préjugés pour égaler les hommes sur leur terrain, et se félicitaient de l'ouverture et de l'évolution en cours. Elles ont chanté sur cette émergence dans une improvisation dont je transcris et traduis deux strophes :

*Faço da vida um jardim  
Para poder viver bem  
Temos mulher jornalista  
Temos mulher na Febem  
Que toda repartição  
Precisa mulher também.*

*A mulher direito tem  
De seguir a sua estrada  
Só não tem a presidente  
Mas tem mulher advogada  
E tem a gente cantando  
Numa viola afinada.*

De ma vie je fais un jardin pour pouvoir vivre bien. Nous comptons des femmes journalistes et d'autres dans la police. Dans toute répartition il faut faire place aussi aux femmes.

La femme a le droit de suivre son chemin. Il ne manque qu'une présidente mais il y a des femmes avocates. Et il y a nous, qui chantons au son d'une *viola* accordée.

Nouvelle activité des *cantadores*, la production discographique est désormais un aspect important de leur métier. Ils se servent de leur C.D. comme d'une carte de visite pour trouver des engagements. Ce qu'ils enregistrent sur le C.D. (ou, il y a peu de temps encore, sur la cassette) est une œuvre de nature différente : il est difficile d'improviser en studio, sans inspiration stimulée par les sollicitations des auditeurs. Il ne s'agit donc pas de *repente* mais de poèmes « élaborés », qui ne sont pas écrits mais répétés pour atteindre le meilleur degré d'expression, sur des sujets

choisis par le duo, alternant avec des chansons composées<sup>8</sup>. Comme un poème écrit puis édité, le C.D. laisse une trace, à l'inverse du vers authentiquement improvisé qui est évanescent et dont seules quelques bribes demeurent dans la mémoire des apologistes... Certains amateurs utilisent ce support à satiété pour entendre de la poésie chantée et compenser ainsi la rareté des événements dans leur région. Les *cantadores* ne s'offusquent pas de la prolifération des copies « pirates » qui a pour effet de multiplier leurs propos et d'étendre la portée de leur art.

À ce propos, il convient de préciser que les *cantadores* actuels s'estiment nettement plus nombreux que leurs prédécesseurs – certainement plusieurs milliers, le chiffre de 8000, parfois avancé, est crédible dans une société d'interconnaissance. Le dynamisme de leur tradition se traduit par une évolution qualitative plus notable encore : si la plupart des *cantadores* d'antan étaient analphabètes, vivaient dans des conditions précaires et se préoccupaient peu de critères musicaux, scéniques ou corporatistes (ce qui n'enlève évidemment rien à leur qualité de grands poètes dont la tradition cultive le souvenir), leurs héritiers ont travaillé à s'élever socialement – en étudiant, en promouvant des spectacles de qualité, en se professionnalisant, en s'organisant par le biais d'associations, aux côtés d'autres défenseurs de la culture populaire.

L'activisme des *cantadores* et de leurs admirateurs, associés dans la coproduction des contextes où le *repente* s'accomplit et se perpétue, est une forme d'animation sociale et culturelle. Il conduit à une appropriation des espaces d'où l'on peut prendre la parole pour mobiliser les esprits.

### 3. INSPIRATION ET MOBILITÉ

Il s'agit ici de souligner une analogie entre les caractéristiques de l'art propre aux *cantadores* et les conditions de vie qu'ils partagent avec leurs concitoyens. Cette analogie réside dans le mouvement. Je me propose de présenter rapidement les éléments contextuels qui mettent les populations en mouvement et conduisent nombre de Nordestins à l'émigration, avant de montrer que c'est le même principe de mouvement qui préside à la faculté d'improviser des vers.

#### 3.1. Contrastes et tensions : facteurs historiques et géographiques

La conjonction de facteurs historiques, culturels et climatiques explique que le Nordeste soit par excellence une terre de contrastes, qui mènent à des déséquilibres et au final à des tensions sociales, politiques et démographiques. L'ouvrage

---

8. Il n'y a là aucune rupture avec la tradition, dont la plasticité a toujours permis de déroger aux règles dès que nécessaire. Ainsi de la coutume d'improviser la nuit : les anciens avec lesquels j'ai eu des entretiens (le plus âgé étant né en 1917) témoignent que jadis ils chantaient de jour dans des foires et des marchés (contextes bruyants et peu propices à une expression de qualité) pour montrer leur savoir-faire, afin de trouver des engagements. L'opportunisme fait partie de la déontologie du *cantador* ! Pour ceux d'aujourd'hui, les productions de studio (lieu qui n'est pas plus propice à l'improvisation que les foires d'antan) jouent le même rôle promotionnel.

de l'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro*, présente une synthèse de l'influence de ces facteurs sur la formation des différentes régions du Brésil<sup>9</sup>.

