HAL
open science

Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria: une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien

Thierry Rougier

To cite this version:

Thierry Rougier. Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria: une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Victor Segalen - Bordeaux II, 2006. Français. NNT : . tel-00661955

HAL Id: tel-00661955

https://theses.hal.science/tel-00661955v1

Submitted on 21 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.

Université Victor Segalen Bordeaux 2

Année 2006 Thèse n° 1311

THÈSE

pour le

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ BORDEAUX 2

Mention : Ethnologie, *option* Anthropologie sociale et culturelle

Présentée et soutenue publiquement

Le 6 mars 2006
Par ROUGIER Thierry, Hervé
Né le 12 octobre 1957 à Saint-Dié

Titre de la thèse

LES *CANTADORES*, POÈTES IMPROVISATEURS DE LA *CANTORIA* :

Une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien

Membres du jury

Madame Rita GODET, Professeur à l'Université de Haute-Bretagne Rennes 2
Monsieur Jean-Baptiste MARTIN, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2
Monsieur Jean-Noël PELEN, Chargé de recherche au CNRS, M.M.S.H., Université de Provence
Monsieur Sory CAMARA, Professeur à l'Université Victor Segalen Bordeaux 2, Directeur de thèse

SOMMAIRE

INTRODUCTION 3

PREMIÈRE PARTIE :
ÉLÉMENTS CULTURELS ET CRÉATION POÉTIQUE 12
LE VOYAGE ET L'IMPRÉVU 13
LE NORDESTE ET LA CULTURE SERTANEJA 19
LA MISE EN ŒUVRE DANS LA CANTORIA D'ASPECTS CULTURELS SPÉCIFIQUES. 36
CONCLUSION À LA PREMIÈRE PARTIE. 111

DEUXIÈME PARTIE :
LE RÔLE ET LA PLACE DES *CANTADORES* DANS LA SOCIÉTÉ 112
VOYAGE DANS LES JARDINS DE LA CANTORIA : LES THÉMATIQUES 114
LA VOCATION DES CANTADORES : TOUT DIRE 146
TRANSMETTRE UNE TRADITION. 179
RANG ET POSITION SOCIALE : DES POÈTES ASPIRANT À S'ÉLEVER 208
VIVRE DE LA VIOLA. 223
CONCLUSION À LA DEUXIÈME PARTIE 247

TROISIÈME PARTIE :
LES FONDEMENTS DE LA *CANTORIA*
ET LES REPRÉSENTATIONS QU'ELLE VÉHICULE 248
LE SENS DES CHANGEMENTS SURVENUS 249
L'ÉTHIQUE DES CANTADORES 278
UNE CONCEPTION DU TEMPS SINGULIÈRE 291
LES REPRÉSENTATIONS DANS LES POÈMES EXISTENTIELS 301
LES CANTADORES CATALYSEURS D'UNE IDENTITÉ MOUVANTE 318
CONCLUSION À LA TROISIÈME PARTIE 322

CONCLUSION
GÉNÉRALE 323

BIBLIOGRAPHIE 329
.
TABLE DES MATIÈRES 334

ANNEXES 337

INTRODUCTION

Le voyageur intéressé par le chant ou la poésie orale peut rencontrer au Brésil de nombreux chanteurs ayant la particularité d'improviser leurs couplets. Parmi ceux-ci, il en est qui possèdent un art poétique particulièrement élaboré, où pourtant la spontanéité du vers est la valeur essentielle : les *cantadores*. Ces poètes exercent leur pratique dans le cadre de la *cantoria*, terme qui désigne indifféremment une session d'improvisation, l'art poétique en tant que tel ou le milieu réunissant les *cantadores* et les personnes qui les écoutent. On situe l'origine de la *cantoria* dans quatre États du Nordeste brésilien (Paraíba, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte) où cette tradition est attestée depuis un siècle et demi. Il y a là actuellement plusieurs milliers de *cantadores* vivant de leur art parmi leurs concitoyens, qui constituent leur public d'auditeurs et d'admirateurs. Ils sont désormais présents dans tout le Brésil, du fait de l'importante émigration nordestine vers les autres régions du pays.

Dans la société du Nordeste, l'importance de la poésie et du chant, notamment sous leur forme improvisée, peut s'apprécier au nombre de genres existant à côté de la *cantoria : côco, embolada, aboio, maracatu* sont autant de manifestations différentes de performances orales, suivant leurs propres règles dans des contextes divers. D'autre part on trouve un reflet littéraire de cet engouement dans le *cordel*, un genre très prisé de littérature de colportage écrite selon les formes de la poésie orale. Parmi tous les auteurs de couplets, le *cantador* est par excellence un improvisateur, capable plus que tout autre d'énoncer dans l'instant son poème, en se jouant des nombreuses formes poétiques plus ou moins complexes qui servent de cadre strict à l'improvisation. Il se nomme à ce titre *repentista*, maître de l'art du *repente,* vers qu'il produit instantanément (en portugais « *de repente* » signifie soudain, tout à coup). S'accompagnant d'une *viola*, sorte de guitare à cordes métalliques, il se désigne aussi comme *violeiro*. Deux *violeiros* échangent leurs couplets tout au long d'un chant (*baião*), l'enchaînement des strophes sur une même mélodie constituant ainsi une sorte de poème oral à deux auteurs[1].

Il s'agit là d'une tradition orale très locale. La figure du *violeiro* est emblématique au Brésil de la culture du Nordeste, avec tous les stéréotypes liés à l'importante émigration intérieure : les Nordestins sont souvent brocardés pour être issus de la région la plus pauvre et la moins développée du pays, leur idiosyncrasie passe pour être très marquée. Très peu de *cantadores* ont voyagé

[1] Dans ce qui suit, j'userai le plus souvent du terme *cantador*, qui est celui qu'ils emploient eux-mêmes le plus volontiers et dont l'étymologie est la plus transparente : ce sont à la fois des chanteurs (le terme portugais pour chanteur, au sens général, est *cantor*) et des chansonniers (les termes *cancioneiro* et *cantador* se rejoignent en portugais pour désigner des auteurs de chansons satiriques, *cantador* ayant le sens premier de chanteur populaire). *Cantador* désignera donc les sujets de mon étude. *Repentista* sera utilisé quand je voudrai insister sur leur capacité d'improviser, et *violeiro* pour rappeler qu'ils sont instrumentistes.

hors du Brésil et leur art est méconnu des amateurs internationaux de « musique populaire brésilienne ».

On peut facilement constituer sur place une bibliographie (en portugais) de la *cantoria*. Biographies de poètes, précis et historiques des formes poétiques, anthologies de moments choisis, les ouvrages anecdotiques et colorés abondent en informations contextuelles. La plupart des auteurs sont des amateurs de *cantoria* et se basent sur l'existence d'une chaîne ininterrompue de poètes depuis le XIXème siècle, à partir de leurs propres témoignages ou de ceux qui peuvent circuler dans une société d'interconnaissance. Les données factuelles sont avérées par ce qu'en retient la mémoire collective. Ces ouvrages ont une dimension ethnologique, mais sont fort éloignés de ce que serait une étude universitaire. Se souciant fort peu d'une présentation thématique, souvent écrits au fil de la plume, ils s'adressent à des lecteurs déjà connaisseurs, immergés dans la culture nordestine.

La bibliographie en français sur la question rassemble quelques rares auteurs, universitaires, ayant une problématique et une démarche formelle (Julie Cavignac, Idelette Muzart). Mais leurs travaux portent essentiellement sur la poésie populaire écrite, à partir de l'étude du *cordel* (littérature de colportage inspirée des traditions orales) et des *pelejas* (rédaction a posteriori de joutes poétiques célèbres dans ce type de littérature). Le texte de ces poèmes, rédigés par un auteur puis édités en petits feuillets (les *folhetos*, qui ont jadis connu une grande vogue), est ce qui fonde leur étude ; l'importance de ces feuillets à un moment de l'histoire de la société nordestine est ce qui les intéresse. Pour autant, leur problématique n'interroge pas la production orale de la poésie chantée. Or il y a là, pour l'anthropologie des traditions orales, un sujet que les études actuelles ne couvrent pas.

Ce point critique, par rapport à deux groupes d'auteurs, permet de situer l'originalité de ma recherche, commencée il y a plus de dix ans avec le Mémoire de Maîtrise en Ethnologie « La poésie improvisée et les joutes poétiques – Troubadours du Brésil » (sous la direction de M. Sory Camara, 1993), qui m'avait permis de défricher la question en rencontrant des *cantadores* et des *emboladores* de Salvador da Bahia et de Recife, mais aussi des improvisateurs de l'État de São Paulo chantant selon la tradition du *cururu*. Au fil des ans le sujet s'est précisé, la *cantoria* devenant la seule forme de poésie orale que vise mon étude ; le terrain de ma recherche s'est limité aux États du Nordeste où est née cette tradition.

Ma méthode d'enquête se fonde sur des entretiens conduits avec des *cantadores* et des personnes concernées par la *cantoria* – des proches, des admirateurs, des amateurs, des responsables associatifs et des organisateurs d'événements, ainsi que des acteurs de domaines artistiques voisins comme des déclamateurs, des écrivains et des musiciens. L'observation des performances poétiques a donné lieu à leur enregistrement systématique. J'ai ainsi constitué un

corpus de poèmes improvisés et chantés que j'ai pu analyser et interpréter, grâce aux informations rassemblées lors des entretiens. En effet, s'agissant de poètes, on trouve le sens de ce qu'ils font dans ce qu'ils chantent, mais cela suppose une sérieuse exégèse du collectage réalisé. Les *cantadores* s'avérant être des sortes de chansonniers aussi bien que des virtuoses de leur langue, la méthode choisie impliquait de rassembler une documentation pour parfaire ma connaissance du contexte social ainsi que du portugais parlé au Brésil.

En novembre 1998, une première enquête de trois semaines sur le terrain urbain, dans les États de Pernambuco (villes de Recife, Caruaru, São Caetano) et de Paraíba (villes de João Pessoa et Campina Grande) m'a amené à la rencontre des premiers informateurs. Entretiens et récits de vie ont été enregistrés, ainsi que de nombreuses improvisations poétiques sur les lieux très variés de la *cantoria.* Un premier corpus d'une trentaine d'heures d'enregistrement numérique a ainsi été constitué, étayé par une documentation incluant disques produits par des *cantadores* ou par des organisateurs de concours d'improvisation*,* fascicules de littérature de colportage et livres divers en langue portugaise. L'analyse des données rassemblées m'a permis de rédiger en 2000 le Mémoire de DEA « Être *cantador*, poète improvisateur : une tradition vivace dans un Nordeste en mutation ». Voulant approfondir les conditions historiques de production de la poésie orale et l'évolution actuelle de la *cantoria,* une deuxième enquête s'avérait nécessaire. Elle m'a conduit en 2002 dans le *sertão*.

Le *sertão,* zone essentiellement rurale située à l'intérieur de la Région Nordeste, est constamment évoqué comme étant le cadre où la *cantoria* est apparue, le lieu d'où sont partis poètes et amateurs de poésie, aspirés par un exode rural présenté comme inexorable. Il était indispensable d'investir ce terrain pour enrichir la documentation, pour y évaluer la dynamique des populations et pour y constater l'état de la tradition orale.

La deuxième enquête a été conduite du 18 février au 3 mars 2002, dans les trois États de Pernambuco, Paraíba et Rio Grande do Norte, suivant un itinéraire de près de 3000 km traversant des villes moyennes, de vastes étendues faiblement peuplées, des hameaux (*sítios*[2]) où l'on n'accède qu'après des heures de pistes défoncées et où ont toujours cours les *cantorias* les plus traditionnelles. Presque chaque soir, des enregistrements de sessions d'improvisation ont pu être réalisés sur des lieux très variés. Les journées ont été mises à profit pour enregistrer des entretiens avec des *cantadores* et des improvisateurs pratiquant d'autres genres poétiques (*coco, embolada, aboio, glosa*), ainsi qu'avec des déclamateurs de poèmes et des gens constituant le public (organisateurs, auditeurs, familles des poètes). Lors de cette deuxième enquête, 45 heures d'enregistrements ont été réalisées.

[2] *Sítio* signifie aussi bien « lieu, endroit » que « propriété agricole ». On appelle ainsi les hameaux constitués par les habitations des cultivateurs autour d'une ou de plusieurs de ces propriétés en zone rurale.

Les enquêtes ont été menées en collaboration avec Céline et Daniel Loddo, dont les recherches antérieures sur des formes de poésie improvisée en vigueur dans d'autres régions du Brésil – le *cururu* et le *siriri*, États de São Paulo et du Mato Grosso – ont fourni une base méthodologique. Nous avons mûri ces voyages ensemble, en partageant le même intérêt pour la culture populaire brésilienne, dans la splendide diversité de ses expressions. La réalisation des enquêtes de terrain a été facilitée par leur expérience du collectage au sein du Centre Occitan de Recherche, de Documentation et d'Animation Ethnographique (CORDAE/ La Talvera), où une longue complicité nous unit.

La succession d'enquêtes que j'ai effectuées sur le terrain, depuis plus d'une décennie, m'a permis de constater que la *cantoria* jouit d'une étonnante vivacité et revêt désormais des formes multiples en s'adaptant à de nouveaux contextes. Les changements en cours vont de pair avec une expansion : en dehors du terrain de ma recherche, j'ai eu l'occasion de rencontrer des *cantadores* à São Paulo, la grande mégapole du sud où les Nordestins ont massivement émigré et où la *cantoria* s'est implantée. Plusieurs poètes que j'ai enregistrés dans le Nordeste ont à un moment de leur carrière contribué à cette expansion, avant de revenir au pays. La propagation de la *cantoria* et les évolutions qui la travaillent amènent à s'interroger sur la force qui anime au Brésil les poètes improvisateurs.

L'intérêt de la question me semble résider précisément dans cet aspect dynamique. En effet, le moins qu'on puisse dire est que la poésie ne se développe pas aujourd'hui dans ce qu'il est convenu d'appeler l'Occident. En outre, la notion de poète y est inséparable de la notion d'écrivain, laissant peu de place aux performances poétiques, et encore moins à la poésie purement orale. Par exemple, interrogé sur cette désaffection[3], le poète haïtien René Depestre constate que, s'il est encore quelques circonstances où l'on donne lecture d'un poème, il est désormais très rare que l'on entende de la poésie écrite déclamée sur les ondes. De nos jours, la poésie est plutôt lue qu'entendue, et les éditeurs sont bien placés pour savoir qu'elle est de moins en moins lue. D'une façon générale, il semble que partout les manifestations spécifiques de l'oralité reculent devant l'importance sociale de l'écrit. Or au Brésil, un genre radicalement différent de poésie, purement orale et improvisée, jouit d'une dynamique surprenante. Le lecteur qui porte un intérêt aux traditions orales ou à la poésie improvisée ne manquera pas de s'interroger sur ce phénomène.

Le fait le plus remarquable est que cette poésie reste strictement orale, bien que désormais chantée par des poètes ayant pour la plupart atteint un niveau scolaire ou même universitaire (à la différence de leurs prédécesseurs qui

[3] Sur les ondes de France Culture, en avril 2005.

étaient le plus souvent analphabètes). L'opposition qui se fait jour entre écriture et oralité peut interpeller le lecteur, qui s'est sans doute déjà interrogé sur le statut respectif de ces deux modalités de la communication dans notre société. Il semble que désormais l'écriture soit le principal vecteur de transmission des connaissances, le garant des lois et de l'autorité, le principe même du savoir de l'historien, alors que dans les sociétés dites traditionnelles c'était plutôt la parole qui jouait ces rôles. La prééminence de l'écrit sur l'oral n'est-elle pas attestée ici par le proverbe « les mots s'envolent, les écrits restent » ? Dans le même temps, l'oralité est reine dans les médias, mais paradoxalement c'est une parole figée qui y est de mise : pour transmettre les informations, le journaliste a les yeux fixés sur le prompteur et ne fait que prêter sa voix à un texte ; sur les ondes comme sur scène, l'interprète n'improvise pratiquement jamais les paroles de sa chanson, il chante un poème préalablement composé. L'évolution du *rap*, qui pourrait faire figure d'exception, confirme cette réflexion : les rappeurs qui à l'origine « toastaient » font de plus en plus un travail d'écriture, ensuite mis en voix et en rythme. N'est-il pas aujourd'hui insolite d'entendre une parole spontanée, de voir un chansonnier inventer ses vers dans l'instant ? C'est pourtant cette faculté qui est cultivée au Brésil par les *repentistas*, en adoptant un autre ordre des valeurs – l'oralité est un principe, l'improvisation est la règle. La singularité de l'art du *repentista* illustre cette différence entre société de tradition orale et société où l'expression passe par l'écriture, et montre en même temps que l'une n'est pas forcément évincée par l'autre.

Dans la recherche que j'ai menée sur la *cantoria*, la question centrale interroge la notion de tradition orale pour en dégager une idée-force : le changement. Impliqué par le fait même de la tradition (qui pour perdurer suppose une création continue, adaptant pour chaque nouvelle génération un patrimoine reçu à de nouvelles conditions) le changement trouve son expression concrète dans le mouvement. Mouvement de la pensée dans l'acte créateur, émotions suscitées par la parole poétique chez l'auditeur, déplacements incessants des poètes à la rencontre de leur auditoire, migrations des populations à la poursuite de leur subsistance, l'idée du mouvement nourrit les interrogations sur les changements qui ont eu lieu dans la *cantoria*.

Ma problématique articule trois questions pour tenter de répondre à ces interrogations :

1– Quel est le rapport entre les éléments culturels du contexte nordestin et les caractéristiques de la création poétique ?

2– Quel est dans la société le rôle et la place de ceux qui créent et transmettent la parole poétique : les *cantadores* ?

3– Quelle est l'éthique qui fonde la *cantoria* et donne sens à son évolution ?

Quelques idées secondaires vont développer chacune de ces trois questions et orienter le contenu des trois parties de la thèse.

L'idée de mouvement s'impose à la réflexion dès les premières observations de terrain. La question nucléaire de la problématique met en relation cette réflexion et les interrogations sur l'art de l'improvisateur. S'il y a un lien entre le mouvement et l'improvisation, il doit se situer dans le cadre de cette pratique singulière : le contexte nordestin, qui est un monde contrasté connaissant des changements brutaux. La première partie vise donc à décrire le contexte du Nordeste qui a vu naître la *cantoria* et à en préciser des éléments culturels spécifiques dans une perspective pragmatique : comment sont-ils mis en œuvre dans la production poétique ? En effet, les performances orales des *cantadores* constituent une création poétique originale, aux caractéristiques bien définies. Quel rapport y a-t-il entre les conditions de production de cette poésie et les conditions d'existence des poètes et de leurs auditeurs ?

La *cantoria* a la réputation d'être un art qui se distingue parmi les autres genres de performances orales ayant cours dans la culture populaire nordestine. Je préciserai les facteurs qui contribuent à la différencier, à la lumière de l'idée de mouvement. Les interrogations porteront sur la valeur qui est accordée à l'improvisation ; sur les rapports qui se tissent, dans la tradition orale de la *cantoria*, entre l'écriture et l'oralité ; sur l'harmonie qui émane des chants des *cantadores*. On les identifie comme des *violeiros* : s'accompagnant d'un instrument à cordes, ils doivent de ce fait l'accorder, et tout ce qu'ils créent porte la marque de l'attention qu'ils portent à l'harmonie. Comment expriment-ils l'harmonie dans leur création, malgré la violence des situations qui inspirent les paroles de la plupart de leurs poèmes ?

La deuxième question porte sur le rôle et la place des *cantadores* dans la société. Je chercherai à mettre en évidence que le principe de mouvement qui inspire leur art a des implications sur tous les aspects de leur vie professionnelle. En premier lieu, on peut s'interroger sur leur activité principale qui est la production de poèmes devant leurs auditeurs – ce sont autant de propos tenus en public. Que savent-ils chanter ? Que peuvent-ils dire ? De quelle audience bénéficient-ils ? Chansonniers, les *cantadores* ont vocation à traiter des thèmes politiques : cela pose la question du rôle qu'ils jouent dans la circulation des idées. Chanteurs populaires, ils ont aussi vocation à transmettre la tradition qu'ils ont reçue en partage. Quelles sont les conditions de cette transmission ? Ces conditions ont-elles connu des évolutions ? J'envisagerai ensuite l'expansion de la tradition de la *cantoria*, dans son rapport avec les déplacements des *cantadores* allant à la rencontre de leur public. Quelle place prennent les voyages dans la vie professionnelle des poètes ? Artistes d'une grande mobilité, les *cantadores* cherchent à occuper les lieux les plus éloignés, les places les plus variées. La question de leur rang et de leur position sociale nous amènera à examiner toutes sortes de mouvements de l'ordre de l'ascension sociale : qualification croissante des poètes, organisation de leur corporation, compétition à laquelle ils se livrent lors des concours de poésie. Quelles

conséquences a cette émulation sur leur position sociale ? Enfin, je mènerai une réflexion sur des faits significatifs, l'irruption de nouvelles catégories de *cantadores* travaillant dans d'humbles conditions et l'émergence récente de poétesses dans un métier jusque là masculin.

La troisième question découle des précédentes si je postule qu'il n'y a pas d'esthétique sans éthique. Les changements constatés sur le terrain à l'occasion des enquêtes successives prennent la forme d'une évolution. Le mouvement qui anime la tradition de la *cantoria*, montrant des phases progressives, a un sens nécessairement lié aux fondements de l'art des *cantadores*. Poser la question de l'éthique doit permettre d'éclairer les représentations qui leur sont propres et qu'ils transmettent par leur poétique.

Dans la troisième partie de cette thèse, j'interrogerai les changements, dans les conditions d'existence et dans les mentalités, qui orientent les transformations en cours. Puis je préciserai l'éthique dont les *cantadores* sont porteurs. Leur conception du monde, en particulier leur représentation du temps, apparaît nécessairement dans tout ce qu'ils font, elle lie la forme et le sens de leur art : je tâcherai d'interpréter la signification existentielle des œuvres orales qui donnent une représentation de la traversée de l'existence. Enfin, la signification que la *cantoria* peut avoir pour les Nordestins sera mise en rapport avec la question de la construction de l'identité.

La vivacité manifeste de la tradition portée par les *cantadores* ne manque pas d'interroger l'observateur. Je formule ici une hypothèse pour tenter d'expliquer les phénomènes dynamiques étudiés lors des enquêtes. Elle pose qu'un même principe de mouvement inspire l'art des improvisateurs, préside aux destinées des gens qui les écoutent et régit l'ensemble des éléments du contexte. La faculté qu'a l'improvisateur de s'adapter rapidement à tout changement, dans son art comme dans la vie, serait stimulée par l'importance des mutations socio-spatiales. L'accélération de ces dernières favoriserait ainsi l'actuelle dynamique de la *cantoria*. Je m'efforcerai dans ce travail de valider cette hypothèse en démontrant la cohérence du sujet étudié : tous ses aspects – les êtres comme les choses, les pensées comme les paroles – sont animés par le même principe

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Céline et Daniel Loddo, mes amis et collaborateurs au sein du Centre Occitan de Recherche, de Documentation et d'Animation Ethnographique (CORDAE/La Talvera) : grâce à leur dévouement et à leur ténacité, les enregistrements réalisés lors de la recherche que nous avons conduite ensemble seront édités prochainement. Nous sommes redevables envers Mozart Vieira, qui accomplit un travail culturel remarquable en dirigeant la « Fundação Música e Vida de São Caetano », de nous avoir mis en contact avec son ami Rogério Meneses, le premier *cantador*

grâce auquel notre enquête a débuté. Que Rogério et son collègue Raimundo Caetano soient ici vivement remerciés, ainsi que les autres *cantadores* qui ont été nos guides, nos hôtes et nos confidents, tout particulièrement Antônio Lisboa et son collègue Edmilson Ferreira. Lors de la seconde enquête de terrain, c'est Antônio qui nous a accompagnés tout au long du périple au cœur du *sertão*, avec passion et perspicacité. Je dois beaucoup à mon directeur de recherche, M. Sory Camara, qui avec constance a orienté mes pas sur les sentiers de l'ethnologie et dont les précieux conseils m'ont guidé lors de la rédaction de ce travail. Travail dont le projet était en germe depuis fort longtemps sans doute, grâce à mon père Hervé, le premier poète que j'ai connu, et à ma mère Yvette, ma première chanteuse. Travail qui a éprouvé la patience de mon épouse Regina, que je remercie de m'avoir aidé à la compréhension de la culture de son pays, le Brésil.

PREMIÈRE PARTIE :

ÉLÉMENTS CULTURELS ET CRÉATION POÉTIQUE

LE VOYAGE ET L'IMPRÉVU

Le Nordeste que j'ai eu l'opportunité de connaître grâce à ma recherche sur les poètes improvisateurs offre des paysages très variés et des climats extrêmes. J'ai découvert ce pays de contrastes par touches successives en rencontrant d'abord les hommes, très loin de leur terre natale, dans les grandes villes du sud du Brésil (Rio, São Paulo, Porto Alegre), les premières où j'ai séjourné à partir de 1980, bien avant de m'intéresser à la poésie orale. La présence de nombreux Nordestins à deux mille ou trois mille kilomètres de chez eux était déjà une première indication de l'importance des migrations dans la vie de ces gens. Je suis tombé rapidement sous le charme de leur culture singulière, qui les identifie immanquablement au Brésil mais dont les manifestations spécifiques étaient à ce moment-là très peu connues en dehors de ses frontières. J'ai ainsi rencontré des lutteurs de *capoeira,* qui divulguaient déjà leur art dans tout le pays, de même que plusieurs musiciens réputés, mais pas de *cantadores* – de fait, il y a un quart de siècle, ces poètes ne chantaient guère que pour d'autres Nordestins. Or ceux-ci sont des gens humbles et discrets, occupant les emplois les plus dangereux et les moins bien payés dans ce qu'ils appellent « le sud merveilleux » : j'ai découvert par la même occasion les préjugés qu'ont de nombreux Brésiliens à l'encontre de ces immigrés de l'intérieur.

Quelques années plus tard, allant à la rencontre de la région dont les hommes avaient piqué ma curiosité, j'ai d'abord connu les paysages urbains des grandes villes de la côte, Salvador, Recife, Maceió et João Pessoa, qui montraient des disparités sociales effarantes et qui m'apparaissaient toujours plus peuplées à chaque voyage que j'y faisais. Mais l'intérieur du pays me restait inconnu – du reste, tout le monde, en abandonnant des terres ingrates pour des villes peu sûres, semblait avoir suivi le parcours inverse de celui que je projetais de faire un jour. Je n'ai eu l'occasion de parcourir ces paysages riches de contrastes que lorsque nous avons décidé avec Céline et Daniel Loddo d'initier une recherche sur la poésie improvisée à partir de Recife, en 1998. Les régions réputées être le berceau de cette tradition orale présentaient des aspects bien différents, au gré des voyages successifs que nous y avons fait, à différentes époques de l'année. Tout est extrême dans les impressions que l'on a de ce pays : la splendeur de la végétation qui a pu se gorger d'eau comme la tristesse de sa flétrissure sous le soleil de la soif ; la dureté et la rusticité des conditions de vie de ses habitants comme leur simplicité, leur gentillesse et leur chaleur à l'égard des visiteurs ; la richesse et la profondeur de leur culture comme la pauvreté et parfois la misère qui les frappe.

Les conditions qui caractérisent l'existence des Nordestins, tant au niveau climatique et géographique qu'au niveau social et politique, sont souvent marquées par l'excès et la violence ; elles sont généralement mouvantes, les

personnes connaissant des destins variés au gré des déplacements qu'elles entreprennent. Les habitants du Nordeste savent rapporter les événements et les changements ayant marqué leur existence à la connaissance qu'ils ont de l'histoire de leur région et de leur pays, les récits de vie le montrent. L'histoire est alors conçue comme un élément d'expérience donnant sens à ce qu'ils ont vécu et parfois subi : sécheresses, exodes, violences politiques, mais aussi luttes sociales, conquêtes de nouveaux droits, scolarisation, urbanisation. Manifestant une soif de justice et une ardeur remarquables, les Nordestins prennent volontiers la parole pour parler de leur expérience, de façon prosaïque ou en se livrant à une création poétique très originale, s'ils sont poètes. Ils formulent alors des poèmes oraux caractérisés par l'improvisation, selon une tradition qui leur est propre. Les auditeurs, qui soutiennent avec ferveur cet acte de création, partagent la même culture et la même expérience qu'eux – ce sont leurs semblables. Les conditions d'existence semblent ainsi étroitement liées à l'expression artistique, s'agissant des *cantadores*, et à l'émotion qu'elle engendre, s'agissant des auditeurs de la *cantoria*. Nous reviendrons sur ce lien au moment de préciser les éléments culturels qui constituent le contexte des performances orales. Mais auparavant, pour présenter le sujet, il convient de donner au lecteur une définition minimale de la *cantoria.*

Je parlerai des principaux aspects de la *cantoria* à partir de la première observation que j'en ai faite, tant il est vrai que les premiers pas de l'ethnologue sur le terrain de sa recherche ressemblent à un parcours initiatique, où les embûches comme les trouvailles s'avèrent par la suite être grosses de sens. Le sujet de ma recherche m'a furtivement ébloui avant de se dérober à mon regard, se dévoilant ensuite progressivement au gré des voyages et des rencontres – interpréter les raisons de cette fugacité me permettra d'indiquer les caractéristiques fondamentales de l'art des *cantadores*.

Le 24 octobre 1998, le jour même de notre arrivée à Recife, un événement important avait lieu dans cette ville. Une rencontre de *cantadores* s'était tenue pendant trois jours avec chaque soir un concours d'improvisation face au public réuni dans un lieu prestigieux, le Teatro do Parque – un événement rare dans la capitale de l'État du Pernambuco, de l'avis général. Le samedi 24 était le soir de la finale du concours. Pour commencer notre enquête, c'était une opportunité exceptionnelle, mais aussi une opportunité imprévue, ce qui apparaissait plus inquiétant. En effet, nous avions préparé notre recherche avec l'Université de Recife, dans le cadre d'un échange culturel – nous devions faire part de notre expérience en matière de collectage à leurs étudiants en ethnologie, en contrepartie leurs chercheurs devaient nous mettre en relation avec des acteurs de la *cantoria*. Or les ethnomusicologues de Recife ignoraient qu'un concours de *cantadores* se déroulait dans leur ville ! Nous avons pris connaissance de l'événement in extremis, en discutant avec le personnel de l'hôtel où nous venions d'arriver, juste à temps pour assister debout à la fameuse finale.

En effet, à la nuit tombée, le Teatro do Parque était déjà plein à craquer d'un public d'hommes et de femmes de tous âges, dépassant un millier de personnes s'étant acquittées d'une entrée à 10 Reais. Un auditoire à la fois concentré à l'écoute des vers improvisés et expansif à la fin de chaque strophe – c'est instant où l'on manifeste son admiration devant la créativité du poète et où l'on libère les sentiments qu'a fait naître la poésie. Un duo de *cantadores* était en train de terminer son premier chant, salué par les applaudissements enthousiastes du public. Le présentateur du spectacle leur proposa alors un nouveau thème pour une improvisation, dans laquelle ils s'élancèrent avec une assurance impressionnante, en un jaillissement impétueux d'idées et d'images soutenu par le rythme infaillible des instruments. Puis ce fut le tour d'un autre duo concurrent (six duos devaient concourir ce soir-là à raison de quatre improvisations chacun), et ainsi de suite jusqu'à la proclamation des résultats tard dans la nuit, sans que ne retombe jamais la ferveur des spectateurs qui s'amusaient beaucoup aux traits d'humour et réagissaient vivement aux allusions à des faits de société. Les thèmes proposés étaient des plus variés (la nostalgie du *sertão*, les *favelas*, l'éducation, les défauts et les qualités de la femme, les génies de l'humanité…) et ne semblaient jamais prendre de court l'inspiration des poètes, qui s'ingéniaient manifestement à les chanter sous les formes musicales les plus diverses (suivant un rythme évoquant le galop ou entonnant un court refrain plaintif « *ai ai, ui ui !* », alternant parfois les vers au lieu des strophes). Je connaissais déjà la plupart de ces formes pour les avoir préalablement étudiées, mais j'étais loin de comprendre tout ce qui était exprimé dans un poème, du fait de l'abondance des termes rares et des expressions idiomatiques, du fait surtout de l'importance des allusions contextuelles – pour entrer dans la compréhension de la *cantoria*, il était d'emblée évident que s'imposerait un important travail sur la langue et sur l'ensemble des éléments culturels.

En marge du spectacle étonnant qu'offraient ces *cantadores* produisant sur-le-champ des vers imprévisibles, j'ai observé des moments d'une grande convivialité entre des spectateurs se connaissant manifestement de longue date, ainsi qu'entre des poètes et des admirateurs dont les relations étaient empreintes de familiarité. Dans le hall du théâtre, l'entracte était mis à profit pour se retrouver entre amis, mais aussi pour acheter des enregistrements de *repente* ou des livres sur la *cantoria* exposés par leurs auteurs ou par des bénévoles associatifs. À la sortie du spectacle, les gens commentaient la performance à laquelle ils venaient d'assister et certains redisaient quelques bons vers improvisés qu'ils étaient parvenus à mémoriser. Cela donnait le sentiment que chacun détient une parcelle de la tradition de la *cantoria* – non seulement les poètes dont le travail est de mettre en mouvement paroles, idées et images dans leurs chants, mais aussi les auditeurs qui jouent un rôle actif dans ces rassemblements.

Pour notre part, nous avons mis à profit les moments de rencontre pour prendre contact avec des *cantadores* et des auteurs d'ouvrages. Puis nous sommes repartis éblouis dans la nuit équatoriale que le premier croissant de lune avait déserté depuis longtemps.

Pour autant, le lendemain, nous ne pouvions pas commencer notre recherche à partir des rencontres de la veille. En effet, il s'avérait qu'aucun des *cantadores* dont nous avions fait la connaissance dans le hall du théâtre n'était de Recife ; chacun était reparti chez soi, à des heures de route. Une caractéristique essentielle des *cantadores* les soustrayait à notre curiosité : ces gens sont très **mobiles** dans l'exercice de leur art. Sans cesse en déplacement, ils profèrent leurs poèmes lors des étapes de leur périple, qui sont autant d'occasions de rencontre avec des auditeurs. Ils pratiquent une poésie de **l'instant** – c'est ce qu'indique le terme *repente.* La parole du *repentista* est subite, il faut pouvoir saisir le moment de son jaillissement. Recueillir en son âme le vers éphémère est une chance qui est donnée à l'auditeur. À lui de s'en emparer et de faire son profit de ce moment d'exception. La bonne étoile qui nous avait offert un grand moment de la *cantoria*, dès le premier soir, était une étoile filante.

Le lendemain matin donc, nous nous en sommes remis au calendrier des activités prévues en montrant à des étudiants en ethnomusicologie de l'Université de Recife les musiques et les danses occitanes que nous avons pour passion de collecter… Mais le pressentiment de la veille devait se confirmer. Il apparut rapidement que les ethnomusicologues de l'Université n'avaient aucun contact avec des personnes pratiquant ou appréciant l'improvisation poétique et n'avaient même pas connaissance des événements survenant dans l'État de Pernambuco (petites sessions de poésie ou grands concours d'improvisation). La collaboration tournait court, nous nous retrouvions sans « informateurs » pour commencer l'enquête !

Avec le recul, cette défection fut des plus instructives. La difficile amorce de notre enquête nous livrait un indice du caractère profondément **populaire** de la *cantoria*. Poètes et amateurs de vers improvisés s'accommodent mal des lieux de pouvoir, ils en sont généralement absents quand ils n'en sont pas carrément exclus. Ils organisent eux-mêmes les événements qui les rassemblent et ne les font guère connaître que par le bouche à oreille. Même les plus prestigieux de ces événements, les concours, n'ont pratiquement aucun retentissement dans les médias touchant un large public. D'emblée, je pouvais tirer un autre enseignement de cette expérience. La relative confidentialité d'un rassemblement présenté comme exceptionnel (le Congrès de Recife qui avait marqué notre arrivée sur le terrain) montrait que la *cantoria* s'inscrit dans l'oralité jusque dans ses moyens de diffusion. La *cantoria* est essentiellement **orale** en tant qu'expression artistique, moyen de communication et forme de convivialité entre les gens qui partagent cette tradition. Dès les premières

observations, on voit circuler des éléments immatériels entre les passionnés de poésie improvisée – la *cantoria* apparaît comme une chaîne d'amitié où l'on échange des mélodies et des poèmes, des idées que l'on confronte et des sentiments que l'on partage, des nouvelles des chemins et des gens qui y sont en route[4].

La prise en compte de l'aspect informel, mouvant, quasi-clandestin d'un art à la fois oral et populaire permet de comprendre pourquoi les gens auxquels je m'intéresse et le monde universitaire s'ignorent. Quel contraste et quel paradoxe ! À quelques kilomètres de l'éminent temple du savoir qu'est l'Université, d'humbles poètes improvisent dans les bars des quartiers populaires de Recife et chantent jusque sur ses plages, mais ethnologues et musicologues n'en ont aucun écho…

Afin d'esquisser pour le lecteur ce qu'est la poésie improvisée dans le Nordeste, je suis parti de mes premières observations de terrain. Celles-ci ont fourni les premiers indices m'amenant à centrer ma problématique sur la notion de mouvement et les idées qui en découlent (changement, échange, voyage…). Le mouvement apparaît comme une constante caractérisant tous les aspects de l'art des *cantadores*, quand on les soumet à l'analyse – parmi ces aspects, le voyage se présente comme une modalité essentielle à leur activité. Or les *cantadores* sont connus et appréciés pour être des improvisateurs : c'est ce qu'indique le terme *repentista* par lequel on les désigne, leurs admirateurs se délectent du poème oral spontané qu'ils produisent en un instant. Quel est le lien entre le principe de mouvement et l'art de l'improvisateur ? Où une telle relation peut-elle se fonder ? Pour trouver les raisons profondes du rapport entre l'expression artistique et le voyage, je suis amené à considérer le cadre où s'épanouit la *cantoria* – je m'intéresse au contexte nordestin sous tous ses aspects (historiques, climatiques, politiques, sociaux, etc.) car les contrastes extrêmes qu'on y observe peuvent expliquer toutes sortes de mouvements de l'ordre du jaillissement, du sursaut, de l'irruption, qui sont chargés de violence. Bouleversements, révoltes, exodes, migrations ont toujours marqué et marquent toujours le destin des Nordestins. Ceux-ci cherchent des issues aux situations qu'ils vivent, caractérisées par la disparité, l'injustice, l'oppression, génératrices

[4] C'est d'ailleurs cette dynamique qui nous a permis de renouer rapidement le fil de notre enquête : fort heureusement, je connaissais dans l'État de Pernambuco un ami musicien, Mozart Vieira, qui a fondé sans aucun appui officiel une école de musique ouverte aux enfants les plus pauvres de São Caetano, petite ville de l'intérieur des terres située à 150 km de Recife. Si on ne trouve pas des *cantadores* partout, partout on trouve des amateurs de *cantoria*. Lui-même issu d'une famille où l'on s'enorgueillit de compter des *cantadores,* Mozart partage la passion de la poésie improvisée avec quelques voisins de São Caetano. Il nous a fait connaître un de ses amis, Rogério Meneses, *cantador* professionnel résidant à Caruaru, la grande ville voisine. À partir de ce moment, il a été facile de rencontrer un grand nombre de personnes intéressantes pour notre enquête, tant il est vrai que la *cantoria* fonctionne comme une société d'interconnaissance, un réseau où les amitiés se nouent autour d'actions en faveur de la culture populaire.

de vives tensions. Issue maintes fois tentée, le recours à la violence ne fait que déchaîner des répressions et des écrasements bien plus violents encore ; le recours à la fuite prend la figure de l'exil, de l'exode ou de la migration, dans des conditions de précarité et d'incertitude qui sont une nouvelle soumission. Quand les armes ont échoué, quand la fuite n'a fait que repousser le problème plus loin, il doit y avoir un autre type d'explosion qui ne soit pas de l'ordre de la violence. Il reste alors la parole qui transforme la souffrance en création, comme un exutoire aux brutalités subies, comme un lieu d'expression du désir de justice, de paix et d'harmonie. Dans sa forme, cette parole doit présenter des analogies avec les conditions qui sont les raisons de son expression. Elle obéit fatalement au même principe de changement qui rend la vie de ceux qui l'énoncent si imprévisible. Elle est donc de l'ordre du propos improvisé, propre à répondre à des situations inattendues et menaçantes. En même temps, cette parole doit exprimer de quelque façon l'ordre et l'harmonie auxquels ceux qui la profèrent aspirent : elle doit apporter quelque chose de beau et de bon, pour être porteuse d'espoir. Les caractères esthétiques de l'expression verbale peuvent répondre à cette exigence. Les *cantadores* satisfont à ces différentes nécessités en produisant pour leurs auditeurs des poèmes improvisés, dont les propos sont ainsi sans cesse renouvelés, dans le cadre d'une joute entre deux poètes. Ils le font en suivant des formes épurées par la tradition locale, caractérisées par l'emploi du chant, d'un instrument à cordes et de règles poétiques riches et complexes. Dans cet acte de création, les *cantadores* deviennent la voix du peuple dont ils partagent les tribulations et les espérances.

Pour comprendre cette création poétique singulière, il convient donc de préciser en premier lieu les éléments du contexte avec lequel elle entretient une relation organique.

LE NORDESTE ET LA CULTURE SERTANEJA

Éléments historiques et culturels

Je donnerai un aperçu général de la région Nordeste (l'une des cinq du Brésil) avant de m'attacher aux trois États où j'ai conduit ma recherche et où s'étend une grande partie du *sertão,* en précisant successivement les aspects historiques, climatiques, économiques et socio-politiques. Les habitants du Nordeste partagent un certain nombre de traits culturels singuliers à mettre en rapport avec les conditions de vie mouvementées qui continuent d'y prévaloir. Pour documenter ce chapitre, je me suis appuyé sur des informations collectées dans différents ouvrages et notamment sur la synthèse que propose l'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro dans son livre « O povo brasileiro »[5].

La région Nordeste réunit neuf États qui constituent le littoral le plus oriental du Brésil. En suivant la côte atlantique du nord au sud, on trouve successivement les États du Maranhão, Piaui, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe et Bahia. La région s'étend sur un million et demi de kilomètres carrés, où l'IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas), se basant sur le recensement de 2000, dénombrait 47,7 millions d'habitants résidents. La densité moyenne de peuplement approche donc 30 habitants par kilomètre carré, chiffre général qui masque de grandes différences : la densité dans l'État de Pernambuco est deux fois supérieure.

Avant d'être découverts par les Européens, les indigènes américains nomadisaient sur le littoral et dans les forêts de la région. Ils appartenaient aux groupes linguistiques Tupi, Gê, Nu-Aruak et Caraíba. Les vestiges archéologiques vont dans le même sens que les témoignages historiques, attestant l'ancienneté d'un peuplement par des groupes nomades. La Serra da Capivara, dans le Piaui, est un des sites les plus riches en art rupestre, daté à 12 000 ans. Ce que nous savons de cette période préhistorique met déjà en exergue l'importance du mouvement dans le mode de vie des autochtones, puisqu'il s'agissait de nomades. Le mouvement des populations prend une toute autre ampleur à partir de la période historique, avec des aspects dramatiques liés à la violence de la colonisation européenne.

Le premier bouleversement historique est évidemment, en 1500, la découverte de ce qui sera le Brésil par le Portugais Cabral, accostant dans l'actuel État de Bahia. De ce fait, le Nordeste est la première région à être occupée par les Portugais. Ses côtes, exploitées de prime abord, sont divisées en *capitanias* et en *sesmarias*, répartissant selon les intérêts du Portugal des terres

[5] RIBEIRO Darcy, *O povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil.* São Paulo : Companhia das letras, 1995. Les autres ouvrages sont référencés en bibliographie sous la rubrique « Société brésilienne ».

considérées comme vierges. Le peuplement commence au XVIème siècle avec la colonisation du littoral et les *entradas*, qui sont des migrations pastorales vers l'intérieur des terres. La richesse et l'abondance des ressources naturelles attirent aussi des pirates et des aventuriers d'autres pays européens. Français, Hollandais et Anglais tentent également d'implanter des colonies sur la côte atlantique. À partir de l'établissement du Gouvernement général du Brésil à Bahia, en 1549, des expéditions armées sont envoyées vers le nord du pays. Dans le Maranhão, lors d'expéditions contre les Français, les colonisateurs défrichent le littoral et une partie de l'intérieur. À la fin du siècle, Sergipe, Pernambuco, Paraíba et Rio Grande do Norte sont incorporés au territoire national.

L'histoire du XVIIème siècle est mouvementée, mettant en cause la suprématie portugaise. En effet, de 1624 à 1654, les Hollandais implantent des colonies, dominant le littoral depuis le Rio São Francisco, en passant par Recife (où siège le gouvernement hollandais), jusqu'au Ceará et même au Maranhão, où ils délogent les Français. Dans la lutte contre les Hollandais, qui constitue une des grandes pages de l'histoire nationale, les colons portugais, accompagnés des Noirs et des indigènes enrôlés à leurs côtés, s'enfoncent plus profondément dans l'intérieur du continent[6]. La référence aux « Portugais, Noirs et indigènes, les trois éléments de la formation historique du pays » est constante dans les sources brésiliennes. C'est une simplification masquant pour les besoins de l'unité nationale la disparité de statut des « races » (le terme est classique dans la littérature brésilienne) en question. Les Africains arrachés à différentes parties de leur continent natal, puis leurs descendants nés en Amérique, étaient évidemment soumis à l'esclavage. Les indigènes, appartenant à différents groupes, ne constituaient pas une nation, au contraire des maîtres du pays : les Portugais étaient sujets de la couronne de Lisbonne (jusqu'en 1822 où le Brésil déclara son indépendance), mais comme on l'a vu ils n'étaient pas les seuls Européens à avoir contribué au peuplement de la région et aux apports culturels. Ils ont cependant laissé en héritage à tous le principal facteur d'unification : la langue portugaise.

Des changements radicaux se sont donc produits en un temps très court, au tout début de la période historique. Ils ont provoqué des déplacements de population de grande ampleur – pour la plupart forcés – et la rencontre de personnes provenant de continents éloignés et de civilisations différentes, sous la domination de la seule qui se fût reconnue comme telle : la civilisation chrétienne et conquérante des Européens, laissant place dans le Nordeste, après bien des péripéties, aux seuls Portugais. Les tensions nées des contrastes entre maîtres et esclaves, colons et « sauvages », ont depuis lors cristallisé dans la

[6] Il faut ajouter à ce facteur de peuplement de la région l'apport des *bandeiras paulistas* (qui étaient des groupes de pionniers et d'explorateurs venus de São Paulo), laissant des noyaux de population pastorale dans la vallée du fleuve São Francisco.

société du Nordeste et sont toujours palpables aujourd'hui. Nous y reviendrons. Il est un autre facteur de contrastes qui ne doit rien à l'homme puisqu'il est dû à la nature : il s'agit des climats extrêmes qui caractérisent cette région. Leur connaissance permettra par la suite de mieux appréhender l'économie et la dynamique des populations qui y vivent.

Du point de vue climatique, le Nordeste se partage en quatre régions naturelles : *mata* (la forêt), *agreste* (la région champêtre), *meio-norte* (le Nord moyen) et *sertão*. Nous allons décrire plus précisément cette dernière zone qui couvre environ la moitié du territoire nordestin et dont le climat caractéristique est unique au Brésil. Le *sertão* est en effet le berceau de la tradition poétique qui nous intéresse et ses poètes sont à tout point de vue tributaires des modes de vie qui y ont cours.

Le *sertão* est situé à l'intérieur des terres du Nordeste, mais il s'étend jusqu'à la zone côtière au nord de la région. Il tire son étymologie du portugais *sertã*, poêle à frire. La température moyenne y dépasse les 25°. À quelques degrés au sud de l'équateur, le climat semi-aride génère un paysage nommé *caatinga* où prédominent les cactées et les plantes épineuses. Le cycle des pluies est aléatoire, mais son retour incertain survient à un moment prévisible du calendrier. Quand il pleut suffisamment pour faire reverdir le *sertão*, c'est à la saison que l'on nomme « hiver », qui s'étend de janvier à juin. Puis commence la saison sèche, nommée « été », éventuellement totalement dépourvue de toute précipitation pendant plus de six mois, et qui peut mettre en péril les hommes et le bétail. La sécheresse est la préoccupation de l'habitant du *sertão* (le *sertanejo*), on en connaît les occurrences systématiques depuis la colonisation. Ce n'est pas la seule. Le climat opposant deux saisons bien marquées peut provoquer des inondations dévastatrices au retour des pluies. Tel est le danger sur les rives et les îles du São Francisco, qui est le grand fleuve traversant les terres les plus sèches ; en revanche les agriculteurs riverains tirent profit de ces crues pour l'agriculture dite *de vazante* (de reflux) qui fournit haricots, maïs et fèves poussant sur le fertile limon. Mais par ailleurs, en dehors du São Francisco et du Parnaíba, les fleuves du Nordeste sont peu étendus, la plupart restent à sec l'été. Dans le Ceará, il n'y a pas une rivière pérenne. À l'exception de quelques aires plus humides propices à l'irrigation, tout le *sertão* est donc dramatiquement tributaire du retour des précipitations.