Historiquement, le Nordeste a été la tête de pont de la colonisation portugaise en Amérique, Pedro Álvares Cabral prenant possession du Brésil au nom du Portugal en 1500 en accostant à Porto Seguro, dans l'actuel Etat de Bahia. Cette période a été marquée par des déplacements de populations de grande ampleur : indigènes chassés de leur terre ancestrale, Africains déportés et réduits en esclavage, tous soumis aux immigrants européens sous le double autoritarisme de la couronne portugaise et du catholicisme romain. Les tensions entre maîtres et esclaves, entre colons et indigènes sont constitutives de rapports sociaux exacerbés, qui se traduisent aujourd'hui dans le Nordeste par des persistances que l'on peut qualifier de féodales : oligarchie toute-puissante entretenant le clientélisme politique, répartition des terres très inégalitaire avec d'immenses *latifundia*, figure du *coronel*, à la fois patron et seigneur faisant régner sa loi dans son fief avec ses hommes de main... Les disparités sont extrêmes dans le Nordeste, ses indices sociaux étant les pires du pays. Nombre de Nordestins quittent leur région dans l'espoir d'améliorer leurs conditions de vie.

Par ailleurs, le climat est très contrasté dans l'intérieur de la région, où s'étend le *sertão*. Le retour aléatoire des pluies en janvier, au terme de sécheresses parfois très dures, a induit chez les *sertanejos* une véritable culture de la survie. Quand se prolonge la sécheresse, le bétail meurt, les stocks s'épuisent : il ne reste que la ressource de l'exode aux *retirantes* (littéralement : ceux qui se retirent). Des mouvements massifs de population ont ainsi marqué l'histoire de la région, s'ajoutant aux voyages saisonniers liés au cycle climatique binaire pour constituer une culture de l'émigration.

Enfin, le Nordeste a le plus fort taux de fécondité du Brésil, de l'ordre de sept enfants par femme en âge de procréer. Il a toujours fourni aux régions en expansion une main-d'œuvre abondante, les Nordestins ayant contribué à l'exploitation de l'hévéa en Amazonie au XIX<sup>e</sup> siècle, à toutes sortes de cultures sur les « fronts pionniers » au XX<sup>e</sup> avant de participer à l'industrialisation du sud du pays et de bâtir les grandes villes modernes comme Brasília. Le solde migratoire du Nordeste est négatif avec toutes les autres régions. Quant aux évolutions démographiques internes, elles n'échappent pas à l'urbanisation générale du Brésil où désormais quatre habitants sur cinq vivent dans les villes, un rapport qui s'est inversé en un demi-siècle. Les grandes villes, généralement côtières, se peuplent de tous ceux qui ont quitté l'*interior*. L'exode rural entraîne la désertification des terroirs où est apparu le *repente* – des *cantadores* témoignent que les villages où ils ont passé leur enfance ont perdu les neuf dixièmes de leur population.

Dans le même temps, l'expérience de migrants qui est celle de la plupart des gens est en soi une ressource, dans un pays en voie de transition. Pour Jean-Yves Martin, le Nordeste, « loin d'être une région-conservatoire héritière d'un passé révolu, est une région où s'expriment avec une grande netteté les

---

9. RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo : Companhia das letras, 1995 ; 476 p.

tendances socio-spatiales les plus actuelles de la modernité. » (Martin, 1998, 44). Le mouvement est constitutif de l'expérience existentielle du Nordeste, il résulte des contrastes et des tensions qui marquent ses conditions de vie.

Or, il y a un rapport ontologique entre ce mouvement et celui qui fonde l'inspiration des poètes. En effet, de même que la pluie peut survenir ou se faire attendre, la vie s'améliorer ou devenir impossible, les lieux se peupler ou se dépeupler, pour le poète improvisateur l'inspiration peut venir ou non. À l'instar des saisons, le poète passe par des états où il ne produit pas et d'autres où le poème vient. Ne pouvant maîtriser ce phénomène, il ne peut que s'en remettre à sa spontanéité. Le *repentista* ne retient pas le poème. Tout comme il est difficile de retenir l'eau de pluie longtemps et en quantité suffisante, il lui est de peu d'utilité de retenir de la poésie, de mémoriser des formes fixes, d'occuper son esprit avec des œuvres déjà constituées. Mieux vaut avoir l'esprit libre pour y laisser s'écouler l'inspiration quand elle se présentera.