Le qualificatif de *sertanejo* est également appliqué, par extension, à des zones limitrophes du *sertão* caractérisées par un climat moins rude : l'*agreste* est situé sur les premières hauteurs en venant de la côte et sa plus grande fertilité est due aux dernières pluies atlantiques qui s'y échouent. En altitude, les vents humides du sud-est créent des *brejos* marécageux, où les forêts ont laissé place à l'agriculture. En dehors de ces zones, la *caatinga* prédomine et la rareté de l'eau est le principal problème. La diversité des paysages, secs et humides, fait de

l'*agreste* une miniature du Nordeste. Par ailleurs, on trouve dans le *meio-norte* qui est une région de transition vers le Nord amazonien un paysage de savane, le *cerrado.* Il s'étend dans les États du Piaui et du Maranhão, où l'agriculture est pauvre et où prédomine l'élevage extensif des bovins, principal employeur de main d'œuvre.

La région côtière orientale qui borde ces paysages d'altitude moyenne, la *região da mata*, est tout à fait différente quant au climat et à l'économie. Chaud et humide, le *litoral* est propice à la plantation de la canne à sucre. Cette exploitation des terres fertiles en vastes domaines est allée historiquement de pair avec l'exploitation des esclaves. La colonisation de l'intérieur s'est évidemment faite à partir de la côte, où l'on trouve actuellement les grandes villes (Recife, João Pessoa, Natal…) attractives pour les nombreux migrants de l'exode rural. Huit des capitales des neuf États du Nordeste se trouvent ainsi au bord de la mer, région concentrant la plus grande partie de la population ainsi que les principales activités agricoles et industrielles.

Dans le *sertão,* l'économie se partage entre cultures vivrières et activités engendrant des échanges commerciaux avec l'extérieur. Les unes comme les autres ont pu entraîner d'importants mouvements de population, les cultures vivrières à cause des aléas climatiques et les activités, notamment pastorales, parce qu'elles sont étroitement liées à l'histoire du peuplement de la région.

D'une manière générale, sur des terres arides, les *sertanejos* misent leur subsistance sur des cultures vivrières – haricots, maïs – qu'ils sèment à la saison humide, puis récoltent et stockent pour affronter le terrible été. Que celui-ci s'éternise, ou que les récoltes aient été trop peu abondantes, et c'en est fini des chances de pouvoir rester sur ces terres pourtant très fertiles lorsqu'elles sont arrosées. Il existe cependant une culture de rente en l'espèce d'un coton xérophile, dont la culture, à partir du début de l'été, occupe les pasteurs nordestins. Dans le passé, la culture du coton a aussi attiré dans le *sertão* des gens qui n'y venaient que pour cette activité, contribuant ainsi à son peuplement. Ces travailleurs étaient généralement des *meeiros*, des sortes de métayers : ils cultivaient un lopin de terre pour les cultures vivrières et un autre pour la culture du coton dont ils devaient la moitié de la récolte au propriétaire de la terre. Mais l'important pour notre propos est la possibilité d'une culture de rente, qui vient pour la plupart des agriculteurs en appoint des cultures vivrières, soulignant le caractère binaire du cycle climatique.

Dans le *sertão* et ses zones limitrophes, une économie pastorale s'est développée dès l'origine de la colonisation portugaise. Elle a été associée à l'industrie sucrière de la côte en tant que région productrice de viande, de cuir et de bêtes de trait, et a toujours été une économie pauvre et dépendante de la riche région côtière voisine. Il s'en est ensuivi un type particulier de population et une culture singulière. Sous l'influence des sécheresses périodiques, les hommes et

les bêtes sont devenus osseux et décharnés, présentant une stature remarquablement petite. Dans cette région, l'histoire des humains et des bovins est liée : la spécialisation dans l'élevage et la dispersion spatiale sont caractéristiques des *sertanejos*.

Les premiers Portugais ont apporté du bétail des îles du Cap Vert et l'ont fait se multiplier en élevage extensif, sans étables, par la dispersion des parcs à bestiaux (*curral*). Les terres de la couronne portugaise étaient concédées gratuitement en domaines nommés *sesmarias*, séparés par plusieurs jours de voyage, qui sont à l'origine des immenses *latifúndios* actuels[7]. Ces domaines étaient livrés aux vachers (*vaqueiros*) qui en guise de paiement gardaient pour eux une tête de bétail sur trois qui étaient marquées au nom du propriétaire. Les vachers se constituaient ainsi leur propre troupeau qu'ils finissaient par emmener dans les zones inhabitées qui n'étaient pas encore réparties en *sesmarias*. Périodiquement, les *boiadeiros* passaient pour rassembler les troupeaux et les mener vers la côte où ils devaient être vendus.

L'éleveur de bétail et ses vachers étaient liés par une relation de maître à serviteurs, le patron étant en quelque sorte un parrain. Ces relations étaient donc très différentes de celles qui prévalaient dans la plantation côtière fondée sur l'esclavage des Noirs. De ce fait, l'élevage bovin pouvait constituer une profession attractive pour les Blancs pauvres et les Métis de la côte. En effet, la rigidité de la discipline dans l'industrie sucrière devait être insupportable pour un travailleur libre. On s'explique ainsi le phénotype majoritairement blanc, sur un substrat indigène, des actuels *vaqueiros* du Nordeste, de Bahia et de Goiás.

Rassembler le bétail dans ces immensités nécessite savoir-faire et coopération. D'où des formes particulières de sociabilité qui se manifestent dans la *vaquejada*, sorte de rodéo où les vachers mesurent leur habileté. Tout comme le culte des saints protecteurs, les *vaquejadas* sont encore de nos jours des occasions régulières pour organiser des fêtes conviviales entre les familles. Les rares autres diversions jouent également un rôle important dans la vie sociale, notamment des jeunes gens : les bals et les rencontres marquées par le chant et la poésie sont très prisés.

Sur les parcours des vachers, les étapes se sont transformées en villes et en foires. Sous la végétation arbustive où la terre est trop pauvre pour y faire paître les bovins, on a introduit des caprins qui se sont énormément multipliés. Peu exigeants en main d'œuvre, les élevages sont devenus producteurs de caprins, de bovins, mais aussi d'humains trop nombreux pour trouver du travail

[7] Le latifundium témoigne de la permanence d'un état archaïque de la structure foncière (et, partant, des rapports sociaux) au Brésil, cinq siècles après les débuts de la colonisation. C'est toujours le modèle de propriété dominant, notamment dans les régions Nordeste et Norte du pays où il peut atteindre une extension considérable. Rappelons que le latifundium est « un grand domaine agricole exploité de façon extensive, caractéristique des régions peu développées et à forte concentration de la propriété foncière, dans lequel le travail est principalement fourni par des journaliers ou des métayers » (Le Petit Larousse Grand Format, édition 2005).

sur place ! Si les caprins étaient produits pour être consommés, les bovins étaient élevés pour être vendus et la plupart des hommes étaient destinés à émigrer.

Le destin des pemiers *sertanejos* migrants était ainsi de rejoindre ce que l'on appelle des « fronts pionniers », formant dans les zones inhabitées de nouvelles niches de peuplement qu'ils devaient abandonner lorsque arrivait, muni d'un titre plus ou moins officiel, le « propriétaire légitime » des terres qu'ils avaient défrichées. L'amère expérience des expulsions successives les empêchait de tenter toute culture qui ne relève pas d'un simple cycle annuel, ce qui aggravait leur précarité.

Les émigrants originaires des zones pastorales ont par la suite grossi les groupes pionniers qui ont pénétré la forêt amazonienne pour l'exploitation de l'hévéa. Plus récemment, les mêmes populations nordestines ont contribué à l'ouverture de nouveaux fronts agricoles dans le sud, à l'urbanisation du pays et à l'industrialisation des grandes villes, constituant la main d'œuvre nécessaire à la construction. Le *sertão*, réservoir d'une force de travail bon marché, s'est mis à vivre en partie des contributions que les Nordestins émigrés envoient pour faire vivre leur famille.

Toutes sortes de contrastes et de déséquilibres sont à l'origine de la dynamique qui nous intéresse ici. La précarité des Nordestins, le caractère abrupt des relations de dépendance et la pression démographique ont entraîné depuis des siècles des mouvements de population allant dans le sens d'une expansion. Ces mouvements prennent désormais la figure de l'émigration, qu'elle soit rurale vers des terres « vierges » ou urbaine vers des villes à construire. Cependant, à l'intérieur du Nordeste, l'immobilisme de la situation sociale et politique contraste avec la dynamique des populations : malgré la mobilisation des Nordestins en de multiples mouvements socio-territoriaux, les rapports de pouvoir semblent figés dans l'état où ils se trouvaient à l'époque coloniale.

La puissante classe dirigeante des *coronéis* (que le peuple désigne du nom de « colonels » parce que ce sont de véritables seigneurs) contrôle toute la vie du *sertão* : ce sont les grands électeurs des hommes politiques, ils monopolisent les terres, le cheptel et les postes de commandement. Ils parviennent même à faire des sécheresses une véritable rente, en captant les subventions fédérales destinées à la construction de routes et de retenues d'eau. Ce système où les politiques servent leur clientèle et où les propriétaires de *latifúndios* s'enrichissent de façon démesurée est nommé par les Brésiliens *indústria da seca*, l'industrie de la sécheresse. On mesure le poids de cette autorité quasi-féodale et des inerties qui en découlent au fait que les institutions fédérales mises en place pour lutter contre les sécheresses (la DNOCS, puis la SUDENE) se transforment de fait en agences de clientélisme. Institutions et instances de décisions demeurent sous le contrôle de puissantes forces politiques dont les

intérêts sont opposés à ceux de la population du *sertão*, mais dont le pouvoir est hégémonique.

Conséquence prudente de cette situation très ancienne, les relations du *sertanejo* avec son patron affectent le plus grand respect, confinant à la déférence. Sans un patron qui le protège de l'arbitraire du policier, du juge, du percepteur, sa plus grande crainte est de se voir dépossédé du jour au lendemain. Dans un système à la fois paternaliste et clientéliste, il est protégé parce qu'opprimé. De tous temps, nombre de *sertanejos* ont tenté une issue désespérée pour se libérer de cette oppression, que ce soit dans un mouvement de fuite, en émigrant vers d'autres terres, ou dans des sursauts de violence sociale, prenant la forme de mouvements spirituels exacerbés sous la conduite de quelque prophète ou, spécialité locale, de l'enrôlement dans le banditisme (*cangaço*). On perçoit alors la brutalité qui sous-tend le destin du *sertanejo*. Il est enfermé dans une sorte de paradoxe que rend bien l'expression populaire « *Se correr o bicho pega, se parar o bicho come* – Si tu cours, la bête t'attrape, si tu t'arrêtes, la bête te dévore ». A-t-il d'autre alternative que de rendre sa vie plus précaire encore, sur les chemins incertains de l'exil ou dans la violence sanguinaire de quelque insurrection ?

Avec les « bandits d'honneur », qui appartiennent désormais à l'histoire locale, le Nordeste a connu des mouvements d'une violence inoubliable. Les mémoires sont marquées par des figures ambivalentes, toujours citées dans les traditions orales, telles que Lampião, le plus célèbre des *cangaceiros,* et son épouse Maria. Ces mouvements de violence éclairent un trait vivace de la mentalité indigène : la soif de justice. On appelle donc *cangaço* un banditisme typique qui s'est développé sur ces terres pastorales, où des bandes de *cangaceiros* bien armés, vêtus et coiffés de cuir comme les vachers pour se protéger des épines, chevauchaient le *sertão* en vagues de violence justicière. Les justifications morales pour s'enrôler étaient de l'ordre de la vengeance suite à une offense à son honneur. Par exemple, il s'agissait de faire justice de ses propres mains en raison d'une humiliation qu'un potentat local avait fait subir. Les *cangaceiros* ont fait du banditisme une expression de révolte contre les injustices du monde. Cet héroïsme sauvage a conduit à des épisodes d'une férocité extrême, dont quelques anciens peuvent encore témoigner. En fait, le système seigneurial du *latifúndio* favorisait le banditisme, les « colonels » engageant des hommes armés en tant que gardes du corps (*capangas*) et hommes de main (*jagunços*) intimidant ceux qui étaient considérés comme des serfs. La population du *sertão*, bien que rejetant les hommes de main à cause de la terreur qu'ils faisaient régner, reconnaissait en eux un modèle de valeur et d'honorabilité. Le *cangaceiro* sanguinaire mais pieux, craint mais admiré, est un personnage caractéristique de la société locale.

La soif de justice et le désir de vengeance ne sont pas les seuls traits du *sertanejo* qui ont pu le conduire à des mouvements de révolte, le mysticisme en

est aussi. L'expérience qu'a l'humble *sertanejo* des sécheresses dévastatrices et des pluies providentielles le conduit à concilier un fatalisme ancestral et une espérance irréductible, qui est inspirée par une foi fervente. L'importance de la vie spirituelle, dans cette population majoritairement catholique[8], se mesure à la constante invocation de Dieu dans le discours, à la crainte de la colère divine aussi bien que du démon (nommé *Satanás* ou plus souvent *cão*, c'est-à-dire chien, par euphémisme), à la vivacité des pèlerinages et des processions, à la permanence des croyances messianiques (des prophètes annonçant l'arrivée du messie apparaissent périodiquement, entraînant nombre de fidèles). Toujours animées par la foi, les mentalités évoluent dans des directions bien distinctes : d'une part le rigorisme progresse avec l'essor des sectes protestantes qui tendent à enfermer les individus dans une nouvelle religion à suivre au pied de la lettre, renonçant à leurs anciennes pratiques religieuses, mais aussi sociales et culturelles (on dit du converti « *virou bíblia* », il est devenu la Bible même) ; d'autre part, une nouvelle exigence éthique se fait jour, basée sur les valeurs de charité et d'humilité du message chrétien. On ne craint plus désormais de l'exprimer publiquement en fustigeant la classe dirigeante, perçue comme impie et prédatrice du fait de son égoïsme obstiné, responsable des inégalités sociales abyssales. Les secteurs dits progressistes de l'Église catholique lui ont jeté l'anathème depuis longtemps, se plaçant résolument aux côtés des paysans sans terre et de nombreuses autres luttes populaires. Ce que résume bien un thème entendu au cours d'une improvisation poétique : « *Estão misturando agora política e religião* – on mélange aujourd'hui la politique et la religion ».

Si ce mélange des genres est de nos jours en plein essor, il n'était évidemment pas envisageable jadis. Cependant, l'histoire de la christianisation du Nordeste ainsi que l'étude des représentations religieuses chez les Nordestins révèlent certaines constantes pouvant s'exprimer aujourd'hui par la politisation : en effet la tendance à l'autonomie et la propension au radicalisme ont toujours marqué une histoire locale riche en mouvements de résistance divers[9]. Dans le *sertão* où la christianisation a été tardive, la rareté relative des représentants officiels de la foi jusqu'à la fin des guerres indigènes, au XVIIIème siècle, explique en partie le rôle central des oratoires domestiques et le développement d'une religion basée sur le culte des saints. Ces éléments d'ordre spirituel peuvent renforcer un sentiment d'autonomie, d'autant plus que les relations avec Rome ou les évêchés ont souvent été tendues. Ainsi, on peut citer le *Padre*

[8] D'après les statistiques officielles, en 2002, 74% des Brésiliens se déclaraient catholiques. Le nombre d'évangélistes est en plein essor : il sont 15,5% à présent. Cf Regina Novaes, « Au Brésil, les temples, les votes et les politiciens », *Le Monde Diplomatique*, avril 2005, pp 18-19.

[9] On consultera utilement à ce propos le chapitre « Vies saintes et sanctifications » de l'ouvrage de Julie Cavignac, *La littérature de colportage au Nord-Est du Brésil – De l'histoire écrite au récit oral*. Paris : CNRS, 1997, pp 139-181, ainsi que le livre de Richard Marin, *Don Helder Câmara, les puissants et les pauvres – Contribution à une histoire de « l'Église des pauvres » dans le Nordeste brésilien.* Paris : Éditions de l'atelier, collection Églises/sociétés, 1995.

Cícero et *Frei* Ibiapina qui se sont vu interdire d'exercer leur sacerdoce par les autorités ecclésiastiques, de même que *Frei* Damião qui a erré dans le Nordeste en prêchant hors des églises (ce sont des personnages qui reviennent souvent dans les traditions orales locales, notamment le dernier dont j'ai entendu chanter les louanges dans des improvisations poétiques[10]). Nombre de prêtres et de missionnaires sont devenus saints, pour le peuple du *sertão*, parce qu'ils avaient été exclus. Les gens mènent une existence difficile où l'humiliation par les puissants est le lot quotidien ; leur modèle spirituel est également un être connaissant la souffrance et l'exclusion. Ce faisant, ils s'autonomisent en s'affranchissant de l'autorité religieuse qui est précisément celle qui a exclu, condamné ou excommunié leur « saint ». Le destin de ces figures spirituelles populaires est marqué par l'errance – c'est le mouvement qu'entraîne la disgrâce. Mais il est parfois un deuxième type de mouvement, dans le sillage du premier : des explosions de violence ayant marqué l'histoire du Brésil, associées dans la mémoire collective à la figure de certains leaders religieux.

Symptomatiques de la radicalité des conduites religieuses des *sertanejos*, un grand nombre de mouvements de salut (pour la plupart annonçant l'imminence de la fin des temps) ont secoué le *sertão* au XIXème siècle. Jusqu'à l'époque contemporaine, il arrive qu'une foule de fidèles, manifestant une foi irréductible, suive subitement la figure charismatique d'un missionnaire ou d'un prêtre, qui souvent se présente comme un thaumaturge et un prophète. On a vu maintes fois émerger des Églises parallèles (mais toujours chrétiennes), avec un clergé autochtone jouant un rôle politique. Les épisodes les plus conflictuels ont donné lieu à de véritables insurrections, écrasées dans le sang par le pouvoir central, comme lors de la « guerre de Canudos », qui se termina en 1897 avec la mort du leader Antônio Conselheiro et de milliers de ses fidèles. Au-delà des aspects mystiques ou socio-économiques, ces mouvements religieux reflètent la naissance d'une revendication politique locale face aux puissances gouvernementales du sud du pays. Ils ont ainsi contribué à façonner une identité locale dont la mémoire est vivace dès que l'on interroge les traditions orales.

Nous avons parcouru le Nordeste en nous intéressant à ses aspects historiques, climatiques, économiques et socio-politiques qui entraînent des mouvements de toutes sortes pour ses habitants. Ce cadre de vie contrasté présente de grandes disparités sociales qui plongent leurs racines dans une histoire conflictuelle. Le Brésil est connu pour ses inégalités, réputées être parmi les plus flagrantes du monde, mais les disparités sociales constituent dans le Nordeste une spécificité régionale surdéterminée par un ensemble de facteurs. Cela fait de la région un cas d'école, pour Jean-Yves Martin qui s'intéresse aux rapports entre territorialité et identité : « Dans le Nordeste en général (…), le

[10] *Padre* signifie Père et *Frei* Frère. Sur ces sujets, la *literatura de cordel* est très abondante.

choc des temporalités historiques et sociales apparaît plus fort encore qu'ailleurs au Brésil. Dans ce berceau de l'histoire et de la culture brésiliennes, le double impact de la modernité et de la globalisation provoque une crise territoriale dans un cadre régional spécifique »[11]. De fait, les tensions vont crescendo. Jean-Yves Martin cite de nombreux auteurs à l'appui de ce constat, parmi lesquels Josué de Castro dans son ouvrage au titre évocateur, « Une zone explosive : le Nordeste du Brésil » : « [Cette région est] considérée comme l'une des zones explosives de notre monde, c'est-à-dire comme une zone où les tensions sociales se rapprochent à la limite du tolérable… [Mais dans le Nordeste] cette tension sociale n'a jamais été rationnellement canalisée en direction de la révolution »[12]. La spécificité du Nordeste, du point de vue de l'intensité de la violence potentielle qui peut jaillir à tout moment, est ici clairement exprimée.

Il était nécessaire pour notre propos de présenter, dans leur dimension historique, les différents aspects du contexte qui constituent les éléments culturels à partir desquels la tradition de la *cantoria* s'est mise en mouvement, en soulignant les contrastes et les tensions qui les animent. Au terme de cette présentation générale, l'ensemble de ces éléments de caractère souvent dramatique ne doit cependant pas apparaître comme une fatalité que subiraient les Nordestins d'aujourd'hui. Bien au contraire, c'est la dynamique dont ils font preuve dans les défis actuels qui nous intéresse ici. Jean-Yves Martin écrit, à propos de la région Nordeste : « Loin d'être une région-conservatoire héritière d'un passé socio-historique désormais révolu, elle est plutôt une région où s'expriment avec une grande netteté les tendances socio-spatiales les plus actuelles d'une certaine modernité » (*op. cit.*, p 44). C'est cette perspective qui me permet d'articuler, dans l'hypothèse que j'ai formulée, la *cantoria* comme héritage d'une tradition orale et les mutations socio-spatiales contemporaines comme facteur de son évolution, grâce à la faculté d'adaptation propre à ses acteurs, qui sont des improvisateurs. Car, dans ma recherche, les hommes sont au centre de la réflexion, en tant qu'acteurs du mouvement qu'ils impriment à la société, transformant l'espace en territoire et les héritages de l'histoire en éléments d'expérience[13].

---

[11] 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, p 41. La situation particulièrement contrastée que connaît la région est soulignée par des données chiffrées empruntées à Guy Di Méo et J.P. Jambes, citées p 39 : la hiérarchie sociale, estimée en pourcentage du total des ménages, se répartissait en 1987 au Brésil en 12% pour les classes supérieures, 21% pour les couches moyennes et 67% pour le prolétariat et le sous-prolétariat confondus. Par comparaison, les structures sociales sont nettement plus différenciées dans le Nordeste, avec une répartition en 3%, 8% et 89% pour les classes précédemment considérées.

[12] DE CASTRO Josué, *Une zone explosive, le Nordeste du Brésil*. Paris : Seuil, 1965, p 17.

[13] Pour le géographe Roberto Bustos Cara, cité par Jean-Yves Martin (*op cit* p 75), « Le territoire est une objectivation multidimensionnelle de l'appropriation sociale de l'espace ». J'ai entendu exprimer une pensée similaire par Felix-Marcel Castan : « On n'est pas le produit d'un sol, on est le produit de l'action qu'on y mène ».

Un indice social particulier : l'illettrisme

La conjonction d'éléments extrêmes, que ce soit dans le domaine du climat ou de l'histoire politique locale, peut-elle expliquer que les indices sociaux du Nordeste soient les pires du pays ? Ces indices se sont récemment améliorés, traduisant une certaine amélioration des conditions sociales de la population. Mais qu'il s'agisse de mortalité infantile ou d'analphabétisme, la région est toujours décrite par les démographes et les sociologues comme souffrant d'un retard de développement considérable. Le propos n'est pas ici de donner des chiffres qui ne feraient que souligner ce qui saute aux yeux du voyageur : la misère matérielle persistante d'une frange de la population, les dures conditions de vie d'un milieu où l'eau est parfois un luxe, et surtout la pression sociale qui conduit les Nordestins à grossir les villes, faisant feu de tout bois pour survivre.

Parmi les disparités sociales qui ont été évoquées, il en est une qui concerne étroitement le sujet : il s'agit de la situation de la population par rapport à l'alphabétisation. La situation générale de l'éducation dans le pays doit retenir notre attention, afin de situer l'importance de l'analphabétisme et de l'illettrisme dans le Nordeste. En effet, ces aspects socio-culturels sont importants pour traiter de la littérature orale et de son évolution. Les données qui vont suivre prennent leur source dans un article de Jean-Yves Mérian, « Quelle éducation pour une refondation de la nation brésilienne ? »[14]. Cette publication a le mérite de souligner combien au Brésil le niveau et la qualité de l'éducation sont liés aux autres facteurs sociaux, renforçant les disparités dans la population. La mise en regard des données économiques et du niveau de scolarisation est éloquente.