Le caractère subit et imprévisible de l'inspiration suggère un mouvement intérieur de l'ordre du jaillissement. La poésie improvisée qui en découle, ses contextes de production, les conditions du métier de poète populaire : tous ces aspects sont marqués par une grande homologie. Celle-ci repose sur un principe de mouvement, d'échange, de circulation : rôle essentiel du rythme dans les caractères esthétiques, grande variabilité des formes poétiques, interaction entre auditeurs et poètes, dynamique propre à la corporation des *cantadores*... Le *repente*, surgissement d'un vers imprévu et imprévisible, se révèle lié dans sa nature même aux caractéristiques d'un milieu sans cesse changeant. En effet, de quelque point de vue que l'on considère le contexte, celui-ci apparaît contrasté, gros de tensions sociales, de pressions démographiques, de menaces climatiques, d'injustices historiques. Il y a ainsi une analogie entre l'art et le contexte, entre les hommes et le milieu.

### 3.2. Paroles de poètes sur l'inspiration

Collectant des témoignages dans l'Etat de Paraíba en février 2002, j'ai recueilli les propos d'un *cantador* du *sertão*, Francineto, également éleveur, au sujet de la relation organique qui unit le poète à son milieu :

L'inspiration poétique se développe autour du cycle des sécheresses et des précipitations. Le *sertanejo* est habitué à vivre avec ces conditions difficiles, parmi les désastres successifs, mais aussi au milieu de bien des merveilles : le chant des cigales au cœur de l'été, les oiseaux qui parviennent à résister à la sécheresse, le *sertão* qui reverdit après la pluie. Le poète y décrit la vie par tous les temps, de crise ou d'abondance. C'est un observateur de la nature et des êtres qui la peuplent. *Ele se sintoniza com os desastres e as maravilhas* – il entre en sympathie avec les désastres et les merveilles.

Quant à la relation qui unit le poète à ses auditeurs lors des sessions, on conçoit que l'inspiration puisse être stimulée par la rencontre de gens avec lesquels on partage une communauté de destin. Les poètes du *sertão* peuvent

continuellement produire des idées parce qu'ils chantent face à un public *sertanejo* qui partage la même expérience qu'eux – de la même manière, l'exode rural et l'urbanisation étant désormais le lot de nombreux *cantadores* et d'une majorité de Nordestins, les nouvelles conditions de vie, communes aux acteurs et aux auditeurs de la *cantoria*, suscitent un changement propice au surgissement d'une expression renouvelée. Quel que soit le cadre de la *cantoria*, rurale ou urbaine, l'auditoire sans cesse recomposé d'une session à l'autre est un miroir changeant pour les images que produisent les *cantadores* ; ce que leur inspiration du moment les amène à chanter est un reflet de la physionomie mouvante du public.

Cette idée que le renouvellement des auditoires est nécessaire au renouvellement de l'inspiration explique que les *cantadores* soient toujours sur les chemins, à la rencontre de publics différents, lesquels en outre sont leur seule source de rémunération.

Antônio Lisboa développa cette idée lors d'une improvisation à Imaculada Conceição (Etat de Paraíba) en février 2002. Je transcris et traduis quatre de ses strophes, chantées dans la modalité *Oito pés de quadrão*, qui sont particulièrement significatives :

*Eu não vou cantarroteiro  
Porque isso eu acho feio  
Mesmo aqui no nosso meio  
Tem gente da região  
Que admira a tradição  
E a arte só se líquida  
Quando o povo perde a vida  
Nos oito pés de quadrão.*

*O verso não é escrito  
Se joga no infinito  
Por isso é que sai bonito  
No meio da multidão  
Isso é nossa inspiração  
Da cara de cada povo e  
Cada um um verso novo  
Nos oito pés de quadrão.*

*A viola é minha estrada  
E a cultura é minha espada  
E eu como estou nessa estrada  
Não posso fazer nação  
A não ser tocar baião e  
Dizer o que estou querendo  
Rir em vez de estar sofrendo  
Nos oito pés de quadrão.*

*Eu canto desde menino  
Nesse solo nordestino  
Cada noite é mais um hino  
Que sai da inspiração  
Pra cada ponto um baião  
E o verso me satisfaz e  
Da onde eu tiro eu tenho mais  
Nos oito pés de quadrão.*

Je ne vais pas chanter de routine (des vers non improvisés) car je trouve ça laid. Ici parmi nous il y a des gens de la région qui admirent la tradition, et l'art n'est liquidé que quand les gens perdent la vie. En huit lignes de *quadrão*.

Le vers n'est pas écrit, on le jette dans l'infini, c'est pour ça qu'il sort joli au milieu de la foule. Voilà notre inspiration : chaque multitude a un visage, et à chacune un nouveau vers. En huit lignes de *quadrão*.

La viola est ma route et la culture est mon épée, et moi, comme je suis sur cette route, je ne peux pas fonder de nation à part jouer ma chanson, dire ce que je veux et rire au lieu de souffrir. En huit lignes de *quadrão*.

Je chante depuis l'enfance sur ce sol du Nordeste, chaque nuit est un hymne de plus qui naît de l'inspiration. À chaque endroit une chanson, le poème me satisfait, et d'où je le sors j'en ai encore. En huit lignes de *quadrão*.

### 3.3. L'évolution des thématiques

L'analogie entre les mutations du contexte et le mouvement de la pensée poétique joue dans les nouveaux contextes urbains, où les changements dans le mode de vie ont entraîné un renouvellement de l'inspiration et des thématiques. Les *cantadores* sont amenés à chanter la modernité, d'où une préparation nécessairement accrue afin de pouvoir improviser quand on leur demande de traiter des sujets relatifs à l'économie, à la mondialisation, aux relations internationales... Voici quelques *motes* soumis à des *cantadores* que j'ai enregistrés en 1998 :

*F.H. acabou a inflação  
Mas agora está sendo ameaçado.*

(Le président Cardoso a mis un terme à l'inflation, mais à présent il est menacé)

*O pacote fiscal do presidente  
Só causou desespero pra nação.*

(Le train de mesures fiscales du président a conduit la nation au désespoir)

*Pinochet 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)

*O clone do Satanás  
No governo americano.*

(Le clone de Satan à la tête du gouvernement américain)

Ce sont des sujets rendus possibles par la liberté d'expression retrouvée depuis la fin de la dictature militaire, en 1985. En revanche, depuis une vingtaine d'années on ne demande plus aux poètes de chanter des passages de l'Évangile ou d'improviser sur la vie des saints, registre qui constituait une bonne part de leur activité autrefois d'après le témoignage des plus anciens. Cela n'empêche pas les sujets philosophiques ou existentiels de rester prisés.

Les sujets bucoliques d'antan continuent d'être chantés au cœur de la ville, pour la raison simple que les poètes sont des maîtres pour susciter la *saudade* (qui est à la fois un sentiment de nostalgie, de regret, une sensation de manque et d'éloignement). Les émigrés, faisant la part des choses, savent ce qu'ils ont laissé derrière eux et savourent l'évocation des splendeurs du *sertão* dont les rigueurs les ont poussés vers la ville.

Corrélativement aux évolutions démographiques et à l'accroissement des déplacements, migrations et exodes de toutes sortes, on assiste à un développement de l'activité des *cantadores*. Dépendants des dons des auditeurs, la plu-

part ont dû suivre le même mouvement que les migrants qui constituaient autrefois leur public, un trajet qui les a conduits de l'intérieur des terres 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 poètes. Les mutations socio-spatiales s'avèrent être des facteurs positifs pour l'inventivité des improvisateurs. L'aspiration à de nouveaux territoires et à de nouvelles positions sociales mobilise leur inspiration et accroît leur mobilité.

#### 4. L'ANIMATION DU TERRITOIRE

Main dans la main 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.

Notons d'emblée que le berceau de la tradition du *repente* (les trois Etats du Nordeste où j'ai effectué le collectage) est marqué par une forte idiosyncrasie, entretenue par la mémoire orale des « premiers » *cantadores* du *sertão*. Il en découle une sorte de mythe populaire local qui est fréquemment repris dans les improvisations. 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 – ce territoire s'étend potentiellement à tout endroit où des Nordestins, loin de leur terroir, ressentiront 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, ils organiseront une session en invitant des *cantadores*, qui animeront le groupe ainsi réuni en opérant une refondation de la communauté d'origine dans le sentiment partagé de la *saudade* (terme imparfaitement traduit par nostalgie, regret ou manque). On comprend que ce territoire sans limite soit aussi, largement, un territoire imaginé.