La concentration des richesses est telle au plan national (on estime que 1% de la population détient environ 53% des richesses) que le pays compte 50 millions de pauvres et 30 millions de personnes dans le dénuement, et que 4 millions de familles cherchent une terre à cultiver. En face de ces chiffres, il faut mettre ceux de la scolarisation des enfants de sept à quatorze ans (pour lesquels depuis 1971 l'école est obligatoire) : 91 % des enfants sont inscrits à l'école primaire, deux millions et demi d'entre eux ne sont pas scolarisés. D'autre part, l'abandon scolaire concerne jusqu'à 20% des inscrits dans certaines régions ou zones urbaines défavorisées. Les régions les plus peuplées et les plus pauvres, comme le Nordeste, sont touchées par ce phénomène, surdéterminé par des facteurs tels que l'augmentation constante de la population d'âge scolaire, la difficile limitation du travail des enfants employés dans la culture de la canne à

[14] MÉRIAN Jean-Yves, « Quelle éducation pour une refondation de la nation brésilienne ?», in *Le Brésil de Lula – les défis d'un socialisme démocratique à la périphérie du capitalisme,* sous la direction de Jacky Picard. Paris : Karthala, 2003, pp 257-267

sucre ou du sisal, l'absence d'école dans certaines zones rurales ou le manque de préparation des maîtres qui ne reçoivent même pas le salaire minimum (équivalent à 60 euros par mois en 2003). Ce dernier facteur affecte évidemment la qualité de l'enseignement primaire public – les milieux sociaux les plus favorisés le désertent pour aller vers les écoles privées payantes, creusant encore plus les disparités. Dans la suite du cursus scolaire, on constate l'importance croissante des écoles privées, qui accueillent désormais quatre lycéens sur dix, et qui sont réputées être les seules à savoir préparer les futurs étudiants à l'entrée dans les prestigieuses universités publiques. Et de fait, à l'autre extrémité de la pyramide scolaire, seuls 11% des Brésiliens âgés de 18 à 25 ans poursuivent des études dans l'enseignement supérieur, qui représente 60% des dépenses de la Fédération et des États pour l'éducation.

Malgré une politique volontariste aux trois niveaux territoriaux (les villes, les États, la Fédération) qui a permis de couvrir progressivement les besoins d'une majorité de Brésiliens, la situation reste très inégalitaire. « La transmission des richesses au sein d'une petite minorité de la population s'acompagne d'une transmission du savoir dans les mêmes conditions, ce qui limite les possibilités de promotion et de mobilité sociale d'une majorité de la population. Les statistiques officielles indiquent 15,5 millions d'analphabètes et 30 millions d'analphabètes fonctionnels (illettrés) » (Jean-Yves Mérian, *op. cit.,* p 258). Le Nordeste est le plus touché par ces carences : sur les huit États les plus en retard dans ce domaine où les fonds de compensation attribués par le précédent gouvernement ont permis des améliorations, six se trouvent dans la région Nordeste, dont l'État de Pernambuco où a débuté ma recherche. « Le niveau de salaire des maîtres du primaire reste insuffisant, surtout dans ces mêmes États où ils sont obligés d'enseigner dans trois classes chaque jour (matin, midi et soir) pour survivre. Le niveau de qualification de ces maîtres est très insuffisant et la qualité de l'enseignement très aléatoire. » (*op. cit.,* p 260).

Parallèlement au système scolaire, il existe de nombreuses initiatives pour résorber l'analphabétisme des adultes, tel le Mobral (Mouvement brésilien pour l'alphabétisation), dont j'ai entendu les poètes populaires chanter les mérites et inciter leurs auditeurs à s'y inscrire. Jean-Yves Mérian souligne « l'importance de l'action des organisations non gouvernementales, et en particulier de la composante progressiste de l'Église catholique animée par des prêtres et des laïcs, après le concile Vatican II et le développement au Brésil de l'influence de la théologie de la libération. [Par ailleurs] depuis une dizaine d'année, le Mouvement des sans-terre (MST) consacre une part importante de son activité à l'éducation des enfants et des familles des candidats à un titre de propriété rurale. » (p 261).

Ces actions sont significatives en ce sens qu'elles montrent que la situation d'analphabétisme ou d'illettrisme est une situation subie, mais n'est en rien une position passive. L'alphabétisation est une appropriation, une lutte pour

que les classes populaires puissent, selon l'expression d'un *cantador*, lutter « à armes égales » avec ceux qui les spolient. Les militants considèrent que l'éducation de base est essentielle pour que puisse se développer une prise de conscience (*conscientização*) sociale et politique. Sur le terrain nordestin, j'ai rencontré des *cantadores* dont l'art s'inscrit dans l'oralité et dont l'action vise à la promotion d'une tradition orale : or tous soutiennent une position militante en faveur de l'élévation du niveau scolaire de la population. De leur point de vue, il ne semble pas y avoir de concurrence entre l'accès à l'écriture pour les gens du peuple et l'importance que revêt pour ces gens les performances purement orales dont les poètes sont les acteurs. Bien au contraire, les poètes misent sur les progrès de la scolarisation pour le développement de leur activité, comme nous le verrons par la suite, ce qui nous amènera à nous interroger sur les rapports entre oralité et écriture dans la littérature orale.

Les migrations

L'intense mouvement migratoire, intra et extra régional, caractérisant la population nordestine peut être pris pour un indice supplémentaire de la gravité des problèmes sociaux qui l'affectent. Si les déplacements à l'intérieur de la région sont surtout liés aux difficiles conditions de vie qui y règnent, notamment du fait de la pénurie en eau, les migrations actuelles vers les autres régions du Brésil semblent davantage déterminées par les aspects politiques, économiques et sociaux que par les facteurs climatiques. Lors des sécheresses, les petits propriétaires ruraux qui n'ont pas de retenue d'eau migrent vers le littoral, où ils cherchent des travaux saisonniers, dans l'attente du retour sur leurs terres, la sécheresse finie. Les démographes considèrent cette émigration comme temporaire et réversible. Mais beaucoup de migrants finissent par s'établir dans les villes moyennes du Nordeste, acceptant les emplois sous-payés, s'installant dans les *favelas* et accroissant ainsi les périphéries des villes où ils posent de nouveaux problèmes sociaux. À ces facteurs climatiques séculaires s'ajoute désormais la tendance à l'urbanisation qui touche tout le pays. Si jusque dans les années 1960 huit Brésiliens sur dix vivaient en zone rurale, la proportion s'est aujourd'hui inversée avec le triplement de la population nationale qui a eu lieu sur la même période (55 millions d'habitants en 1955, 170 millions en 2000). Cette évolution n'a pas touché également toutes les régions, l'accroissement n'a pas été aussi rapide dans les régions de l'Ouest (Mato Grosso) et du Nord (Amazonie). Mais elle a été particulièrement sensible dans le Nordeste, où les gens tendent toujours plus à vivre en ville : dans tout le Brésil c'est maintenant le cas de 80 % de la population. Le contexte national étant situé, nous allons préciser la dynamique des migrations de Nordestins, à l'extérieur puis à l'intérieur de leur région.

Les données démographiques chiffrées qui vont suivre sont tirées du mémoire de Géographie tropicale de Christel Tricard, « Disparités et dynamique spatiale de la population brésilienne depuis 1960 »[15]. Pour illustrer la vie des migrants et les raisons de leur choix, j'emploierai des citations qui proviennent de l'ouvrage déjà cité de Julie Cavignac, « Romances d'exil - Littérature de *cordel* et migrations au Brésil ». Cet auteur rappelle que « le Nordeste, et surtout le *sertão*, est historiquement un espace qui fournit aux zones en expansion une main-d'œuvre abondante. Pendant la période de l'exploitation du caoutchouc, les Nordestins, fuyant la sécheresse de la fin du siècle dernier, se sont exilés en masse vers l'Amazonie. À la même époque, ils ont participé à l'expansion caféière en offrant aux grands propriétaires du Sud un contingent de travailleurs libres et serviles. Ce sont encore eux qui, pendant la période du « miracle », ont bâti les capitales industrielles, culturelles et politiques du Sud du pays (São Paulo, Rio, Brasília). À chaque fois, ils ont emporté leur culture, comme en témoigne la présence des *cantadores de viola* et des *folhetos de cordel* » (p 16). Le Nordeste apparaît ainsi comme une région traditionnellement répulsive depuis plusieurs décades : de 1940 à 1995 il a perdu 15 millions d'habitants. Son solde migratoire, négatif avec toutes les régions, est estimé à près de 2 millions pour la décennie 1970-1980. Sur la même période, une « terre d'accueil » comme le Sudeste reçoit 2,7 millions de migrants, mais en perd un million qui partent vers les « fronts pionniers » du Centro Oeste, ou qui retournent au Nordeste. Cependant, les *favelados*, qui sont surtout des Noirs et des Métis du Nordeste peuplant les ceintures des villes et constituant jusqu'au tiers de la population de l'agglomération de São Paulo, ne cherchent généralement pas à revenir sur leur terre natale. Pour le *sertão,* les conséquences de ces mouvements migratoires sont symptomatiques de l'exode rural : « vieillissement de la population et grande proportion de femmes seules (…) qui sont de véritables chefs de famille ayant à charge une grande progéniture. » (p 21). Le Nordeste a en effet le plus fort taux de fécondité du Brésil, de 7 à 8 enfants par femme en âge de procréer.

Les émigrants nordestins sont souvent appelés au Brésil « *retirantes* », littéralement « ceux qui se retirent ». Ils emportent avec eux leur culture populaire, et notamment leur poésie. C'est le thème du livre de Vicente Salles, « Repente e cordel – Literatura popular em versos na Amazônia »[16], riche en données sur l'émigration des Nordestins vers le Nord du pays, exemple de l'importance historique de ces mouvements de population.

« Dans le passé, des levées de travailleurs nordestins furent acheminés en grand nombre vers les terres de l'Amazonie. Chaque fois qu'il y avait une

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

[16] SALLES Vicente, *Repente e Cordel – Literatura em versos na Amazônia*. s.l., Funarte, 1985. La traduction des passages cités est de mon fait.

grande sécheresse, cela stimulait les déplacements de *sertanejos* qui partaient défricher les plantations d'hévéas. Tant que la valeur du caoutchouc s'est maintenue, l'Amazonie a attiré les Nordestins. L'année de la grande sécheresse de 1877 est restée dans les annales de l'émigration. Le mouvement migratoire a été si considérable que la population de l'Amazonie, qui croissait lentement, a tout simplement doublé entre 1877 et 1900 » (p 93). Et de citer de célèbres poètes populaires nordestins qui ont fait leurs armes en Amazonie et qui ont laissé une trace dans l'histoire (dans la littérature de *cordel* qui y est éditée ainsi que dans les chroniques locales) : Silvino Pirauá, Firmino Teixeira do Amaral, Chagas Batista, Patativa do Assaré, Cego Aderaldo, entre autres. Après 1910, la crise du caoutchouc (due à la concurrence des hévéas que les Britanniques avaient réussi à implanter en Asie à partir de semences brésiliennes) a considérablement appauvri la région et diminué les flux migratoires en provenance du Nordeste. Mais les immenses propriétés qui s'étaient constituées en Amazonie, dont la prospérité s'était maintenue grâce à l'extraction de bois rares, la culture d'oléagineux ou l'élevage extensif, ont continué de faire appel à la main-d'œuvre du Ceará, Pernambuco, Paraíba ou Rio Grande do Norte, dès qu'une violente sécheresse frappait le *sertão*. « La plupart de ces propriétés se localisaient dans la partie inférieure du bassin amazonien, constituant le fief de ceux que l'on appelle les *coronéis de barranco* ; les « colonies » agricoles, situées dans la région bragantine qui s'étend à l'est de Belém vers le Maranhão, ont également joué un rôle attractif. » (pp 122-123). Finalement, l'ouvrage de Vicente Salles souligne un segment essentiel de l'histoire de l'expansion du Brésil : l'importance des Nordestins dans le peuplement du bassin amazonien, « contribuant à l'épopée de l'Acre [l'État le plus occidental de la Fédération] qu'ils ont conquis, défriché et incorporé au territoire national, définissant ainsi sa frontière [avec la Bolivie et le Pérou] » (p 111).

Les mouvements migratoires ont une histoire qui remonte à la découverte du Brésil et qui a connu des phases contrastées mais toujours marquées par une grande dynamique. Le mythe de l'Eldorado connaît aujourd'hui un dernier avatar avec la notion de « *Sul maravilha* » (le Sud merveilleux, celui de l'essor économique actuel du pays). Le Brésil s'est peuplé grâce aux apports migratoires internationaux jusqu'en 1934, année où une politique restrictive est décrétée. Le grand flux migratoire du Nordeste vers le Sudeste, initié avec la culture du café, se renforce alors : il est de l'ordre des mouvements centripètes vers les régions développées. L'autre mouvement, centrifuge, concerne nombre de Nordestins : le mouvement pionnier continue vers les terres vierges du Norte, cela vient d'être évoqué, mais aussi du Centro Oeste (le bassin du Paraná). Le phénomène de l'exode rural apparaît à partir des années 40, suivi par l'exode urbain des années 80 qui est une fuite de populations urbaines vers des villes économiquement plus attractives, ou vers l'intérieur du pays, ou dans le cadre d'un retour au pays natal. Ces mouvements complexes sont à situer dans le

contexte des mutations qu'a connues le Brésil, et dont on peut énumérer les conséquences : « métamorphose des capitales administratives en mégapoles attractives et dangereuses ; apparition d'une industrie nationale suivie d'un développement rapide du secteur, période faste pour le bâtiment ; croissance de l'économie informelle ; multiplication des bidonvilles ; désagrégation des solidarités traditionnelles ; marginalisation, violence, misère, etc. » (Julie Cavignac, *op. cit.* p 16)

Les migrations en provenance du Nordeste ont donc changé de visage depuis un quart de siècle. « Les populations ne se déplacent plus nécessairement en masse vers le Sudeste, leurs destinations se diversifient (en direction des capitales nordestines ou des villes importantes du *sertão*), les distances sont plus courtes et les départs ne sont plus nécessairement définitifs » (*idem*, p 17). Ce sont ces nouvelles migrations, internes au Nordeste, concernant une population fuyant l'*interior* (on désigne ainsi l'intérieur des terres aussi bien que les zones rurales du littoral) pour les zones urbaines proches, qui semblent caractéristiques du nouveau contexte social de la *cantoria*. « Parmi les raisons de la migration… la recherche de services (santé, éducation, administration) » (*ibidem*, p 20). Les raisons sont aussi climatiques, économiques, politiques : sécheresse, expulsion de paysans endettés, échec de toutes les réformes agraires contrecarrées par l'oligarchie. En effet la structure foncière du Nordeste est caractérisée par la permanence de latifundia de plus de 1000 hectares, utilisant peu de main d'œuvre, et de *minifundia* de moins d'un hectare.

Car la question de la terre est au cœur de la dynamique qui nous intéresse ici. Nombre de Nordestins en sont chassés dans des circonstances dramatiques. Or la tendance à la concentration foncière se maintient, accentuant les inégalités socio-spatiales, et éloignant les perspectives de justice sociale[17]. D'autant plus que les conflits de la terre font des centaines de victimes par an dans tout le pays, notamment parmi les *posseiros*, qui sont de petits paysans s'étant installés sur une terre vacante sans posséder de titre de propriété, souvent chassés sans ménagements par les hommes de main des *fazendeiros,* grands propriétaires. Selon l'évêque Dom Pedro Casaldaliga, « l'injustice a un nom : latifundia ; le développement ici n'en a qu'un : réforme agraire ». On assiste à une prise de conscience de cette iniquité dans l'ensemble de la société, depuis l'émergence du MST (Mouvement des sans-terre). « En organisant l'occupation de dizaines de *fazendas*, en contestant la viabilité du modèle agro-exportateur brésilien, en élargissant leur audience grâce à des moyens de communication modernes dont le web, les sans-terre ont mis à mal l'image traditionnelle du paysan arriéré, et sont parvenus à gagner à leur cause une large part de la classe moyenne, essentiellement urbaine ».

[17] Selon la Banque Mondiale, 0.83% des propriétaires détiennent 43% des terres cultivables, données citées dans un article de Philippe Revelli, « La résistance des sans-terre au Brésil », *in* Le Monde Diplomatique, septembre 1997, pp 14-15. Les deux citations qui suivent proviennent du même article.

C’est dans ce contexte social, marqué par les mouvements de population et l’urbanisation autant que par l’émergence d’une prise de conscience politique, que les *cantadores* exercent désormais leur art. Certes, la notion de mobilité est caractéristique des pays américains, c’est-à-dire des pays jeunes. Ce sont des pays où l’on conçoit la mobilité sociale par la mobilité géographique. La nouveauté du contexte réside peut-être davantage, au Nordeste, dans la conscience que les gens en ont désormais : l’exigence de justice sociale va de pair avec les solutions que les Nordestins doivent inventer, au quotidien.

LA MISE EN ŒUVRE DANS LA CANTORIA D'ASPECTS CULTURELS SPÉCIFIQUES

La description du Nordeste, tant dans sa dimension historique que dans ses évolutions actuelles, m'a permis de préciser des éléments contextuels qu'il est important de connaître pour comprendre ce qui est chanté dans les improvisations, puisque le contexte y est constamment évoqué. Ces éléments permettent aussi de s'interroger sur les relations entre les conditions d'existence des poètes ou de leurs auditeurs et les conditions de production de la *cantoria*. Celle-ci possède une caractéristique remarquable : une sorte d'urgence semble animer l'art des *repentistas*, tout tend à faire atteindre aux poètes le plus haut degré d'improvisation possible dans la parole qu'ils portent devant leurs auditeurs. Quel rapport ce goût pour l'instantanéité entretient-il avec le contexte ? Nous allons tenter de le faire apparaître en précisant d'abord les conditions temporelles de la production poétique ; puis ce dont elle se nourrit, qui présente des analogies avec les activités de subsistance des *sertanejos* ; enfin, ce qui la suscite : la présence de ces derniers.

L'improvisation : une culture de la survie

Il est dans le *sertão* un grand arbre qui reste toujours vert, même au cours de la pire sécheresse. Son feuillage porteur d'une ombre bienfaisante ne flétrit pas et se détache alors sur le gris poussiéreux de la végétation desséchée par un soleil de plomb. L'été, en l'absence de toute fleur, il est le seul à apporter une touche de couleur dans le paysage monotone que la faune semble avoir déserté. Les habitants nomment *juazeiro* cet arbre unique en son genre. L'un d'entre eux, poète à ses heures, exprime ainsi le sentiment que lui inspire le *juazeiro* : c'est une oasis, un lieu de repos, la seule ombre que l'on puisse trouver au cœur de l'été. Ses bienfaits sont aussi d'ordre médicinal, car son fruit sucré (*juá*) a des vertus thérapeutiques, et son écorce est utilisée pour se frotter les dents comme pour se protéger des poux. Par-dessus tout, sa verdeur pérenne symbolise la force du *sertanejo* qui résiste aux intempéries et survit à la sécheresse. Traversant les cycles climatiques sans dommage, il est l'élément du paysage auquel l'habitant de ce quasi-désert aime à s'identifier. Comme lui, le *sertanejo* doit faire preuve de résistance pour pouvoir rester avec les siens sur cette terre aride. La permanence d'une population dans ces contrées ingrates, malgré les deuils et les exodes, trouve son allégorie dans la vitalité du *juazeiro*. Cette image qui vient à l'esprit du *sertanejo* quand il évoque son terroir résume l'essentiel de ce qu'est sa vie dans le *sertão* : survivre.

Les cycles et leur importance vitale

Dans la première partie, le cycle climatique binaire qui rythme la vie dans le *sertão* a été évoqué : l'absence d'eau pendant le long été oblige les habitants à concentrer leurs activités agricoles pendant la saison des pluies. Si elle est faste, elle favorisera la maturation des plantations, porteuses des vivres qui permettront de passer l'année. La saison sèche est moins laborieuse, la culture du coton qui occupe alors dans une moindre mesure certains agriculteurs dégage un petit supplément de revenus destiné à ce qui ne relève pas de la subsistance immédiate.

La vie professionnelle des *cantadores* du *sertão* est rythmée de la même façon, tout d'abord parce que la plupart d'entre eux sont des agriculteurs occasionnels, à l'instar du plus grand nombre de leurs auditeurs. Témoignant de ce régime ancien de la *cantoria* rurale, Pedro Vieira de Amorim, né en 1921 près d'Itapetim (PB), m'a accordé un entretien. Ce *cantador* très respecté a chanté pendant quarante ans, sillonnant l'été les quatre États[18] où la *cantoria* est le plus implantée pour participer aux sessions de *repente,* ne s'arrêtant de voyager que pendant « l'hiver ». Il retournait alors à ses activités agricoles et ne chantait plus que les samedis et les dimanches. Quand il a cessé de chanter, à l'âge de soixante ans, il a pu se consacrer à la culture de l'agave (une plante dont les feuilles fournissent des fibres textiles) qui lui a assuré des revenus supérieurs à ceux qu'il pouvait retirer de son art. En quelque sorte, la production poétique a occupé des moments de sa vie (« le temps libre », c'est-à-dire l'été, dans le cycle annuel ; « la force de l'âge », entre vingt et soixante ans, quand il pouvait se livrer aux déplacements incessants que l'art exige des poètes), et à ce titre elle a rythmé son existence.

L'année du public naturel de la *cantoria* était rythmée de la même façon, avec une recrudescence des fêtes que constituaient les bals champêtres et les sessions d'improvisation poétique pendant la saison sèche, les paysans étant moins occupés et ayant un peu plus d'argent là où l'économie du coton le permettait. La culture du coton était une culture de rente qui faisait suite aux cultures vivrières de la saison des pluies. La cueillette du coton s'effectuant à partir de juillet était source de revenus pour le paysan qui, avec l'argent de la vente, achetait sucre, café, outils… et pouvait se payer une *cantoria*. D'après le *cantador* Geraldo Alves, né en 1947 au *sítio* Sanharão, près de Paulista (PB), on appelait « moisson du poète » (*safra do cantador*) les mois de septembre à janvier. Un peu partout, les gens avaient alors vendu le coton et les autres produits de l'agriculture, à l'exception de ceux qu'ils réservaient à la consommation de leur famille (maïs, riz, haricots, qu'ils stockaient dans des

[18] Paraíba (PB), Pernambuco (PE), Ceará (CE) et Rio Grande do Norte (RN) sont les quatre États où la *cantoria* est le plus implantée, je les désignerai désormais par leur abréviation lorsqu'il s'agira de localiser une ville.

silos). Ils pouvaient alors se rendre plus facilement dans les bals et les *cantorias*. Les poètes avaient donc beaucoup plus d'engagements à cette période, propice à l'organisation de soirées sans autre motif particulier. Geraldo confirme qu'en revanche l'hiver il y avait beaucoup moins d'activité du fait que la majorité des poètes, résidant en zone rurale, étaient fils d'agriculteurs, cultivant la plantation comme les autres, ou bien étaient eux-mêmes « agriculteurs à but non lucratif », c'est-à-dire qu'ils cultivaient à la saison humide un jardin (*roça*) d'où ils tiraient la base de leur alimentation[19].

Dans l'évocation des *cantorias* rurales d'antan, d'autres aspects de leur inscription dans le temps, liés aux cycles astronomiques, ont été mentionnés par des poètes ou par des auditeurs. En premier lieu, les *cantorias* sont essentiellement un rassemblement nocturne. De nos jours où l'éclairage artificiel n'épargne plus guère d'endroits et où l'on vit davantage au rythme de la montre qu'à celui des astres, elles continuent de se tenir préférentiellement la nuit. Mais il n'y a jamais eu là de règle absolue : il était courant que les poètes se produisent le jour sur les foires, au moment où les gens faisaient leur marché. On pouvait aussi consacrer une nuit entière à écouter improviser des vers, un temps qui n'était pas pris sur le temps diurne des activités de subsistance. Il ne faut pas perdre de vue que sous ces latitudes proches de l'équateur, où le crépuscule tombe très vite et où à la nouvelle lune la nuit est très noire, la durée de la nuit est presque invariable, occupant la moitié du temps de la journée (à 8° S, soit la latitude de Recife, il y a moins d'une heure de différence entre le jour le plus long et le jour le plus court de l'année). Ce temps nocturne qui excède largement le temps de sommeil peut donc être un temps consacré aux activités sociales ou à celles de l'esprit. La nuit serait-elle plus favorable à l'inspiration des poètes et à l'émotion des auditeurs ? L'absence de poésie dans la journée peut aussi s'expliquer par la nécessité d'un moment de maturation pour qu'éclose un sentiment poétique le soir venu, de la même façon que la saison des pluies marque une ample respiration dans le cycle annuel traditionnel de la *cantoria*.

Il ressort des témoignages sur les conditions de vie en zone rurale des indications précieuses concernant le caractère cyclique de la production poétique des *cantadores*, qui n'improvisent pas de façon égale et indifférente toute l'année. Dans cette sorte de poésie improvisée, il y a donc des phases de maturation, à l'image de la vie dans la nature (on verra plus loin comment les poètes mettent à profit les moments qu'ils ne consacrent apparemment pas à la poésie pour faire provision d'idées, d'informations, d'images et d'expériences).

[19] L'importance de l'économie du coton dans le *sertão* se révèle à l'accélération de l'exode rural à partir de 1980, quand un insecte parasite nommé *bicudo* a devasté les champs et compromis les récoltes.