Sur le territoire où ils exercent leur art, les *cantadores* mettent en mouvement toutes sortes d'émotions, de pensées et d'idées. Cela passe par l'évocation de ceux qui peuplent ce territoire, la mémoire de ceux qui y ont vécu et l'ont travaillé (c'est un des rôles que leur assigne la tradition) ; cela passe aussi par 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'occurrence des événements étant globalement en expansion) ; cela passe enfin par l'expression de la volonté de transformation de la société.

Leur fonction relève de la médiation et il est tentant d'esquisser une comparaison avec 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* (en langue mandingue, parfois orthographié *djali*) chantent l'épopée de leur peuple, la généalogie des familles, les louanges ou les critiques du pouvoir ; ils sont porte-parole des puis-

sants, médiateurs des soumis, témoins des rituels et des tractations, en un mot messagers dans une culture où la parole est subordonnée 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.

Ce type d'action est le fait d'improvisateurs capables de réguler conflits et tensions par des paroles inventées dans l'instant. Mais la spectaculaire spontanéité des poètes n'occulte pas le fait que leur art repose sur la prise en compte intégrale d'un patrimoine culturel, en mettant en œuvre une mémoire nourrie de mille faits de société. Il n'y a là nul paradoxe, mais une nécessité attestée dans d'autres traditions où la poésie orale est le fait de chanteurs-improvisateurs. Ainsi Denis Laborde, étudiant les improvisations chantées des *bertsulari* basques dans « La mémoire et l'instant », parle-t-il à la fois d'un « jeu d'adresse » et d'un « art de la mémoire » (Laborde, 2005). Aitor Renteria, lui-même *bertxulari*, déclare quant à lui :

avant d'être une technique, le *bertxularisme* est un sentiment d'appartenance identitaire. Le fait qu'il existe un pays, un peuple, une langue et des procédés de communication communs est une raison de chanter. (Renteria, 2005, 74).

Au Brésil, les fonctions médiatrice, mémorielle et patrimoniale du *repente* permettent aux improvisateurs de conférer une identité au territoire qu'ils parcourent, un territoire sans frontières qui est le lieu de mutations accélérées. Mais comment cela est-il concevable, tant il est habituel de définir l'identité comme une permanence - l'impression que nous donne une entité d'être toujours la même? Comment identifier un territoire comme celui que chante Antônio Lisboa, dans les strophes citées plus haut : « la *viola* est ma route et la culture est mon épée ; comme je suis sur cette route, je ne peux pas fonder de nation » ? Il convient alors d'employer l'expression d'« identité mouvante » (Triki, 1998) pour qualifier le sentiment d'appartenance des Nordestins à un milieu hétérogène, agité par la violence de l'histoire et l'importance des phénomènes migratoires. Dans un contexte où tout change constamment, il leur faut bien trouver quelque principe de similitude qui puisse fonder une identité. C'est ici que l'improvisation fournit une représentation de ce que peut être cette construction, car elle est jalonnée de repères, formels ou thématiques, qui reviennent de façon cyclique. Or chaque fois que l'improvisateur utilise un repère, il le change en lui faisant subir une variation ou un développement. Sa création suit un mouvement en spirale : pour progresser, le mouvement de sa pensée repasse par des repères identifiables, mais ceux-ci appartiennent désormais au cycle suivant, à un niveau supérieur. Les formes de l'improvisation montrent ainsi que l'on peut déceler des repères dans le changement. C'est ce qui permet de considérer le changement lui-même, incarné par l'art de l'improvisateur, comme un modèle auquel on peut s'identifier. Les *cantadores* sont le catalyseur qui permet aux gens d'opérer cette identification, car constamment ils produisent et transforment les éléments de la culture de ceux qui les écoutent. Du fait de leur créativité, ils contribuent à un imaginaire identitaire en perpétuelle redéfinition.

Il y a un demi-siècle, Roger Bastide écrivait déjà :

Il faudrait, au lieu de concepts rigides, découvrir des notions en quelque sorte liquides, capables de décrire des phénomènes de fusion, d'ébullition, d'interpénétration, qui se mouleraient à la réalité vivante, en perpétuelle transformation (...) Le sociologue qui veut comprendre le Brésil doit se muer souvent en poète. (Bastide, 1957, 16).