L'improvisation ne peut jaillir dans l'instant que parce que le poète a mûri ce moment in petto.

La nécessité d'un temps de maturation se retrouve dans la règle de l'alternance de deux poètes tout au long d'un chant. Nous retrouvons ici le même principe rythmique avec un cycle beaucoup plus court : le temps d'une strophe. Dans l'art des *repentistas*, l'un joue de la *viola* pendant que l'autre « produit », c'est-à-dire improvise sa strophe. Le premier, apparemment occupé à son activité manuelle, mûrit en fait les vers qui vont faire écho à ceux de son partenaire.

L'art du *repente* partage avec nombre d'autres productions de littérature orale cette particularité de nécessiter un répondant, comme un écho à la parole proférée. Dans le conte par exemple, le rôle du répondant est de confirmer, d'attester la parole du conteur ; le chœur ou l'auditoire peut aussi assumer cette fonction : les procédés et les formules ne manquent pas pour les solliciter à cette fin.

Pour la parole qui s'exprime dans le cadre de la *cantoria*, c'est l'alternance des chanteurs qui obéit à ce principe rythmique binaire d'ordre général. Mais il y a là bien plus qu'une fonction de réponse ou de réplique. Il s'agit surtout pour le poète de donner vie à l'idée qui vient de surgir au fond de lui en la faisait germer pendant l'instant de silence qui lui échoit. Du coup, il est très rare qu'un poète chante seul, mais cela peut être le cas si son partenaire lui fait défaut. La nature duale de la *cantoria* ayant horreur du vide, c'est même à l'une de ces circonstances exceptionnelles que Rogério Meneses attribue son entrée dans la profession de *cantador* : à l'occasion d'une *cantoria* dans son village, un seul *cantador* était arrivé, l'autre avait rompu les termes du contrat. Pour éviter de chanter seul, le professionnel appela Rogério à remplacer au pied levé le partenaire défaillant, suivant les sollicitations du public qui connaissait son talent débutant. D'après lui, « un *cantador* pourrait assurer seul une session, mais il n'est pas bon de chanter seul, parce que l'un a besoin de l'autre, ne serait-ce que pour l'esprit de défi ; et puis il faut ce laps de temps où l'autre fait son improvisation… une session en solo est très mauvaise : c'est une monotonie ». Dans un autre entretien, son partenaire Raimundo Caetano confirme : *« No tempinho que um faz o verso, o outro concatena as idéias* – durant le petit instant où l'un fait sa strophe, l'autre enchaîne ses idées. Si on doit chanter seul, on n'a pas fini une strophe qu'il faut passer à la suivante, sans avoir pensé où on va ». Le public, lors d'une *cantoria*, peut demander que quelqu'un déclame un poème ou solliciter l'interprétation d'une chanson (*canção*). La chanson, qui n'est pas improvisée, se chante seul. Mais dès qu'on revient à l'improvisation, c'est en duo. Et dans la production au sein d'un duo, laissant les *violas* dérouler leur musique lancinante, un improvisateur peut prendre tout le temps qu'il veut entre deux strophes pour lancer son premier vers, « sauf que face au public, il est bon de ne pas trop tarder, sinon les gens

s'impatientent et lancent des encouragements du genre : *bola rapaz ! é a tua agora !* ». Précisant que ce temps d'attente n'est pas dû à une faille dans l'inspiration mais à la volonté de produire une strophe plus réfléchie, les deux poètes s'insurgent contre une mode qui semble avoir eu cours il y a quelques années, quand les *cantadores* s'efforçaient de chanter le plus vite possible après le dernier vers du partenaire, donnant ainsi l'impression d'une capacité d'improvisation supérieure. Ceux qui se savaient moins bons que leur partenaire usaient même de ce recours pour pallier l'infériorité de leur production poétique, trompant un public peu averti par « l'illusion de la rapidité ». Rogério et Raimundo s'accordent à dire que « cela ne mesure le talent de personne, parce qu'il faut que les vers aient un contenu, la *cantoria* étant l'art d'amener des éléments informatifs en racontant une histoire »[20].

Le caractère périodique de l'activité – tantôt instrumentale, tantôt vocale – des *cantadores* au sein du duo apparaît donc lié à leur faculté d'improvisation poétique. Celle-ci ne peut produire ce petit univers qu'est le vers que parce qu'elle trouve dans le cycle musical un moment de gestation. L'esprit du poète, pour se mobiliser, a besoin d'un laps de temps et sa production dans l'instant qui lui échoit sera le fruit de cette mise en mouvement. Les conditions d'expression particulières à la poésie du *sertão* sont ainsi à l'image des conditions climatiques binaires qui conditionnent la vie, et bien souvent la survie, de ses habitants. L'environnement naturel, dans sa dynamique, symbolise l'expérience des poètes.

Provisionner

Pour survivre sous le climat contrasté qui règne sur le *sertão*, il faut conformer ses activités agricoles au cycle des pluies, ce qui a pour corollaire de provisionner pour la saison sèche. Le stockage concerne essentiellement des graines (haricots et maïs, plantes autochtones du continent américain qui fournissent avec le manioc la base glucidique de l'alimentation locale), avec deux finalités : assurer la continuité alimentaire entre deux cycles annuels et prélever sur ces réserves les semences nécessaires aux prochaines plantations.

L'acte de provisionner présente certaines analogies avec le rôle que joue la mémoire à long terme dans le travail de l'improvisateur. On pourrait penser, s'agissant de poésie improvisée, que l'activité mentale requise lors des performances orales est d'un autre ordre que celle qui consiste à narrer une longue épopée, dont il a fallu mémoriser les milliers de vers, par exemple. Effectivement, il ne s'agit pas ici d'une mémoire réitérative, les *cantadores* s'interdisant de placer dans leurs couplets des vers préalablement appris (ce qui

[20] Ces propos ont été recueillis à Caruaru, chez Rogério Meneses, en 1998.

les distingue, comme nous le verrons, des acteurs des autres genres de poésie orale). Cependant, les *cantadores* doivent stocker dans leur mémoire beaucoup de choses et de faits pour nourrir leur imagination ; ils doivent également mémoriser énormément de mots (noms communs et noms propres) comme autant de graines d'idées, afin que le moment de l'improvisation soit fertile.

Il faut donc s'interroger sur la spécificité de la mémoire qui est en jeu lors de la production des œuvres orales qui nous intéressent ici. Nous commencerons par des considérations générales, dans la perspective d'une anthropologie des traditions orales. Puis nous nous baserons sur des témoignages de poètes pour illustrer la façon dont ils font provision de paroles et de musiques.

À l'inverse des paroles dont la restitution est incertaine, l'écriture a le pouvoir de laisser une trace virtuellement intangible du passé. Les religions du Livre fondent sur des Écritures leur origine, leur légitimité, la fidélité de leur prosélytisme, et en fin de compte leur transmission, garante de leur vitalité.

Considérant les traditions orales, on peut s'interroger sur la manière dont elles fondent leur identité et se perpétuent. L'un des sens que Littré donne pour « tradition » est « transmission de génération en génération, à l'aide de la parole ou de l'exemple ». La mémoire est évidemment le support de cette transmission. C'est pourquoi, dans les cultures orales, « elle constitue le facteur unique de cohérence, [d'ailleurs], à mesure que se répand l'écrit, son importance sociale décroît »[21].

Or la mémoire est faillible. Elle ne saurait assurer une fonction d'enregistrement fidèle et intangible. « Peut-on croire la mémoire ? », est une interrogation préalable d'Idelete Muzart-Fonseca dos Santos, dans une approche critique de la mémoire orale[22]. Elle remarque que « le travail de la mémoire apparaît dans sa complexité par sa capacité d'échapper aux catégories définitives et à opérer une perpétuelle reconstruction » (*op. cit.* p 76). Je parlerais pour ma part, concernant les littératures orales, d'une mémoire interprétative. Le souvenir se construit par un processus de sélection du passé. « C'est un oubli dynamique qui rejette en vue de quelque chose (…) La communauté choisit par la mémoire de privilégier les formes de pensée, de sensibilité, d'action et de discours qui lui permettent de fonctionner, à cause des valeurs qu'elles véhiculent » (*op. cit.* p 77).

La mémoire dont il est question ici n'est pas seulement réitération d'un patrimoine. Sa fonction n'étant pas répétitive, elle respecte l'esprit, et non la lettre. Elle requiert une perpétuelle créativité pour adapter le legs de la tradition à des circonstances toujours nouvelles. On tient là un critère permettant de distinguer une tradition en marche d'un processus de folklorisation, qui est toujours une muséographie.

---

[21] ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, p 224.

[22] MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelete, « Voix et discours de la mémoire, recherches en littérature orale », in *Matériaux pour une histoire culturelle du Brésil*. Paris : L'Harmattan, 1999, p 75.

La spécificité de la mémoire qui entre en jeu dans les traditions orales se manifeste dans l'association fréquente entre le verbe et le geste. Plusieurs exemples anecdotiques sont donnés par l'auteur précédemment cité, tel celui d'une personne qui ne parvient à se souvenir des chants de son enfance qu'en frappant son pilon avec vigueur. Plus fondamentalement, la mémoire est une « écriture intérieure », pour reprendre l'expression de Denis Laborde qui a étudié l'art des improvisateurs basques, les *bertsulari*[23]. Pour ceux-ci, il s'agit avant tout d'ouvrir un chemin au vers en mémorisant les mélodies qui le supportent et qui en fixent les structures formelles. Il en va de même pour les *cantadores* qui font un travail similaire avec le mouvement mélodique de la strophe qu'ils chantent (appelé *toada,* un mot qui a la même étymologie que « ton » ou « entonné »), associé en outre au geste rythmique qu'ils effectuent sur la *viola.*

J'ai pu observer la façon dont les *cantadores* travaillent leur mémoire à l'usage qu'ils font des mélodies qu'ils chantent et des rimes qui ponctuent leurs vers. Ils sont amenés à retenir des dizaines et même des centaines de ces mélodies léguées par la tradition, les *toadas*, pour en choisir une au moment de lancer leur strophe. Dans le prélude à l'improvisation, la *viola* les aide à retrouver dans leur mémoire celle qui conviendra au sentiment qu'ils veulent imprimer aux premiers vers : ils ébauchent sur l'instrument la ou les *toadas* qui leur viennent à l'esprit, ou sinon ils fredonnent tout simplement. Ils font ainsi appel à un ensemble de *toadas* en fonction de la métrique requise par la forme poétique qu'ils vont suivre (ce qu'ils appellent modalité et qui sera précisé plus loin) – la longueur du vers comme de la strophe doivent évidemment correspondre aux mêmes aspects de la mélodie, c'est le fondement du travail d'un chansonnier. J'ai remarqué qu'ils impriment toujours quelque variation personnelle à une mélodie que j'avais pu reconnaître pour l'avoir entendue maintes fois dans la bouche d'autres poètes. D'autre part, le second poète, qui doit suivre la mélodie choisie par le premier, le fait également de façon variée, et non pas à la note près. C'est enfin un principe de variation à partir d'une mélodie connue qui structure la création de nouvelles *toadas* (tous les *cantadores* en inventent constamment), et qui fournit le procédé par lequel on dérive une mélodie appropriée pour une strophe de sept vers de celle déjà en usage pour une strophe de six vers, par exemple. Un *cantador* m'expliquait ainsi que « bien des mélodies pour chanter des dizains sont des extensions de mélodies de sizains : pour leur donner la longueur requise, on leur ajoute des morceaux qui sont des répétitions ou des variations de fragments de la première mélodie »[24]. On est donc davantage en présence d'un principe générique que d'un ensemble de modèles spécifiques. Ce que les chanteurs mémorisent, ce

[23] LABORDE Denis, « Le paradoxe de l'improvisateur basque », in *Cahiers de Littérature Orale*. Paris :1998, n°43.

[24] Antônio Lisboa, lors d'un entretien accordé dans sa maison de Recife en novembre 1998.

sont des archétypes et des possibilités de variations à partir d'un archétype. Leur mémoire, parcourant de façon dynamique les fondements mélodiques qu'elle a stockés, alimente un nombre illimité de variations possibles.

À son tour, la provision de mélodies ainsi constituée porte en germe tous les vers qui fleuriront dans la bouche du *cantador*. C'est en effet la *toada* qui ouvre le chemin au vers. C'est par la répétition des *toadas* que l'apprenti intègre les métriques en usage. Le poète coule sa parole dans l'un de ces nombreux chemins mélodiques qu'il a inscrits dans sa mémoire.

La mémoire mobilise également le lexique que le poète connaît, indexé par la rime : il doit faire provision du plus grand nombre possible de rimes « sans pour autant constituer de liste ni être exhaustif », d'après le *cantador* Sebastião Dias[25]. C'est la raison pour laquelle tous les poètes interrogés ont déclaré ne jamais faire usage de dictionnaires de rimes. Dans ce genre de publication, on trouve des listes très longues et qui se veulent complètes de mots disparates classés en ordre alphabétique par classe de rime. « En plus, ces dictionnaires de rimes ne donnent pas le sens des mots, ils sont pleins de mots savants qu'il faudrait aller chercher dans un dictionnaire commun et qui, si on les employait devant le public qui n'y a pas accès, nuiraient à la compréhension de ce qui est chanté ». A contrario, les poètes populaires s'approprient les mots qui les intéressent, en fonction de regroupements thématiques, par un processus progressif tout au long de leur carrière. José Carlos, un jeune *cantador* de Tabira (PE) qui avait vingt ans au moment de l'enquête de 2002, témoigne ainsi qu'il mémorise les mots nouveaux par la fin, c'est-à-dire par la rime. Interrogé sur les rimes qu'il trouverait à *microfone*, il répondit que, dans le domaine des nouveaux matériaux et des nouvelles technologies dont il ait eu connaissance, il pensait à *clone* et à *silicone.* La pertinence thématique prend donc le pas sur tout autre système de classement, dans un processus d'acquisition pragmatique. Le *cantador* fait moisson de toute chose qui vienne à sa connaissance : s'amusant des homonymies entre mots appartenant à des langues différentes, Antônio Lisboa était curieux du fait qu'en français le mot hase (la femelle du lièvre) sonnait comme l'occitan *ase* (âne). Et de demander : « C'est bien la même rime que case ? Bon, deux mots de plus pour la *cantoria* ! ».

La mémoire de ce qui est appris par cœur joue par ailleurs un grand rôle dans la préparation du *cantador* à sa vie professionnelle, même s'il évite de placer des fragments mémorisés dans ses improvisations, comme cela a déjà été dit. En effet, à la demande du public de la *cantoria*, il est amené à interpréter de nombreuses chansons d'auteurs, qu'il doit retenir à cette fin. Le « par cœur » (*coisas decoradas*) peut aussi contribuer à sa connaissance du monde. J'ai interrogé le vieux poète Pedro Vieira de Amorim, déjà mentionné, sur la façon dont il avait étudié. « Dans ma vie, j'ai passé en tout et pour tout quatre mois à

[25] Propos tenus dans sa maison de Tabira (PE), le 24 février 2002, de même que la citation suivante.

l'école primaire. Après, j'ai appris avec la *viola*, c'est elle qui m'a éduqué. Et puis, j'ai prêté une grande attention aux gens qui savaient soutenir une conversation. Mais j'ai aussi acheté des livres par la suite : une grammaire du portugais, une histoire du Brésil, un dictionnaire, la collection « Univers et Humanité », où j'ai lu la biographie de Jeanne d'Arc. J'ai trouvé que son histoire était belle, bien que pénible, alors je l'ai entièrement apprise par cœur. » Il est capable d'illustrer sa connaissance de l'histoire de France par des passages tout droit sortis du livre, comme celui-ci : « En l'île de Sainte Hélène, le 5 mai 1821 à quatre heures et demie de l'après-midi, le cœur de l'Empereur cessa de battre. ». Dans d'autres citations, il est capable de donner les moindres détails sur les vies de Charlemagne ou de Roland ! [26]

Si les *cantadores* jouissent d'une mémoire remarquable, c'est parce qu'ils l'entraînent et l'entretiennent, en glanant constamment mots et paroles, informations et opinions. La mémoire à court terme est une autre capacité indispensable pour se jouer des difficultés formelles propres à leur art. Parmi celles-ci, il y a les dizains où le poète doit répéter, en guise de refrain à la fin de ce qu'il a improvisé, les vers que le public lui a proposés. Il n'en prend connaissance que juste avant de commencer, et ce refrain comportant quatorze ou vingt syllabes ne lui est alors répété qu'une ou deux fois. Sebastião Dias considère que c'est « le *vestibular* (le concours d'entrée à l'université) du *cantador* », qui montre ainsi sa préparation, sa capacité technique et son aptitude à maîtriser n'importe quel sujet. Parmi les dizains avec refrain final qui font appel à la mémoire immédiate, il en est un particulièrement exigeant dont le refrain dit : « *Se você tem bom guardado, Me responda cantador* – Si tu as une bonne mémoire, réponds-moi, cantador ».

Il est significatif que les *cantadores* se soient trouvé un mot qui leur est propre, *guardado*, pour dire mémoire. Le mot, introuvable dans les dictionnaires, mais aisément compréhensible, évoque davantage le contenu que ce contenant que serait la mémoire. On peut le traduire par « ce qui est gardé » : ce sont à proprement parler les provisions pour l'improvisation.

L'inspiration, ressort de l'improvisation

Le poète, en *sertanejo* avisé, a fait provision de toutes choses pour se préparer au moment propice où son chant s'élèvera. Mais qu'est-ce qui suscite l'envol de sa pensée ? On appelle communément inspiration la faculté créatrice qui appartient en propre à l'artiste, et le terme portugais *inspiração* qu'emploient les *cantadores* est tout à fait analogue. Ils usent beaucoup de l'expression *inspiração divina*, donnant au terme une connotation métaphysique que, pour la langue française, le Larousse atteste en deuxième sens : « état de l'esprit quand

[26] Propos tenus chez lui à Itapetim (PE) le 25 février 2002.

il est ou semble être sous l'influence d'une puissance surnaturelle ». Les poètes déclarent trouver une analogie entre l'inspiration qui les anime et le milieu naturel où ils évoluent. Les rigueurs de ce milieu les contraignent à une attitude d'espérance, qui est une tension permanente vers le moment d'après, tension qui a son pendant spirituel dans une foi vivace – la foi chrétienne est un élément culturel de premier ordre dans le Nordeste et il nous faut considérer aussi toutes sortes de croyances et de conduites qui témoignent de l'importance de la vie spirituelle. Par exemple, le *sertanejo* est tellement tributaire des contingences climatiques qu'il a développé tout un système de procédés divinatoires pour essayer de savoir à quel point les pluies seront abondantes et à quel mois de l'hiver elles surviendront. À cet effet, on dispose six pierres de sel (une pour chaque mois de la saison des pluies, de janvier à juin) et on observe au terme de la saison sèche le degré de déliquescence de chacune, plus ou moins rongée par l'humidité qui s'y est fixée : celui-ci indique la pluviométrie du mois correspondant. Une autre « expérience » consiste à enterrer une bouteille d'eau sous le feu de la saint Jean. Une fois le feu éteint, on regarde le niveau de l'eau dans la bouteille, censé indiquer l'intensité de la sécheresse à venir. Le *sertanejo* nomme *experiênças* ces procédés divinatoires auxquels il a recours pour, en fait, consolider son espérance. Car il faut entretenir une espérance têtue pour résister aux aléas climatiques du *sertão*. Elle est synonyme d'une foi vivace pour le plus grand nombre de ses habitants qui s'en remettent à la volonté divine pour affronter les désastres qui les touchent. D'où le nombre impressionnant de pèlerinages, processions et promesses aux saints protecteurs qui déplacent des foules considérables au travers du *sertão*.

Dans cette représentation de la condition humaine, la nature divine de l'inspiration des poètes est une évidence pour la plupart d'entre eux, évidence évoquée dans de nombreuses strophes et partagée par leurs auditeurs qui y reconnaissent une transcendance (en ce sens que la faculté de création poétique est pour eux hors d'atteinte, d'après ce qu'expriment les admirateurs de la poésie interrogés). Tout comme la miséricorde divine donne au *sertanejo* la force de survivre aux crises, c'est la grâce de Dieu qui inspire le poète dans son improvisation. Cette représentation d'une inspiration divine « illuminant » le poète est très répandue : « Quand le *cantador* commence à faire sonner sa *viola*, on dirait que Dieu l'illumine », déclare par exemple un amateur de poésie[27]. L'évocation du divin comme seule explication au mystère de la création poétique est constante. À tel point que, d'après Rogério Meneses, un *cantador* ne peut pas dire qu'il est athée, qu'il doute de l'existence de Dieu, sinon les gens fuiraient sa présence. Comment lui est-il possible de renier Dieu, se demanderaient-ils, alors que c'est Dieu qui lui donne la faculté de chanter ?

[27] Normando Vasconcelos, dans un entretien enregistré à Campina Grande en novembre 1998. Ce même admirateur souligne que « le *cantador* est le seul artiste qui monte sur scène sans savoir ce qu'il va chanter » et que c'est ainsi qu'il parvient à s'expliquer ce phénomène.

La plupart des chanteurs, d'ailleurs, souscrivent à cette représentation et, dans leurs vers, demandent à Dieu qu'il conforte leur inspiration. Les strophes que je transcris ci-dessous illustrent ce type d'invocation. Elles ont été improvisées par deux *cantadores* amateurs, Dimas Feitosa et José Carlos, que j'ai enregistrés à Tabira en février 2002 :

Eu pedi a Deus conserto	*J'ai demandé de l'aide à Dieu*
Pra não dar passada a toa	*pour ne pas faire un pas en étourdi,*
No improviso da vida	*être quelqu'un de bon*
Ser uma pessoa boa	*dans l'improvisation de la vie,*
Pra ter a voz de Rogério	*avoir la voix de Rogério Meneses*
O improviso de Lisboa.	*et l'improvisation d'Antônio Lisboa.*
Peço a Deus todo dia	*Chaque jour je demande à Dieu*
Onde chegar dar meu show	*de donner mon spectacle là où je vais,*
Ser um poeta que canta o	*d'être un poète qui chante*
Que a mão de Deus propagou	*ce que la main de Dieu a multiplié,*
Não ser a vítima dos crimes	*et de ne pas être victime des crimes*
Que o Satanás ordenou.	*que Satan a ordonnés.*
Para o homem ser de bem	*Pour être un homme de bien*
E não viver se drogando	*qui ne s'adonne pas à la drogue,*
Para o homem ser poeta e	*pour que l'homme soit poète*
Viver num palco brilhando	*et soit brillant sur scène,*
Tem que conversar com Deus	*il lui faut converser avec Dieu*
Na hora que está cantando.	*au moment où il chante*[28].

L'improvisation présente un caractère moraliste en évoquant les devoirs de l'homme de bien en général et du poète en particulier. Elle comporte une vingtaine de strophes parmi lesquelles j'ai transcrit celles où Dieu est invoqué par le poète. Celui-ci se représente la vie humaine à l'image de son art et exprime l'analogie par cette expression : il lui faut « être bon dans l'improvisation de la vie ». La vie est donc une improvisation permanente, où le poète est amené à se déplacer, de spectacle en spectacle. Sa prière quotidienne

[28] La traduction que je propose est ponctuée, contrairement à la transcription du portugais qui ne l'est pas. Je considère que, dans le domaine de la poésie orale, la forme poétique, la mélodie, l'alternance des répondants sont autant de ponctuations qui se suffisent à elles-mêmes. La transcription doit respecter ce qu'enseigne la tradition orale (articulation en vers, en strophes), sans ponctuation, ajout superflu qui casse l'unité de l'émission vocale. L'intelligibilité en souffre parfois, mais c'est l'enjeu de l'oralité : un certain ésotérisme dû à la diction rapide et scandée, à l'expression par aphorismes ou métaphores. Tout autre est le cas du texte français, qui sera lu et non entendu. La ponctuation est alors un artifice pour restituer des unités de sens là où les unités formelles qui les supportaient (vers isométriques) ont disparu.

est de « pouvoir donner son spectacle là où il va », grâce à l'aide de Dieu ; il a un devoir de piété bien singulier : « il chante ce que la main de Dieu a multiplié ». Le rôle du poète semble être de rendre manifeste la présence divine par cette sorte de miracle qu'est l'improvisation, moment privilégié où il « converse avec Dieu ».

Le discours étiologique qui apparaît dans les propos et les poèmes est représentatif du discours naturel : Dieu, créateur de toutes choses, est celui qui fonde l'espérance ; il est normal que ce soit lui qui inspire la parole des *cantadores* qui chantent les beautés de la création divine. L'inspiration est alors au sens propre un enthousiasme créateur.