Ainsi, l'action des *cantadores* nous amène à reconsidérer l'idée que nous nous faisons de l'identité ou de la nation, tout au moins en Europe depuis « la création des identités nationales » (Thiesse, 1999). Alors qu'ici, dans une perspective immuable et intemporelle, la conception traditionnelle de la nation postule une analogie entre le peuple, le chant et le territoire, le Brésil nous offre l'exemple d'une identité en mouvement, représentée par une pratique culturelle elle aussi dynamique et détachée par certains aspects du territoire<sup>10</sup>. En effet, le *repente* est un genre poétique et musical particulier à une région, mais qui peut s'abstraire de son support territorial. L'idiosyncrasie de la culture du Nordeste n'empêche en rien la remarquable adaptabilité de la tradition portée par ses improvisateurs. Désormais un bon nombre de ceux-ci, émigrés dans les autres régions, déploient leur art sur un territoire autrement plus vaste, celui du Brésil, et selon des formes qui évoluent en fonction des nouveaux contextes, urbains ou lointains. La réceptivité des amateurs de *repente* explique la possibilité de cette adaptation : ceux-ci sont avides de trouver dans les strophes improvisées au gré de leurs sollicitations des éléments suggestifs, évoquant leur parcours de migrant et l'ajustement à leurs nouvelles conditions de vie. Cette nécessaire « connivence » est soulignée par Guy Di Méo quand il analyse les rapports entre territoire vécu, territorialité et action :

Parler de territoire revient à affirmer que, quelle que soit la mobilité des agents et des acteurs qui le façonnent, quelle que soit par ailleurs la singularité de leur territorialité, il existe toujours entre eux une connivence, un accord implicite intervenant à un niveau d'échelle particulier de l'espace géographique dans lequel ils évoluent. Cet accord social, souvent d'essence culturelle, porte en particulier sur l'identification commune de lieux et de paysages investis de valeurs patrimoniales et symboliques, véritables synecdoques de territoires plus vastes auxquels les groupes en question se rallient (Di Méo, 2008, 13).

Partout, que ce soit à l'échelle d'un pays aussi vaste que le Brésil ou à l'échelle d'un terroir tel que le *sertão* d'où provient leur tradition, les *cantadores* ont la capacité d'animer des sessions où s'opèrent des échanges symboliques, par le biais des sollicitations que leur soumettent les auditeurs et grâce à la spontanéité que leur permet la maîtrise de la poésie improvisée. Du fait des déplacements constants qui le conduisent d'une session à la suivante, le *cantador* incarne lui-même l'archétype du migrant ; du fait du caractère critique de ses propos, nécessairement en phase avec la modernité, il peut se poser en porte-parole des aspirations de ceux qui l'écoutent ; du fait enfin de la qualité poétique et musicale de sa performance, il est plébiscité comme artiste populaire. Il contribue ainsi à faire évoluer le territoire où il agit par un travail qui relève à la fois de la création artistique, de la médiation sociale et de l'animation culturelle.

---

10. Je remercie Natalie Morel Borotra d'avoir suggéré cette approche comparatiste de la problématique identitaire, entre l'Europe et le Brésil.

## BIBLIOGRAPHIE

- BASTIDE, Roger. *Brésil, terre des contrastes*. Première édition Paris : Hachette, 1957. Paris : L'Harmattan, 1999 ; 356 p.
- BUSTOS CARA, Roberto. *Los sistemas territoriales*. Madrid : Edición complutense, 2002, Anales de Geografía, Vol 22.
- CAMARA, Sory. *Gens de la parole – Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris : Karthala, 1992 ; 375 p.
- CAVIGNAC, Julie. « Romances d'exil – Littérature de cordel et migrations au Brésil ». Dans : *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud. Autrepart n°1*, 1997; pp 15-40.
- DE ALENCAR PIMENTEL, Altimar. *Coco de roda*. João Pessoa : Editora universitária, 2004 ; 132 p.
- DI MEO, Guy. « Territoires des acteurs, territoires de l'action ». Dans *L'animation professionnelle en ses territoires*, Cahiers ADES n°3. Pessac : UMR ADES 5185, 2008 ; pp. 9-19.
- LABORDE, Denis. *La mémoire et l'instant – Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne : Editions Elkar, 2005 ; 350 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.
- MARTIN, Jean-Yves. *Identités et territorialités dans le « nordeste » brésilien : le cas du Rio Grande do Norte*. Thèse de doctorat en Géographie, Bordeaux 3, 1998 ; 504 p.
- RENTERIA, Aitor. « Bertxulari, poètes improvisateurs du Pays Basque », dans *L'art des chansonniers*. Cordes : CORDAE / La Talvera, 2005; pp. 73-76.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo : Companhia das letras, 1995 ; 476 p.
- 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 ; 333 p.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales – Europe XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Editions du Seuil, 1999 ; 307 p.
- 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.