Heureusement pour le chercheur qui ne se satisfait pas de propos ésotériques, d'autres éléments culturels liés au surgissement de l'inspiration sont évoqués dans les propos et les poèmes des improvisateurs. Ceux-ci s'accordent à définir l'inspiration comme étant l'impulsion responsable du jaillissement du vers. Commençons par recenser les façons dont ils qualifient l'inspiration qu'ils éprouvent.

Le caractère subit et imprévisible de l'inspiration est sa principale qualité ; elle est aussi potentiellement illimitée. « La poésie inspirée est importante parce qu'elle n'a pas de limite. Il semble que l'on vienne d'entendre une strophe incomparable, et cependant l'autre *cantador* surenchérit en produisant un poème encore supérieur d'un degré ! » déclare Severino Inácio. De fait, toute une session poétique n'est pas également inspirée, il y a des moments culminants : « Parfois, lors d'une *cantoria*, on n'arrive pas au point que l'on voudrait atteindre, et en une fraction de seconde, on fait la strophe qui vaut pour tout le temps qu'on a passé à chanter » d'après ce poète de Mossoró qui est aussi photographe[29].

Selon de nombreux avis de poètes, l'inspiration poétique est liée à l'observation de la nature. « La base de notre inspiration est la nature, le milieu qui nous entoure », déclare le poète Joaquim Alves Pereira. Pour lui, il est licite de chanter des thèmes appartenant à la « connaissance générale » (histoire, littérature, etc.) tout en parvenant à captiver le public, mais « c'est quand nous chantons les choses qui nous appartiennent en propre que notre poésie s'épanouit le plus ». D'après son collègue Francinete, une relation organique unit le poète à son *sertão* : « 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*

[29] Les propos de Severino Inácio comme ceux des autres *cantadores* ont été recueillis en février 2002, à Mossoró (RN) pour le premier, près de Paulista (PB) pour Joaquim Alves Pereira et Francinete.

maravilhas – il entre en sympathie avec les désastres et les merveilles. » Le poète Francinete exprime ainsi une cohérence entre l'attachement à son terroir et l'amour de son art. En fait, la nature sert au poète à symboliser l'expérience qu'il a du phénomène de l'inspiration.

En effet, sous ce climat si peu tempéré, rien dans la nature n'assure que l'espérance soit fondée. La pluie peut survenir comme ne pas survenir. De même pour le poète 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. N'ayant aucune assurance sur ce phénomène, il ne lui reste que la vacuité de l'âme pour continuer à produire. 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.

Les poètes disent être des observateurs des phénomènes naturels qui sont à l'origine des bonheurs comme des malheurs des *sertanejos*. On peut alors s'expliquer qu'à la rencontre des gens unis par cette communauté de destin leur inspiration soit stimulée. 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 mouvement propice au surgissement d'une expression renouvelée. Quel que soit le cadre de la *cantoria*, d'une session à l'autre l'auditoire sans cesse recomposé 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. Un admirateur, qui dit « aimer et comprendre » la poésie, souligne que les *cantadores* perçoivent le caractère du public de la session, car « ils chantent en accord avec l'ambiance du lieu pour obtenir les applaudissements ». Ces applaudissements ne font pas que les flatter : ils les ressourcent dans leur inspiration, car ils sont « une extension de la parole poétique – *o aplauso é a extensão da palavra* »[30].

Lors d'une improvisation à Imaculada Conceição (PB), Antônio Lisboa a développé cette conception de l'inspiration qui ne peut surgir que lorsque le poète est face à ceux qui perpétuent la tradition de la *cantoria* par la constance de leur attachement à l'improvisation poétique. Je transcris ici quatre strophes d'Antônio où sont mis en relation les éléments essentiels : l'art est vivace grâce à la primauté de l'improvisation, critère qui fonde la « tradition » que les gens admirent et qui appartient donc en propre à la culture populaire *sertaneja* ; le moteur d'une improvisation illimitée (« le vers est jeté dans l'infini ») doit être

[30] Propos de José Benevides de Oliveira recueillis à Pau dos Ferros (RN) en 2002.

une inspiration inépuisable et la personne du poète est le lieu de ce mouvement ; la diversification de ses poèmes naît de la diversité des moments (« chaque nuit est un hymne »), des lieux (« à chaque endroit une suite de strophes ») et surtout des « visages » du public.

Eu não vou cantar roteiro
Porque isso eu acho feio
Mesmo aqui no nosso meio
Tem gente da região
Que admira a tradição
E a arte só se liquida
Quando o povo perde a vida
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.

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.

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.

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.

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 le baião,
dire ce que je veux
et rire au lieu de souffrir.
En huit lignes 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 chante depuis l'enfance
sur ce sol du Nordeste,
chaque nuit est un hymne de plus
qui naît de l'inspiration.
À chaque endroit un baião,
le poème me satisfait,
et d'où je le sors j'en ai encore.
En huit lignes de quadrão.

Ainsi, c'est dans le protocole même de ce type de performance orale (des poètes face à des auditoires changeants, au gré des *cantorias* successives) que l'on trouve les fondements de l'inspiration poétique. Les poètes se nourrissent de leur relation à un auditoire chaque fois différent. Ce public est investi de nombreuses qualités : son attachement garantit qu'il se déplace vers les sessions de poésie, assurant ainsi la permanence de la tradition ; son affinité avec les poètes, dont il partage le mode de vie, les abondances et les carences, oriente la pertinence des thématiques vers un art résolument populaire ; son enthousiasme, manifesté dans les applaudissements qui prolongent la parole des poètes, motive leur inspiration.

Le *sertanejo* a l'expérience des changements – ceux que le milieu naturel subit et lui fait subir en retour. Une de ses expressions de prédilection est un type de poésie où le changement est un principe constant, se révélant dans l'improvisation qui en est la règle. Caractérisé par la permanence du changement, l'art du *repente* est une des manifestations les plus accomplies de l'oralité.

On pourrait alors penser que la dynamique propre à l'oralité est une règle exclusive et que l'art du *repente* dédaigne le statisme de la littérature écrite, faite d'œuvres figées dans l'état où elles ont été composées. Or il n'en est rien : la tradition de la *cantoria* tisse une relation complexe entre oralité et écriture, un rapport fait de va-et-vient entre ces deux modalités d'expression. Il s'opère ainsi un mouvement constant qui féconde la culture populaire. Nous allons à présent nous attacher à cette relation mouvante caractéristique de la création poétique dans le Nordeste.

De la parole fixée par l'écriture au poème improvisé

Dans le premier chapitre consacré aux éléments culturels particuliers au Nordeste, le constat d'une permanence de l'analphabétisme et de l'illettrisme comme indice social significatif nous avait amenés à des interrogations sur les rapports entre oralité et écriture. Il s'agit à présent de faire état de la situation de la poésie orale en la replaçant, parmi les expressions de la culture populaire, dans un continuum allant des œuvres écrites aux performances orales – du *folheto* qui a marqué la littérature de colportage aux différents types de poésie chantée. Dans leur variété, toutes ces expressions sont marquées, d'une façon ou d'une autre, par un élément culturel commun, lié à la situation sociale des populations. Cet élément est bien sûr le mouvement qui transforme inexorablement la société du Nordeste, aussi loin que remonte la mémoire de ses habitants. Qu'il s'agisse d'un mouvement d'émancipation sociale, on le retrouve dans les récits les plus anciens concernant la *cantoria* ; qu'il s'agisse du déplacement de migrants contraints à quitter leur région, on en retrouve la trace en suivant les chemins par lesquels la littérature de colportage s'est diffusée ;

qu'il s'agisse enfin, de la part de personnes désormais alphabétisées, d'une aspiration culturelle, elle peut se traduire par la production d'œuvres écrites – dans la poésie populaire, les œuvres d'auteurs éditant ou déclamant leurs poèmes tendent à se substituer aux *folhetos* qui étaient autrefois colportés. Nous retrouverons ces différents aspects du mouvement dans les formes d'expression poétique successivement examinées. Elles nous conduiront vers un type d'œuvre orale qu'anime un changement permanent : le poème totalement improvisé que produit le *repentista*.

Étudier les statuts respectifs de l'oralité et de l'écriture dans la culture traditionnelle suppose que l'on s'interroge sur les notions d'auteur et d'œuvre, d'anonymat et de peuple, d'art et de création qui y prévalent. Les auteurs d'ouvrages sur la littérature populaire, comme Vicente Salles dont j'ai déjà cité « Repente e cordel », aiment légitimer l'objet de leur recherche en employant des sentences de ce genre : « Les mains sont à l'artiste, l'art est au peuple »[31], ou en évoquant des définitions comme celle-ci : « La poésie populaire est la poésie d'un auteur qui se sent [du] peuple ; la poésie traditionnelle est la poésie d'un peuple qui se fait auteur »[32]. Ces considérations propres à l'art populaire s'étendent bien entendu à la musique. Par opposition à la musique savante où le truchement d'une partition lue par un interprète est nécessaire pour que le public reçoive l'œuvre créée par le compositeur, une pensée de Pedro Bacán éclaire le rôle actif de l'auditeur : « Dans le flamenco, c'est le chanteur, ou le guitariste, qui est la partition, et c'est celui qui l'écoute qui est l'interprète »[33].

Dans le cas des traditions poétiques propres au Nordeste, ce qui est remarquable est la coexistence de lettrés et d'illettrés au sein de la population élaborant la culture populaire. Les Brésiliens usent largement de deux mots, *erudito* et *popular*, qui renvoient à la distinction entre culture savante et culture populaire, sans qu'il s'agisse d'une opposition comme entre les termes français correspondant. Au Nordeste en tous cas, le clivage *erudito/popular* ne recoupe pas exactement un clivage de classe où une minorité lettrée dominerait une masse analphabète. Il existe des gens de lettres d'humble condition dont la production s'inscrit dans l'expression populaire, ainsi que des analphabètes d'une grande érudition, qui ont aussi assimilé des éléments des cultures « d'en haut » ou « d'ailleurs ». Cela est possible parce qu'il y a chez les acteurs un va-et-vient permanent entre l'écrit et l'oral : auteurs prenant pour modèle d'écriture les formes orales en vigueur dans la culture populaire qu'ils admirent ; lecteurs

[31] Cette sentence est du *folclorista* Renato Almeida, dans son « História da música brasileira » qui est citée par Vicente Salles à la page 31 de son ouvrage.
[32] Cette définition est de Menéndez Pidal, dans son « Romancero hispánico », cité à la page 49. Comme pour la précédente, la traduction en français est de mon fait.
[33] Cité par Frédéric Deval dans sa contribution à « Guitares croisées, utopie ou réalité ? », actes du colloque des 25 et 26 novembre 2002 au CNR de Strasbourg, p 74.

et déclamateurs donnant lecture d'écrits divers à leur entourage illettré mais avide de connaissances. J'ai facilement rencontré ce genre de personnes en enquêtant sur la *cantoria,* et je baserai ma typologie de la poésie orale sur l'observation de leurs productions ou de leurs performances ainsi que sur les entretiens que j'ai pu avoir avec eux. Ma méthode se distingue ainsi de celle d'auteurs comme Julie Cavignac ou Idelete Muzart, qui pour leur part se sont intéressées aux passages multiples du récit entre l'écrit et l'oral et à ses transformations dans la société nordestine.

Dans le monde des amoureux de la poésie[34], on convient généralement d'une supériorité de l'oralité sur l'écriture, sans pour autant opposer ces deux expressions dont chacun peut témoigner qu'elles se fécondent mutuellement. L'ensemble des poètes, écrivains et improvisateurs, reconnaît que du fait de leur pratique orale de la poésie les *cantadores* ont une plus grande maîtrise de la langue portugaise et une plus grande exigence de son emploi que leurs homologues qui l'écrivent. Ils produisent aussi des œuvres plus riches, complexes et variées dans leur forme. Enfin, ils développent des thématiques plus populaires parce que légitimées par l'auditoire lors des performances orales. On peut constater que cette prééminence de la parole sur l'écriture et du populaire sur le savant est préalable à toutes les évolutions qu'a pu connaître la *cantoria* en examinant à présent le mythe censé en situer l'origine.

Le mythe d'origine de la cantoria : une joute poétique

« Tout mythe d'origine raconte et justifie une *situation nouvelle*, nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas *dès le début du monde*. Les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique : ils racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri »[35]. Dans le Nordeste brésilien, il existe une telle légende à laquelle *cantadores*, amateurs de *cantoria* et chercheurs se réfèrent toujours pour affirmer l'origine de cette littérature orale et en dévoiler le sens exemplaire. Elle fut évoquée dès le début de la première enquête, à l'occasion d'une improvisation du duo Meneses-Caetano dans le studio d'une radio de Caruaru. Rogério Meneses ouvrit la première strophe en chantant les vers suivants :

A cantoria nasceu	*La cantoria est née*
Na apresentação de feira	*dans un spectacle forain,*
Do repente magistral	*de l'improvisation magistrale*
Do Romano do Teixeira.	*de Romano de Teixeira*

[34]« *os amadores da poesia* », on verra dans la deuxième partie qu'il existe des associations réunissant des écrivains, auteurs d'ouvrages sur la *cantoria* ou auteurs de poèmes, et des *cantadores,* ainsi que ceux de leurs admirateurs qui constituent les membres actifs de ces associations.
[35] ÉLIADE Mircea*, Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, p 34.

Do batuque do pandeiro	*et du rythme du tambourin*
Do Inácio da Catingueira.	*d'Inácio da Catingueira.*

On retrouve systématiquement cette évocation des origines dans la bibliographie en portugais, comme par exemple dans l'ouvrage de Edvaldo Muniz de Melo, « Um século e meio de repentes », dont je traduis le début du chapitre sur les « *repentistas* de l'ancienne génération », page 57 : « La première grande *cantoria* que l'on connaisse eut lieu vers I870, dans la ville de Patos, située dans l'État de Paraíba, entre Francisco Romano Caluete (Romano do Teixeira) et l'esclave génial Inácio da Catingueira. Romano, reconnu comme un homme cultivé et studieux, pour son époque, dans les campagnes du Nordeste ; Inácio, analphabète privilégié par la nature grâce au don de l'intelligence surnaturelle que Dieu accorde à ses élus ». Ce qui permet à l'auteur de dater les origines de l'art poétique et d'intituler son ouvrage « Un siècle et demi d'improvisations ».

Nous disposons aujourd'hui de plusieurs variantes de ce qui fut chanté lors de cette rencontre, qui se déroula peut-être sur plusieurs jours et qui fut rédigé a posteriori par ce qu'on appelle des auteurs de *pelejas*. « Se seraient affrontés deux grands *cantadores*, les deux premiers selon la légende, ou les deux meilleurs, en tout cas deux artistes autour desquels s'est construit une légende qui assume le rôle d'un récit des origines, le mythe fondateur de la *cantoria* nordestine », rapporte dans son analyse du mythe Idelete Muzart[36]. La majorité des versions donne le poète noir pour gagnant de cette joute, dont certains chercheurs soulignent le caractère improbable, étant donnée la disparité de statut des concurrents. Mais c'est justement là que réside tout le ressort du dialogue poétique où l'esclave analphabète, contraint à l'humilité du fait de son infériorité sociale et scolaire, retourne cependant la situation en sa faveur avec beaucoup d'à-propos, mettant en cause notamment l'absurdité d'une ségrégation sociale basée sur le phénotype, rarement tranché dans ce Brésil déjà passablement métissé. (Quand Romano dit « Cela me dévalorise de chanter aujourd'hui avec un Noir captif », Inácio réplique « Moi je suis un Noir impertinent et Monsieur est un Blanc, blanc de la couleur du café grillé ! Votre ancêtre a été amené au Brésil pour être négocié » – le Brésil fut le dernier pays d'Amérique à abolir l'esclavage, en 1888). Et lorsque Romano propose de *cantar ciência*, c'est-à-dire d'étaler dans les strophes son érudition, Inácio se défend d'aller sur ce terrain que lui interdit son infériorité : il revendique d'être un vrai *cantador*, dont la science relève d'une autre culture, orale et traditionnelle. Le sens profond de cette joute exemplaire est pour certains auteurs dans sa dimension identitaire : « Alors que la population du *sertão* est

[36] MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelete, « L'esclave noir et la naissance de la cantoria : Inácio da Catingueira et quelques autres », in *Mémoires et identités au Brésil*. Paris : Centre d'études sur le Brésil, 1996, p 57.

dite blanche, c'est un héros noir que les *cantadores* ont choisi pour modèle aux côtés du blanc ; alors que le *sertão* n'a connu que très peu d'esclaves, c'est un esclave qui devient héros mythique du *sertão.* », d'après Idelette Muzart (*op. cit.* p 73). Inácio comme Romano sont appelés par leur prénom suivi du nom de l'endroit où ils ont vécu[37]. Ce dernier est le plus souvent appelé « Romano da Mãe d'Água », ce qui pour Idelete Muzart (qui apporte ainsi sa pierre à la construction identitaire d'un Brésil issu de trois matrices raciales, thème rebattu s'il en est), ne peut être qu'une allusion à *Mãe d'Água*, la Mère des Eaux indigène. « La *Peleja,* la première, celle d'Inácio et de Romano, serait donc la rencontre non seulement d'un Noir et d'un Blanc, d'un esclave et d'un homme libre, mais la rencontre aussi de deux cultures, qui recueillent encore, par « Mãe d'Água » interposée, le souvenir de la troisième, l'indigène, pour faire de la *cantoria* l'expression par excellence du peuple du *sertão*, du Brésil » (*op. cit.* p 75).

Les *cantadores* que j'ai rencontrés, quant à eux, évoquent cette joute pour mettre en exergue l'ascension sociale que le fait d'être *cantador* a valu à Inácio da Catingueira, l'esclave. Certains racontent en effet qu'en chantant pour les Blancs il était dispensé des plus lourds travaux, et que son maître, admiratif devant son génie, finit par l'affranchir. « Il a gagné sa liberté au travers du *repente* », rappelle Rogério Meneses, montrant ainsi le mouvement d'émancipation que l'art poétique opère[38].

Il apparaît que cette fameuse joute revêt un caractère exemplaire pour les acteurs de la *cantoria* comme pour les chercheurs intéressés par les traditions orales ! Pour ma part, j'en retiens surtout le côté polémique et l'esprit de défi qui animait les chanteurs d'antan, dont les grandes rencontres ont inspiré la littérature de *pelejas* (mot signifiant « batailles »). Les *pelejas* qui nous sont parvenues par la littérature de colportage apportent un témoignage précieux sur la mentalité pugnace des anciens poètes, permettant de saisir dans une perspective historique les évolutions vers la *cantoria* actuelle.

Que cette joute ait eu réellement lieu, qu'elle ait été recréée par des auteurs de *pelejas* ou qu'elle soit un pur produit de l'imaginaire des gens du *sertão* n'a évidemment aucune importance. Jusqu'à ce jour elle fascine l'auditoire, inspire les chanteurs qui connaissent par cœur les nombreuses strophes des différentes versions, dont ils citent quelques vers à l'occasion. Ce faisant, ils témoignent d'une continuité de la poésie orale, de sa vivacité sur plus d'un siècle malgré le caractère éphémère du chant improvisé. Toute la *cantoria*

[37] Catingueira et Teixeira sont deux villes distantes d'une trentaine de kilomètres situées dans l'État de Paraíba, très près de sa limite avec celui de Pernambuco : c'est une région montagneuse.

[38] Un autre esclave *cantador* ayant pu racheter sa liberté (ainsi que celle de sa mère et de sa nièce, devenue par la suite son épouse) est souvent cité dans les traditions orales : il s'agit de Fabião das Queimadas. Il chantait uniquement dans des *cantorias* organisées dans des fermes, pour ses amis et pour les riches. Né en 1848 dans le Rio Grande do Norte et mort en 1928, Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha était un contemporain d'Inácio da Catingueira.

développe le sens premier du mythe : l'exigence éthique, la primauté de l'improvisation et l'affirmation de la valeur de la culture populaire.

Les productions écrites de la culture populaire

Les *folhetos*

Parmi les diverses expressions poétiques qui s'inscrivent dans la série continue reliant l'écriture à l'oralité, la *literatura de cordel* occupe la première place, en tant que production imprimée mais aussi du fait de son importance historique. Les *pelejas* que l'on vient de mentionner en évoquant les origines de la *cantoria* ne sont que l'un des thèmes possibles pour cette forme très particulière de poésie populaire écrite. La *literatura de cordel* est ainsi nommée parce que les *folhetos*, feuillets ou fascicules comprenant de 4 à 64 pages en format de poche, étaient exposés sur une corde tendue pour être proposés à la vente. L'histoire du *cordel* est indissociablement liée à celle de la *cantoria*, comme un reflet écrit de l'art oral. En effet, son système de versification est celui en usage chez les *cantadores,* il suit exactement les modèles formels de la *cantoria* pour la métrique comme pour la rime. La thématique des poèmes est aussi très proche, avec dans la production une part importante de *pelejas,* que nous avons déjà définies comme la rédaction de joutes poétiques réelles ou imaginaires, tel ce duel de Manuel Riochão avec le Diable, mais aussi des thèmes liés aux faits de société, à la morale, à la religion, au fantastique et au légendaire propre aux *sertanejos*. Les *folhetos* ont connu dans le passé une grande vogue. Ils ont pu avoir une fonction économique et informative importante car ils étaient diffusés par colportage bien au-delà du Nordeste qui était le centre de production initial – en fait ils ont suivi les chemins de l'émigration nordestine.

Le rôle de cette littérature populaire dans la vie des gens a été certainement d'ordre informatif, mais en passant par un imaginaire modelé par la culture locale. C'est ce mouvement de reformulation que souligne un auteur déjà cité : « On considère souvent le *folheto* comme un moyen d'information puisqu'il relate les événements sociaux (chasses, pêches miraculeuses, crues, miracles) ou politiques (victoires électorales, morts d'hommes politiques importants). Ou bien comme un moyen d'échapper au réel, par des récits merveilleux et fantastiques, hérités souvent des contes et mythes européens. Il y a là simplification (…), le rôle de la littérature populaire est d'établir un pont, un passage entre la réalité dure et souvent dramatique d'une part et l'imaginaire et le rêve d'autre part. Un passage qui servira aussi bien à relier le quotidien au rêve qu'à réinsérer le récit merveilleux dans la vie ordinaire »[39].

[39] FONSECA DOS SANTOS Idelete, « La littérature populaire en vers du Nordeste brésilien », in *Les Imaginaires*. Paris : U.G.E. 10/18, 1979, p 200.

Le *folheto,* écrit par un auteur, imprimé, puis lu ou interprété sous forme d'une performance orale lors de sa diffusion, apparaît comme une facette de la tradition poétique nordestine, à côté de la *cantoria* tout au long de son histoire jusqu'à un passé récent. Gardons cependant à l'esprit la hiérarchie de valeur entre les deux modes d'expression. Le *repente* se distingue parce que la parole y est vivante, il est le modèle idéal du texte écrit qui en emprunte les formes poétiques et la verve populaire. Le poème édité tend à retrouver la mobilité et la labilité du poème oral, par le bouche à oreille auquel il est soumis dans le contexte nordestin. D'un point de vue plus général, c'est le traitement qui est réservé à l'écrit à l'intérieur d'une tradition orale : « Le texte, imprimé sur un support fragile, s'efface au profit de l'histoire, qui passe alors dans la sphère de l'oralité (…) Dans le Nordeste, la voix, la mémoire et le vers improvisé sont généralement davantage valorisés que le livre »[40]. Mais quelle est la raison profonde de cette préférence ? J'avance l'idée que la transposition de l'œuvre écrite dans l'univers sonore nécessite ressources et créativité de la part de l'interprète, qui doit opérer une mise en scène et de multiples variations, et que c'est précisément le processus de transformation qui intéresse un auditoire populaire, parce qu'il présente des analogies avec son expérience propre – les gens du Nordeste connaissent souvent cette indispensable adaptation, chaque fois qu'ils sont amenés à changer de lieu.

Malgré leur quasi-disparition, les *folhetos* sont toujours l'objet d'une importante bibliographie, en portugais comme en français. Dans son étude sur la littérature de colportage au Nord-Est du Brésil, Julie Cavignac pose d'emblée une interrogation : « comment expliquer le goût des habitants de l'intérieur du Nord-Est pour une production écrite, alors que la majorité des individus ne sait ni lire ni écrire ? »[41].

Dès le début de la première enquête, ma curiosité éveillée par la lecture de quelques feuillets rassemblés lors de voyages antérieurs et d'ouvrages tels que celui qui vient d'être cité, j'ai essayé de recueillir des éléments permettant de répondre à cette question qui reste pertinente : en effet, l'analphabétisme touche encore près de la moitié de la population dans certains endroits où les *cantadores* sont amenés à chanter, selon leurs estimations. Ayant demandé à Rogério Meneses de comparer les dynamiques de la *cantoria* et du *cordel,* dans leur mouvement d'expansion comme dans leurs vogues respectives, ce *cantador* qui se dit « de la nouvelle génération » a apporté des éléments de réponse à partir de son expérience de Nordestin né dans le *sertão*[42]. D'après lui, les deux

[40] CAVIGNAC Julie, « Romances d'exil – Littérature de cordel et migrations au Brésil », in *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud.* Autrepart n°1, 1997, p 26.

[41] Julie Cavignac, *La littérature de colportage au Nord-Est du Brésil – De l'histoire écrite au récit oral*. Paris : CNRS, 1997, p 13.

[42] L'entretien a eu lieu à Caruaru, chez Rogério Meneses, en octobre 1998, en présence du *cantador* avec lequel il chantait alors en duo, Raimundo Caetano, qui confirmait les propos de Rogério sur le *cordel*.

traditions se sont développées conjointement, mais alors qu'aujourd'hui le *cantador* s'est élevé socialement, la figure du *cordelista* a pratiquement disparu. Économiquement, le *folheto* que celui-ci vend difficilement un real ne lui permet plus de vivre de cette activité. Rogério fait une distinction entre les professions qu'exerçaient respectivement le *cantador*, chanteur improvisateur qui vivait de ses performances, et le *cantador de cordel* ou *cordelista*, qui chantait les textes qu'il vendait, qu'il les ait composés ou non, et qui trouvait là une activité plus lucrative. Certains *cantadores*, pour des raisons économiques, ont été amenés à éditer de la littérature de *cordel* et à en vendre, jouant sur les deux tableaux pour améliorer leurs revenus. Actuellement, il se trouve encore quelques personnes pour vendre ce type de littérature de colportage (ce sont parfois les poètes auteurs des feuillets qu'ils exposent), mais on n'a plus coutume de les chanter dans la rue ou sur le lieu de vente. « Ce sont des camelots qui pourraient tout aussi bien vendre n'importe quoi d'autre », affirme Rogério Meneses avec la superbe que lui permet sa position de *cantador* réputé. Malgré sa condescendance envers les « histoires absurdes » qui composent cette littérature de foire et envers sa fonction résiduelle « purement mercantile », Rogério reconnaît que dans les zones rurales, « *o cordel foi o primeiro jornal do Brasil* » : le *cordel* a été le premier journal du Brésil. Historiquement, ce « journal » a joué un rôle important dans la culture du Nordeste car il était accessible à une majorité analphabète, dans un large mouvement de diffusion orale. En effet, sa propagation mettait en jeu le couple constitué d'un support écrit illustré et d'un poète qui en chantait le contenu. Il apparaît que la mise en mouvement du poème contenu dans le *folheto de cordel* par des moyens propres à l'oralité (le récit ou le chant) constitue la condition de son succès populaire.

Si l'on considère ces va-et-vient entre la poésie orale et celle que l'on écrit, on voit d'abord le *folheto* être conçu en imitation de l'art du poème improvisé ; par la suite, le plus souvent, son destin est d'être restitué à l'univers de l'oralité grâce à des performances où le charisme de ses interprètes est indispensable. Cela suffit-il à expliquer l'engouement que ce type de littérature a pu susciter jusque dans la seconde moitié du siècle passé ? Des entretiens conduits auprès de divers acteurs ont fait apparaître la fonctionnalité du *folheto* comme vecteur de l'animation d'une communauté. On peut alors saisir l'importance des interactions entre l'écrit et l'oral, dans une société déjà en voie de transition à l'époque qu'évoquent les témoignages.

Le témoignage d'Antônio Francisco, né près de Mossoró (RN) en 1949, est édifiant. Artisan peintre ayant poursuivi des études jusqu'à la faculté d'histoire, il invente des poésies depuis l'enfance mais ne s'est résolu à écrire qu'à l'âge de 45 ans. Antônio déclame les poèmes qu'il compose lors des *cantorias* où on l'invite, et je dresserai plus loin son portrait pour figurer ce que peut être un *declamador*. Il nous intéresse ici parce qu'il écrit de la littérature de *cordel*, expression artistique pour laquelle il éprouve de l'admiration et de la

reconnaissance. C'est dans les *folhetos* qu'il a appris à lire, et il considère que « si le *cordel* a survécu à un siècle de cinéma US, c'est qu'il est vraiment très fort ! ». D'après ses informations, recueillies chez lui en 2002, il existe dans l'État du Ceará un club des *cordelistas* où de nouveaux auteurs renouvellent le genre, en s'inspirant davantage des révoltes actuelles que des anciennes légendes. Ce club commémore les cent ans du *cordel*, mais Antônio pense que le genre est bien plus ancien. En effet, il en a toujours vu dans les maisons de la zone rurale où c'était le moyen de communication et de diffusion de l'information le plus répandu, bon marché, agréable à lire parce que versifié, et circulant énormément de main en main. Les gens se prêtaient volontiers des *folhetos* – lui-même n'en a pas chez lui parce qu'il a prêté ou donné tous ceux qu'il a pu se procurer. Antônio expose ainsi la fonctionnalité du *folheto* dans un milieu majoritairement analphabète : il y avait toujours dans la famille ou dans les environs quelqu'un qui savait lire et qui lisait ces feuillets à son entourage. Lui-même s'est affirmé comme « lecteur de *cordel* », en retirant de cette activité de menus profits et beaucoup de bons souvenirs. Les femmes du village préparaient à manger et l'appelaient pour animer les soirées, principalement à la fin de l'hiver quand il fallait écosser les haricots ou peler le maïs. Lui, il y allait pour la collation ! Il n'y avait même pas de chaises, les gens s'asseyaient par terre « et c'était un privilège d'avoir un coin pour s'asseoir ». En tant qu'auditeur, il trouve que les femmes lisaient mieux que les hommes car « elles ont plus de sensibilité pour conter, principalement les histoires d'amour ». Le *folheto* a joué un rôle important dans l'alphabétisation de la région : pour bien des *sertanejos*, comme pour lui, c'était le premier abécédaire (*a cartilha*).

Il en va de même pour le *cantador* Sebastião Dias, né en 1950 dans la région du Seridó (ou Caicó, dans le sud du Rio Grande do Norte). Lui aussi a appris à lire dans la littérature de *cordel*, qui en outre l'a profondément influencé. Personne ne chantait dans sa famille, et c'est en lisant les poèmes édités dans les *folhetos* qu'il s'est rendu compte qu'il était capable de produire de la poésie.

Le binôme constitué par le poème écrit et la performance orale qui le révèle à l'auditoire est à l'origine de l'attachement de nombreux Nordestins à la poésie. Les souvenirs d'enfance de Geraldo Alves, *cantador* né en 1947 dans un hameau près de Paulista (PB), illustrent cela. Son père, né également au *sítio* Sanharão, y tenait un petit commerce, la seule épicerie-bar des environs. Il collectionnait les *folhetos,* et le dimanche il les chantait dans son commerce qu'il parvenait de cette façon à emplir de gens venus pour l'écouter. Le dimanche était jour de foire dans la région, jour que ce public attendait impatiemment pour faire le plein de provisions et de poésie, sans oublier de boire un coup. À partir du mois de juillet, l'organisation de soirées consacrées à écosser les haricots, sous forme de travail collectif (*mutirão*) dans les maisons du voisinage, était une occasion supplémentaire de diffuser la poésie. Le père de

Geraldo y emmenait les *folhetos* les plus appréciés de la communauté et les chantait, sans le moindre soutien instrumental. De cette façon, d'une année sur l'autre, les gens apprenaient par cœur de nombreuses histoires versifiées.

Poètes écrivains

Parmi les écrivains, à côté des auteurs de *folhetos*, il existe des auteurs de poèmes ne suivant pas forcément les formes en vigueur dans la tradition orale, et qui se déclarent néanmoins proches de l'art des *cantadores*. J'ai ainsi pu rencontrer l'un des fils de Maria et de Geraldo Alves, Gutemberg, né en 1978, qui m'a fait part de sa production écrite et de ses choix esthétiques. C'est Maria qui a choisi son prénom à cause de son « admiration pour l'inventeur de l'imprimerie », dit-elle, et parce que, quand il est né, « il paraissait déjà intelligent, ce qu'il a confirmé par la suite en étant capable d'écrire des poèmes ». On voit que dans la famille, depuis le grand-père qui donnait lecture de *folhetos*, on tient la littérature en haute estime ! Cependant, Gutemberg n'a pas suivi les chemins propres à la littérature du vingtième siècle, il n'est pas le moins du monde attaché à la poésie moderniste (celle de Carlos Drummond de Andrade), ni même au romantisme qui, pour lui, « ne suit pas une esthétique parfaite ». Dans sa production écrite, il reste fidèle à ce qu'il appelle « notre mode d'expression », influencé qu'il a été par la culture populaire grâce à son père *cantador,* avec lequel il a de nombreux « débats esthétiques » sans avoir pour autant suivi son enseignement, étant un « élève tacite ». Gutemberg reconnaît avoir une grande « rigidité formelle », en adoptant toujours pour écrire des formes classiques éprouvées comme le sonnet, ou bien les modalités de la *cantoria*, parce qu'elles « captivent l'attention des gens ». Il estime cependant suivre le processus de modernisation de la poésie en utilisant dans ses œuvres (pour la plupart marquées par le sentimentalisme) des mots savants ou des termes scientifiques. Cette évolution est contemporaine du mouvement de la plupart des poètes vers les grands centres urbains, mais il souligne que « [ceux-ci] n'ont jamais oublié leur problématique : la terre sèche ». Citant le proverbe « *Você sai do mato mas o mato não sai de você* » (tu peux quitter la brousse, mais la brousse ne te quittera pas), il soutient que les avancées dans le langage des poètes ont pour but de plaire au public de la ville, mais que « la poésie est fluide quand ses thèmes lui sont propres, c'est-à-dire liés à la terre ».

Cet auteur inscrit entièrement sa production dans le cadre de la littérature, n'étant ni *cantador* ni déclamateur de ses poèmes. Il apparaît pourtant au travers de son exemple comment la poésie orale peut être un cadre pour la poésie écrite dans le Nordeste, que ce soit au niveau des thématiques ou des contraintes formelles. Le public susceptible d'avoir connaissance d'un poème écrit l'appréciera en effet en fonction des critères de sa culture populaire. Un amateur de poésie interrogé raconte ainsi avoir assisté à Pombal (PB) au lancement d'un

livre de poésie « moderne »[43]. Ses termes sont éloquents : après avoir entendu quelques poèmes « sans rimes », il a trouvé qu'une telle poésie était « sans saveur, comme un café sans sucre, en tous cas elle n'a pas la saveur de la région ». Quand je parle de prééminence de l'oralité sur l'écriture, c'est aussi dans le sens de la métaphore employée par cet amateur : tout passe par la bouche, les sons comme les goûts.

Actuellement, il y a plusieurs *cantadores*, parmi ceux que j'ai pu rencontrer, qui poursuivent un travail d'écriture parallèlement à leur mode d'expression oral favori, en suivant les formes traditionnelles aussi bien que des formes savantes comme le sonnet. Le sonnet, qu'ils n'emploient jamais pour improviser, a commencé à être utilisé dans le Nordeste par les auteurs populaires il y a une quarantaine d'années (d'après Joaquim Alves Pereira, un professeur de langue portugaise qui chante sporadiquement). Aujourd'hui, sa vogue va croissant. Voici un portrait de l'un de ces *cantadores* qui s'adonnent aussi à l'écriture : Francinete est éleveur de bétail, mais son activité professionnelle favorite est la *cantoria*. Il est né en 1959 « au pied de la montagne », près de Paulista où je l'ai rencontré en février 2002, et il n'est jamais allé à l'école. En achetant sa première *viola*, il a aussi acheté quelques livres : « J'ai cherché par moi-même et je me suis corrigé tout seul ». Autodidacte donc, il considère important de « laisser une marque, non pas par satisfaction personnelle, mais pour ceux qui après moi suivront le chemin de la poésie ». Il s'enorgueillit du fait que plusieurs de ses admirateurs aient retenu certaines belles strophes qu'il a pu produire dans le feu de l'improvisation, et prend soin de les noter ensuite dans un agenda : « ainsi, quelques-unes ont pu être citées dans le livre que José Dantas a consacré aux poètes de l'État de Paraíba ». « Un poète qui n'écrit pas ne peut laisser une marque que si ses improvisations sont enregistrées, ou s'il se trouve des auditeurs qui apprennent par cœur les vers qui les ont frappés ». Aussi Francinete aime-t-il également écrire. Devant le microphone, il a récité quatre des œuvres qui lui tiennent à cœur, dont une, très touchante, parlant des personnes âgées « qui sont notre meilleure leçon et nous montrent l'expérience dans la vie ». Si trois poèmes suivent les formes qu'il a l'habitude d'employer lorsqu'il chante, le quatrième est un sonnet aux accents existentiels : « *Quem sou eu ?* » (Qui suis-je ?). Pour le composer, il a bénéficié des conseils de Geraldo Alves qui est son partenaire favori lors des *cantorias*. Dans cet exemple, on voit se croiser deux amis, l'un lettré, l'autre autodidacte, unis par le même amour de l'art ; deux modes d'expression, le poème écrit et le chant improvisé ; deux références formelles, le sonnet classique et la strophe qui conviendrait aussi pour être chantée lors d'une *cantoria*. De telles interactions

[43] Il s'agit de Derosse Barbosa de Almeida, un éleveur retraité qui a accordé l'entretien chez lui, à Paulista (PB), en février 2002, en présence de ses deux fils également amateurs de divers genres de poésie orale.

entre le savant et le populaire sont monnaie courante au Brésil, au bénéfice de l'expression populaire.

Les déclamateurs

Les déclamateurs (*declamadores*) représentent une catégorie intermédiaire d'acteurs entre ceux qui écrivent de la poésie populaire (au sens de Menéndez Pidal cité *supra*) et ceux qui font entendre de la poésie orale lors de performances en public. En effet, ces déclamateurs écrivent généralement eux-mêmes les textes qu'ils portent ensuite devant l'auditoire avec un art consommé de la performance orale. Les œuvres ne sont pas chantées, mais récitées, ou plutôt déclamées (on parle de *poesia declamada*), en ayant recours à un travail de mise en scène qui fait des bons déclamateurs de véritables conteurs. Ils peuvent aussi prêter leur voix et leur prestance à des textes d'autres auteurs, mais s'il leur arrive souvent de conter quelque histoire entre deux textes, en brodant à partir d'une trame, en revanche ils n'improvisent pas de poésie. J'ai eu l'occasion d'apprécier des performances de déclamateurs au cours des sessions d'improvisation poétique où ils sont parfois conviés, leur prestation marquant une pause dans le déroulement de la *cantoria*. De même, ils peuvent être prévus dans la programmation d'un festival de *repente* ou être associés à des manifestations de promotion de l'art populaire, comme par exemple quand une école invite des poètes à se produire devant les élèves. L'ancienneté de cette tradition portée par des *declamadores* est attestée par le témoignage de Luiz Ferreira de Lima, né en 1923 et petit-fils du poète Cazuza. Il a appris de son grand-père des strophes qu'il déclame encore aujourd'hui – son témoignage a été recueilli à Pombal en 2002, et quelques-unes de ces courtes strophes ont pu être enregistrés malgré ses difficultés liées au grand âge.

Généralement, le déclamateur vit d'une autre profession et pratique son art occasionnellement, à l'inverse de la plupart des *cantadores* actuels. Je vais dresser le portrait de l'un d'entre eux pour donner une idée de la complémentarité de ses activités dans le monde de la *cantoria*. Voulant connaître les organisateurs du XXIIIème Congresso de Violeiros qui s'est tenu en 1998 à Campina Grande (PB), nous avons été amenés à rencontrer José Laurentino Silva, alors président de l'association de « *Repentistas e Poetas nordestinos* », dont l'intitulé montre déjà l'alliance entre chanteurs et écrivains. Cet ancien agriculteur décline ainsi sa profession : *« poeta popular, declamador de poesia, apresentador de festival de violeiros, radialista »* – avant ses activités de présentateur sur les scènes et à la radio, José met en exergue ses qualités de poète populaire qui écrit et déclame des vers. Mais il précise tout de suite qu'il ne chante pas et ne sait pas improviser. Sa production publiée s'élève alors à 9 livres, 15 *folhetos*, et un disque où il déclame en collaboration avec Chico Pedroso.

Un autre déclamateur rencontré à Itapetim, José Adalberto Ferreira, est également représentatif de ces personnes qui mettent la *cantoria* au-dessus de tout et oeuvrent en sa faveur, tout en apportant leur écot à la culture commune (ces personnes sont nommées *apologistas*[44]). Celui-ci est fonctionnaire public dans l'éducation et aime écrire sur des thèmes sociaux, en dénonçant en vers abus et iniquités. Ne parvenant pas à éditer ses œuvres, il les déclame. Il fait ainsi partager le sentiment de révolte qui l'anime quand il écrit, en dizains traditionnels de la *cantoria*, « *Há um grito de dor atravessado Na garganta do povo brasileiro* » (Un cri de douleur traverse la gorge du peuple brésilien) ; ou encore, adoptant cette fois-ci une forme savante, le sonnet « *Filhos do sisal* » qui traite de l'exploitation des enfants employés à la culture du sisal, une plante fibreuse utilisée dans l'industrie textile.

Si les déclamateurs ne sont généralement pas improvisateurs, il se trouve des improvisateurs qui ont pratiqué la déclamation à un moment de leur carrière. Ainsi, Edísio Calixto, né à Mossoró en 1956, fils de *cantador* et lui-même *cantador*, se consacre actuellement à cette seule profession. Mais à l'instar de son père Manuel qui diversifiait ses activités en écrivant et éditant des *folhetos*, Edísio aussi a écrit de la littérature de *cordel* et a un temps déclamé des *poemas matutos* (des poèmes « rustiques », écrits selon le parler campagnard et suivant une thématique champêtre). Selon lui, un bon déclamateur montre de la méthode dans la voix, dans les gestes, dans les bons mots qui peuvent faire rire les gens. « Il faut savoir se présenter pour divulguer [un texte] », dit-il, en ajoutant à la présence une qualité professionnelle indispensable : la mémoire. En effet, un déclamateur est amené à connaître par cœur un nombre de textes beaucoup plus considérable qu'un *cantador*. Celui-ci entraîne sa mémoire, on l'a vu, mais évite de placer des citations lorsqu'il improvise ; celui-là est par ailleurs un *apologista,* cherchant pour l'amour de l'art à représenter la poésie chaque fois qu'il le peut, tirant à cet effet de sa mémoire quelque poème pour le faire partager à l'auditoire.

Les performances orales de certains déclamateurs sont vraiment truculentes et Antônio Francisco Teixeira de Melo (déjà mentionné plus haut comme auteur de *cordel*) nous en a donné plusieurs démonstrations à Mossoró. La première fois où nous l'enregistrons il se produit dans un bar à la fin d'une *cantoria*, déclamant des poèmes qu'il a écrits et édités et s'imposant dès la première strophe à l'attention de tous, sobres et moins sobres. Redressé de toute sa petite taille, le geste vif, la voix bien placée, il s'adresse à chacun dans le cercle qui s'est formé pour l'entourer. Tout dans sa prestation (mouvements du corps, regards, silences) dénote un conteur professionnel. Très vite, il impose un rythme à ses strophes, prenant largement le temps de respirer pour bien ponctuer son discours et à plusieurs reprises incite les gens à applaudir entre deux

[44] *Apologista* peut se traduire par apologiste, mais l'expression « défenseur de la *cantoria* » me semble plus claire. Je reviendrai sur ces personnes-clés dans la deuxième partie.

strophes. Il prend même avec lui un auditeur (qui restera debout à ses côtés jusqu'à la fin) comme témoin pour illustrer ses propos. L'auditoire du bar est littéralement pendu à ses lèvres !

Antônio pense que pour être un bon déclamateur, « il faut avoir vécu ce que l'on a écrit » et « ne jamais perdre le désir ni le sentiment de révolte ». Il déclame debout parce qu'ainsi « le corps parle davantage ». Il était déjà déclamateur avant de commencer à écrire à l'âge de quarante-cinq ans, et il devait alors retenir les poèmes d'autres auteurs, auxquels il ajoutait des anecdotes et des histoires en proses qu'il inventait pour compléter ses performances. Son père, ancien joueur de football, était déjà un fameux conteur : « il avait toujours une histoire au bout de la langue, était plein de réparties, et contait dans la rue pour les enfants du quartier». Antônio se souvient d'avoir toujours connu dans le Rio Grande do Norte cette tradition qui consiste à conter des histoires et déclamer des vers. Curieux de toutes choses et grand admirateur de la nature (un poème de son cru met en scène des animaux raisonnables qui dénoncent la folie des hommes saccageant la planète), Antônio est également intarissable sur les figures mythologiques (les sept pairs de France, Roland, Jeanne d'Arc, chantés par les *cantadores* et bien connus dans tout le Nordeste) comme sur les personnages fantastiques. Les peurs portent localement les noms de *Curupira*, *Bicho papão*, *Papa fino* ou *Duende*. Il affectionne particulièrement le *Saci Pererê*, un négrillon unijambiste qui défend la forêt amazonienne de la hache et du coupe-coupe : « dans les légendes, il existait déjà un héros aux préoccupations écologiques ! ». Quant à la *Caipora* qui gâche la chasse des chasseurs en cinglant leurs chiens, « elle avait pour fonction de défendre les animaux » – animaux qui sont pour lui des personnages idéaux pour incarner une morale, ne connaissant ni l'envie ni la jalousie et ne tuant que par nécessité. Enfin, Antônio remarque avec un soupir que sous ces latitudes, il y a peu de fées : « la lutte quotidienne pour la survie enlève un peu d'enchantement… ici, les enfants doivent se mettre rapidement à travailler ».

Il ressort de ces portraits de *declamadores* que ceux-ci sont soit des récitants prêtant leur voix à des textes (appris par tradition orale ou lus dans des *folhetos* et des recueils de poèmes), soit des conteurs qui ajoutent aux qualités prédédentes la faculté de recréer une histoire à partir d'un texte, soit, pour la plupart, des écrivains qui destinent leurs œuvres à leur propre mise en scène lors de performances orales. Dans tous les cas, le geste et la voix prennent le pas sur l'écriture. Le texte n'est porté à la connaissance de l'auditoire que parce que celui-ci le reçoit sous forme de paroles. Trois faits lient étroitement l'art des *declamadores* à celui des *cantadores*, renforçant le sentiment que la déclamation est avant tout un art de la parole, avérant la prééminence de la parole sur l'écrit dans la tradition nordestine. En premier lieu, c'est un type de poésie identique dans sa forme à ce que produisent les *cantadores* qui constitue la plupart du temps le texte déclamé. En second lieu, l'invitation des déclamateurs à participer

à une *cantoria* est une circonstance fréquente pour ce genre de performance, qui se produit alors devant un public avide de poésie orale. Enfin, les *declamadores* se disent souvent *apologistas*, c'est-à-dire qu'ils se dévouent autant sinon plus pour la promotion de la *cantoria* qu'ils ne se vouent à l'écriture et à la déclamation.

Dans le contexte de la culture populaire nordestine, la poésie écrite a donc sa place et emprunte pour sa diffusion des supports variés – *folhetos* et poèmes écrits pour être déclamés, qu'ils soient publiés ou non. Nous avons remarqué que ces textes sont étroitement associés à la performance orale qui les fait connaître à un auditoire, étant destinés à être déclamés ou chantés plutôt que lus dans un milieu comptant peu de lecteurs. Cette performance orale semble investie d'une plus grande importance que le contenu lui-même, texte dont on a vu qu'il se conformait le plus souvent aux modèles oraux, tant pour les thématiques que pour les formes. Si parfois des *cantadores* s'adonnent à la production de ce type de littérature orale, le plus souvent ce sont des personnes proches de la *cantoria* qui s'en chargent – elles se désignent alors comme auteurs de *folhetos*, poètes populaires ou déclamateurs. À celles-ci s'en joignent d'autres, capables de courtes productions qui se révèlent au moment même de la performance orale des *cantadores* : nous allons les découvrir.

Graines de poèmes : *temas* et *motes*

On observe dans la relation entre les *cantadores* et leur auditoire un mouvement d'échange qui prend la forme d'une circulation de « matière poétique ». L'expression que j'emploie ici n'est pas une métaphore, des éléments servant par la suite à la production poétique passant effectivement de bouche à oreille. Cela est possible parce que le public est investi d'un statut particulier : il est, autant que les poètes, dépositaire de la tradition de la *cantoria.* Il s'y trouve nombre d'amateurs qui partagent avec les *cantadores* la connaissance et la passion des grands noms et des grands moments des *cantorias* du passé. Ils sont en ce sens porteurs de la mémoire de la tradition. La plupart des adultes et même des plus jeunes savent quantité de vers par cœur. Cela n'en fait pas des poètes, bien sûr, mais du moins l'expression de ce qui leur tient à cœur les rassemble-t-elle. Fait significatif, tout un chacun est en droit de proposer quelque chose pour stimuler l'improvisation des *repentistas*.

Un auditeur peut orienter le contenu de ce qui va être improvisé en préparant un sujet ou quelques vers. Généralement, il écrit sur un petit papier ce qui s'apparente à un titre ou une ébauche de poème. Déposé sur le plateau avec un peu d'argent quand il s'agit d'une *cantoria* à la quête, on le fait parvenir à l'un des *cantadores*, qui en donne connaissance à son partenaire. Le duo fait alors fleurir cette « graine de poème » en strophes improvisées. Dans cette

interaction entre public et poètes, l'auditeur apparaît comme une sorte de co-auteur, il participe à une forme d'écriture poétique élémentaire. L'auditeur peut solliciter des chanteurs qu'ils traitent un sujet de son choix, qu'on appelle *assunto* ou *tema.* Le thème est éventuellement transmis de vive voix, de façon prosaïque. S'il est annoté, l'écriture se résume à celle d'un simple mot, une idée que les poètes doivent développer tout au long de leurs strophes sans jamais se mettre hors-sujet. S'il est connaisseur des règles de l'art, l'auditeur peut aussi proposer un *mote.*

Le *mote*, dont l'étymologie est celle de mot, motif, motet, est un thème versifié en deux vers. Ces deux vers doivent être répétés par chaque chanteur à la fin des huit vers qu'il improvise, ils forment une sorte de refrain de fin de strophe. L'écriture doit en être soignée, car les deux rimes que le *mote* comporte doivent être utilisées par les poètes dans leurs strophes. Il faut donc qu'elles soient suffisamment courantes pour permettre un développement poétique ! Une rime rare traduit l'incompétence de l'auditeur qui l'a proposée. Il faut par ailleurs que celui-ci ait intégré les principes de la métrique : seuls les vers de sept et de dix syllabes conviennent pour un *mote.* Le public à la compétence idéale n'existant évidemment pas, les poètes procèdent souvent à des corrections formelles sur le *mote* qu'on leur propose verbalement ou par l'intermédiaire d'un bout de papier. C'est bien accepté, car la *cantoria* est un système très hiérarchique, où les meilleurs poètes occupent le sommet, et où le public a une position très importante : il en est la base.

Il y a donc des personnes capables de concevoir quelques vers et qui occupent de ce fait une position intermédiaire entre le spectateur ignorant des règles de l'art et l'improvisateur qui s'en joue. Fréquentant les *cantadores* et entretenant souvent des liens d'amitié avec eux, ces personnes qui se disent *amadores* s'approchent de la condition des poètes en nourissant leur veine poétique par des *motes*. Certains *motes*, particulièrement beaux, sont parfois applaudis par le reste de l'assistance au moment où ils sont proposés.

Je vais illustrer ce que sont ces *amadores* en dressant le portrait d'un amateur rencontré dès le tout début de notre enquête, Humberto Pereira da Silva, né en 1930 à São Caetano où il réside depuis qu'il a pris sa retraite de conducteur de train ayant parcouru le Nordeste de Natal à Maceió. Il se définit comme « *admirador da poesia* ». À l'âge de seize ans, il a commencé à écouter des *cantadores* ainsi que des *coquistas* sur le marché São José de Recife. À l'occasion de son travail, durant les escales, il a assisté à des *cantorias* un peu partout dans la région. Il affirme que s'il existait des écoles où l'on enseignât la poésie, il aurait été poète ! « Mais malheureusement, c'est un don de Dieu… », soupire-t-il. Ce qui ne l'empêche pas de concevoir des *motes* de très bonne facture qu'il propose lors des sessions d'improvisation. En voici quelques-uns dont il se souvenait et qu'il nous a livrés avec délectation, d'un grand intérêt thématique et représentatifs de ce genre de production poétique élémentaire :

Fazer o bem é perdido
Fazer o mau é pecado.

A fumaça do cigarro
Apaga a chama da vida.

Cada passo que eu dou é mais um passo
Em procura da minha sepultura.

Pedi um beijo chorando
Ela me negou sorrindo.

Os prazeres da vida vão passando
E minha alma se enchendo de saudade.

Quem recebe a visita da saudade
Nunca mais tem sossego na sua vida.

Nem mesmo a brisa acalenta
O desespero do mar.

Faire le bien est peine perdue
Faire le mal est un péché.

La fumée de la cigarette
Éteint la flamme de la vie.

Chaque pas que je fais est un pas de plus À la recherche de ma sépulture.

J'ai demandé un baiser en pleurant
Elle me l'a refusé en souriant.

Les plaisirs de la vie sont en train de passer
Pendant que mon âme s'emplit de regrets.

Celui qui est visité par la nostalgie
Ne connaît plus la tranquillité dans sa vie.

Même la brise n'apaise pas
Le désespoir de la mer.

En réalité, la suite de l'entretien avec Humberto montre qu'il est difficile de démêler les *motes* qu'il se souvient d'avoir entendus de ceux qu'il a lui-même créés. Mais qu'importe puisqu'il affirme : « chacun peut créer un thème sur le champ, dans une *cantoria* ». Les vers préparés des *motes* circulent librement de bouche à oreille sans que personne ne se soucie d'en marquer la paternité, avec une liberté caractéristique des situations d'oralité. Ces germes d'improvisation lèvent ensuite lors de la performance orale des *cantadores*, et c'est l'œuvre évanescente de ceux-ci qui est admirée. Les *motes*, productions poétiques minimales destinées à être immédiatement mises en mouvement, nous mettent sur la piste de productions des *cantadores* ayant une forme permanente, qui contraste avec le caractère éphémère de leurs improvisations.

Les enregistrements de *cantadores* et leurs chansons

Pour finir d'examiner les incidences réciproques de la parole et de l'écriture, il nous reste à considérer le travail d'« écriture » auquel peuvent se livrer des poètes pourtant essentiellement improvisateurs en deux circonstances :

quand ils préparent l'enregistrement d'un disque (ils élaborent alors ce qu'ils chanteront dans le studio, mais cette mise en forme des poèmes est surtout orale, il n'y a pas forcément écriture d'un texte) ; quand ils se transforment en auteurs de chansons qu'ils interprèteront par la suite (si la chanson connaît un certain succès, le public pourra en demander l'interprétation par d'autres *cantadores,* lors des moments que l'on consacre aux *canções* dans les sessions d'improvisation poétique).

Pour donner une idée de ce que sont les poèmes enregistrés et de l'évolution de leur importance dans le travail des poètes, j'évoquerai mes observations de terrain sur une longue période. Dans la décennie ayant précédé la première enquête de 1998, j'avais constitué une discographie de poésie chantée rassemblant les enregistrements que j'avais pu trouver au Brésil. Maigre résultat : une douzaine de 33 tours et de cassettes d'*embolada* et de *repente*. Par la suite, avec l'avènement du disque compact, la production s'est accrue et diversifiée, même si, évidemment, elle reste très marginale par rapport à la chanson non improvisée ou à la musique de danse. Les enregistrements que l'on peut désormais facilement se procurer sont de deux ordres : d'une part ceux qui ont été effectués en public, généralement lors des festivals ; d'autre part ceux qui participent d'une élaboration en studio. Les premiers reflètent assez bien la réalité des concours, même si aucun effort n'est fait pour en restituer l'ambiance ou les réactions du public – les improvisations sont livrées telles quelles. Fait remarquable, il ne semble pas exister d'enregistrements d'improvisations dans ces circonstances que sont les sessions traditionnelles, *cantorias à bandeja* ou *cantorias pé de parede*. Seuls les concours ont les honneurs du micro, et encore les disques sont-ils des anthologies sélectionnant les performances des meilleurs. Pour un CD caractéristique comme « Sur les ailes de l'inspiration – Troisième rencontre des poètes et *repentistas* à João Pessoa, Paraíba, Brésil, 2001 », on voit ainsi se profiler une fonction de représentation de la *cantoria*, derrière la fonction première de célébration du lieu du festival et de mémoire de l'événement.

Considérons à présent les enregistrements réalisés en studio, dans des conditions techniques imposant que les poètes chantent isolés dans une cabine. Que signifie le fait d'enregistrer une improvisation en l'absence d'un public qui la stimule ? Que reste-t-il de l'esprit du *repente* quand on échappe aux règles contraignant à l'improvisation, puisqu'en studio on peut revenir sur une imperfection ou choisir entre plusieurs versions d'un même poème ? Le disque, en tant qu'objet matériel durable, apparaît comme une forme d'inscription, et donc d'écriture, de la parole. Les *repentistas*, pour lesquels produire signifie improviser, sont bien conscients de cette aporie. C'est pourquoi ils considèrent leur travail d'élaboration en studio comme une représentation de ce qu'ils sont, plutôt que de ce qu'ils font. L'affirmation de leur position professionnelle prime sur le souci de restituer la réalité de leur art, fait d'improvisations véritables.

Grâce à la production discographique, selon Oliveira de Panelas, « *cada um gravou seus pensamentos* – chacun a pu enregistrer sa pensée, ses idées et opinions, sa façon de sentir et d'être conscient ». En conséquence, les disques ont eu une influence sur la qualité de la parole poétique : chacun a essayé d'enregistrer ce qu'il avait de mieux. Quant à la destination de ces produits, Oliveira déclare que le *cantador* ne vise pas en premier lieu le public qui le connaît déjà, qui lui est attaché, et pour lequel sa présence est irremplaçable dans le cadre rituel de la *cantoria*. « *O cantador pensa em extrapolar* – le *cantador* pense ainsi étendre la *cantoria* à ceux qui ne la connaissent pas ». Cela peut impliquer d'enjoliver le chant et d'étoffer le soutien instrumental pour séduire un public plus large.

L'essentiel du travail est donc dans le soin particulier que les *cantadores* apportent à la réalisation des enregistrements en studio. Dans ces conditions, la production n'est pas improvisée, les poèmes étant élaborés. Les *cantadores* justifient cela par la difficulté qu'il y a à trouver l'inspiration quand les exhortations de l'auditoire font défaut – on ne peut pas accaparer le studio en attendant qu'elle survienne ! L'élaboration du poème est donc nécessaire, mais elle ne passe pas pour autant par l'écriture d'un texte définitif ou la mémorisation d'une forme épurée, tout simplement parce que les poètes ne fonctionnent pas ainsi. Ils procèdent plutôt par répétition pour livrer le meilleur d'eux-mêmes, poétiquement comme musicalement. Rogério Meneses s'est ainsi entraîné pendant un mois avant de pouvoir chanter la *toada nova* qui ouvre l'un de ses disques en duo avec Raimundo Caetano : c'est une mélodie de leur création dont la tournure originale fait la difficulté. La répétition du chant est allée de pair avec l'élaboration du texte – il en résulte une *toada* empreinte de nostalgie qui porte un poème d'une grande profondeur (« Le Passé », que je transcris page 289). Les deux chanteurs, particulièrement fiers de leur production, considèrent que l'enregistrement décante le sens de la parole poétique dans ce genre de poème auquel ils accordent une grande valeur, bien que la forme n'en soit pas improvisée. La parole fixée par l'enregistrement ne vaut, dans le système de la *cantoria* qui restreint l'usage de vers préfabriqués, que parce qu'elle est authentifiée par les *cantadores* comme étant le fond de leur pensée. Il est dès lors légitime de considérer un poème enregistré, tout autant qu'une performance orale en public, comme un fait significatif permettant d'accéder à leur représentation du monde, à leur éthique, au sens de leur art.

Les amateurs de *repente* écoutent volontiers des disques de *cantadores*, à l'exemple de cette « admiratrice », Marta de Oliveira, professeur résidant à Mossoró. Alors qu'elle n'a chez elle aucun livre de poésie, elle possède plusieurs vieux disques et une quinzaine de disques compacts plus récents. « Je les écoute tous les jours en faisant mon ménage, entre deux *cantorias* », déclare-t-elle dans un entretien réalisé chez elle en février 2002. Elle exprime ainsi qu'entendre de la poésie chantée est pour elle un besoin quotidien que la

fréquence des *cantorias* à Mossoró (une par mois) ne permet pas de combler. Les amateurs comme Marta prennent les enregistrements pour ce qu'ils sont : une poésie composée avant d'être enregistrée, fixée sur le disque dans une forme définitive et reproductible à l'envi pour l'auditeur. Dans la fonction qu'il occupe désormais, le CD s'est substitué au *folheto* de jadis. Tout comme le fascicule qui l'a précédé, en l'absence de *cantadores* le disque permet d'accéder facilement au poème, un poème certes écrit ou du moins « élaboré », mais qui est le reflet fidèle de ce que peuvent produire des improvisateurs. Tout comme la littérature de *cordel* qui était largement diffusée pour un prix modique, le CD circule facilement au gré des déplacements des poètes dont il représente la carte de visite professionnelle aussi bien que le souvenir qu'ils peuvent laisser à leurs admirateurs. En outre, on le copie couramment en innombrables cassettes pirates sans que cela indispose ses auteurs, dont la parole est ainsi multipliée. Plus précisément, en tant que support associant une forme d'écriture (des poèmes « élaborés ») et une forme d'inscription (des aspects sonores de la performance orale, musique, voix et *violas*), le CD a remplacé le binôme constitué par le *folheto* et la performance orale (chant ou déclamation) qui en permet la transmission à l'auditoire.

Chaque CD est donc produit par une *dupla*, un duo constitué, et comporte une dizaine d'airs où les deux poètes échangent leurs strophes selon les formes en usage pour l'improvisation (*sextilhas, décimas* et formes moins souvent demandées que c'est justement l'occasion de remettre à l'honneur). Il s'y ajoute généralement une ou plusieurs *canções*, chansons que l'un des deux poètes interprète seul comme c'est la règle. Nous allons à présent parler de ces chansons qui sont très prisées par le public de la *cantoria* (à l'exception de quelques irréductibles qui déclarent ne s'intéresser qu'à la pure improvisation ; j'ai d'ailleurs entendu l'un d'eux proposer ce refrain : « *Pra quem gosta de repente Canção não é cantoria* » – pour qui aime les vers improvisés, les chansons n'appartiennent pas à l'art des *cantadores*). Le *cantador* Sebastião Dias, qui ne sait même plus combien il a produit de disques en collaboration avec d'autres poètes, sait que les deux CD qu'il a le mieux vendus sont ceux qu'il a faits tout seul, et où ne figurent que des chansons. Leur succès s'explique par le sentiment de nostalgie qu'elles éveillent chez les auditeurs, sentiment d'un tout autre ordre que l'esprit polémique qui anime les échanges de strophes improvisées. Elles sont en quelque sorte complémentaires du *repente*, joute où tout change constamment, et elles représentent d'ailleurs un moment de repos dans le cours d'une *cantoria*. Par opposition aux échanges improvisés où l'on peut supporter un poète contre son vis-à-vis, ou un duo contre un autre, les chansons sont pour l'auditoire l'occasion de communier dans le souvenir d'une œuvre connue de tous.

Composée généralement par un *cantador*, une chanson (*canção*) est entièrement déterminée dans sa forme, musicale et poétique. Elle peut bien sûr

donner lieu à quelques variations qui constitueront l'interprétation que l'auteur ou d'autres *cantadores* livreront à leur auditoire, car contrairement aux vers improvisés ou même « élaborés » qui ne sont transmis que par la voix de leur auteur, la chanson a pour vocation de passer de bouche en bouche. Elle peut s'affranchir des modèles musicaux et poétiques qui régissent la *cantoria* (adoptant par exemple une structure de rimes originale, des vers d'une longueur inhabituelle, une mélodie en mode mineur ou sur un rythme à trois temps). Si cette liberté permet une grande diversité de formes manifestée dans les chansons, l'accompagnement de *viola* qui est de rigueur leur confère une unité musicale qui les rattache à l'ensemble de l'art des poètes, qu'il convient de dénommer *violeiros* en l'occurrence.

De cette façon, certains des poètes rencontrés lors des enquêtes écrivent des chansons pour ensuite les interpréter. Nous avons pu enregistrer quelques-unes de ces productions où ils mettent ce qui leur tient le plus à cœur. Ainsi l'un des poètes les plus âgés qu'il nous ait été donné de rencontrer, Pedro Vieira de Amorim, nous a chanté « *Despedida de um vaqueiro* » où il évoque une situation qu'il a maintes fois connue au cours de sa vie du fait des sécheresses récurrentes, les adieux d'un vacher à son patron. Voici la première strophe de ce poème qui en compte douze, chanté par l'auteur dans sa maison d'Itapetim le 25 février 2002:

Meu patrão eu vou embora	*Patron, je m'en vais.*
Da seca Deus me defenda	*Que Dieu me protège de la sécheresse.*
Talvez na sua fazenda	*Peut-être que dans votre ferme*
Eu não apareça mais	*je ne reviendrai plus,*
Sem pão sem água sem nada	*sans pain sans eau sans rien,*
Sem cobertor e sem rede	*sans couverture et sans hamac,*
Só para não ver de sede	*mais c'est pour ne plus voir*
Morrerem seus animais.	*vos animaux mourir de soif.*

Voici un autre exemple de chanson enregistrée à l'issue d'une réunion de *cantadores* amateurs qui se tenait à Tabira le 24 février 2002. Sur une poignante mélodie de sa composition, Sebastião Dias exprime d'une voix très tendue l'amour profond qu'il voue à la nature, amour qui fonde ses positions sur la préservation de l'environnement, dans la chanson qu'il intitule « *Súplica de Zé Covas* », du nom d'un héros de la cause écologique :

Tombam árvores morrem Indios	*Des arbres tombent, des Indiens meurent,*
Queimam matas ninguém vê	*des bois brûlent et personne ne s'en rend compte,*
Que o futuro está pedindo	*Le futur réclame une ombre qu'il*
Uma sombra e não vai ter	
Pensem em Deus alertem o mundo	

Pra floresta não morrer.
Devastação é um monstro
Que a natureza atropela
Essas manchas de queimadas
Que hoje vemos sobre ela
São feridas que os homens
Fizeram ao corpo dela.

n'aura pas.
Pensez à Dieu, alertez le monde
pour que la forêt ne meure pas.
La dévastation est un monstre
qui foule la nature.
On voit aujourd'hui les taches
que lui font les incendies :
ce sont les blessures que les hommes
ont infligées à son corps.

Le refrain prend la forme d'une supplique :

Use as mãos mude uma planta
Regue o chão faça um pomar
Ouça a voz do passarinho
A floresta quer chorar
A natureza está pedindo
Pra ninguém lhe assassinar.

Sers-toi de tes mains, bouture une plante, arrose la terre, plante un verger.
Écoute la voix du petit oiseau :
la forêt a envie de pleurer.
La nature demande
que personne ne l'assassine.

Ce qui ailleurs aurait fait l'objet d'un fait divers rapidement oublié – la mort d'une fillette égarée dans la montagne – devient le sujet d'une chanson déchirante et s'inscrit ainsi dans la mémoire des gens de la région. Lors d'une *cantoria* à Serrinha dos Pintos, proche du lieu du drame survenu en 1976, Edísio Calixto interpréta sa « Chanson de la jeune morte » (*A canção da criança morta*)[45]. En voici les deux premiers couplets annonçant clairement que le poème va jouer sur l'émotion des auditeurs :

Dos poemas que escrevi
Por meio da inspiração
Esse é o mais comovente
Porque tem a narração
De um dos casos mais tristes
Que já se viu no sertão.

De tous les poèmes que j'ai écrits
grâce à l'inspiration,
celui-ci est le plus émouvant
parce qu'il narre
l'un des cas les plus tristes
que l'on ait vu dans le sertão.

Pra princípio uma menina
Tem uma beleza extrema
Com quatro anos de idade
Com quem se deu um problema
Tornou-se a central figura

L'histoire commence avec une fillette
d'une très grande beauté.
À l'âge de quatre ans,
il lui est arrivé malheur
et elle est devenue la figure centrale

[45] Cas rare, l'interprétation de la chanson fut partagée entre l'auteur, Edísio Calixto, et un autre *cantador*, dans l'alternance des strophes.

Das emoções do poema.	*des émotions du poème.*

La narration du drame introduit des éléments permettant l'identification de l'auditeur et exacerbant son émotion :

Morreu de fome de sede	*Elle était morte de faim et de soif,*
Em situação singela	*dans le milieu naturel,*
Mais ou menos seis quilômetros	*à un endroit situé*
Do local pra casa dela	*à six kilomètres environ de chez elle.*
As folhas foram seu leito e	*Les feuilles furent son lit funèbre*
A lua serviu de vela.	*et la lune son cierge.*

On apprend ainsi que la petite fille est « morte de faim et de soif » dans la forêt où elle s'était aventurée, pour son premier et dernier voyage. Cette fillette apparaît comme l'incarnation du destin des gens du Nordeste, souvent poussés vers des exodes incertains par les sécheresses et les famines. Ce qui lui est arrivé exprime, mieux que tout, ce qui leur arrive. Il y a une forme d'identification dans le malheur qui se trame au fil de la chanson, culminant dans la dernière strophe où le poète souligne qu'il s'agit de la mort d'une petite innocente, drame hélas fréquent dans le Nordeste soumis à une forte mortalité infantile :

Todos seus irmãos lamentam	*Ses frères et ses parents*
Seus pais lamentam também	*déplorent sa perte.*
Chora toda vizinhança	*Le voisinage est en pleurs*
Porque lhe queria bem	*car on l'aimait bien.*
E Deus aumentou a conta	*Et parmi les nombreux anges qu'il compte,*
Dos muitos anjos que tem.	*Dieu en compta un de plus.*

À plusieurs titres, la jeune morte est un symbole de la condition des Nordestins. L'enfance, par sa nudité et sa fragilité, symbolise le dénuement et la précarité auxquels ils sont exposés. Naturellement, ils espèrent pouvoir protéger leurs enfants comme ils espèrent pouvoir se prémunir eux-mêmes contre les malheurs de l'existence. Qu'une enfant, échappant à la protection bienveillante de ses parents, en vienne à mourir, et c'est le désespoir – la perte de l'espoir que l'on plaçait dans la vie et surtout dans son renouvellement, par la succession naturelle des générations. Les sentiments très forts et communicatifs suscités par ce genre d'évocation forment ainsi le ressort de ce type de chanson auquel les auditeurs sont particulièrement attachés.

Les textes des chansons dont j'ai eu connaissance jouent généralement sur le sentiment de *saudade* – nostalgie ou regret – et l'amour est la thématique la

plus fréquente. Voici quelques exemples de titres suffisamment évocateurs pour s'en faire une idée :
Vinte anos de vaqueiro (Vingts ans comme vacher)
Órfão de mãe (Orphelin de mère)
Canção do lenço (La chanson du mouchoir)
Quando estou com ela (Quand je suis avec elle)
Juntos e separados (Ensemble et séparés)
Amiga confidente (Mon amie, ma confidente)

Bien que constituant une forme fixe, la chanson obéit d'une certaine façon au principe dynamique qui anime l'art des *cantadores* : elle est propre à mettre en mouvement l'âme des auditeurs, car elle joue sur un sentiment de nostalgie – la *saudade,* provenant de l'expérience de ce qui a été vécu et naissant du souvenir. Quand il entend la chanson évocatrice, l'auditeur voudrait bien être au moment qui lui est rappelé, mais n'y est pas tout à fait. Il ne peut pas rattraper le passé qui lui échappe. Ce sentiment de quelque chose qui lui échappe, mais qu'il désire, est fondamental dans l'attachement de l'auditeur à son expression de prédilection. Pour le poète improvisateur, ce sentiment est tout aussi fondamental dans le processus de création : il en permet le recommencement perpétuel, car, de ce point de vue, la création n'est jamais achevée. Ainsi, en composant ou en chantant des chansons nostalgiques, les *cantadores* font-ils quelque chose de différent de l'improvisation, mais qui obéit cependant au même principe. Le mouvement s'est simplement déplacé : il réside ici essentiellement dans l'esprit de leurs auditeurs qui éprouvent une émotion.

Folhetos, poèmes écrits, chansons : il existe ainsi, dans le domaine de la littérature populaire nordestine, toutes sortes de textes préalablement mis en forme, obéissant à la même esthétique qui régit la poésie orale. Qu'ils soient par la suite lus, récités, déclamés ou chantés, on a vu que la présence d'un public est importante lors de la performance orale qui les révèle aux auditeurs. Cette présence fonde l'émotion qui anime l'interprétation du poème écrit ou composé et elle est déterminante lorsqu'il s'agit de poésie orale dont le texte est improvisé – on a montré comment dans le *repente* l'acte d'improviser suppose une inspiration qui nécessite un auditoire.

Il existe dans le Nordeste, à côté du *repente*, plusieurs genres de poésie improvisée où l'on peut constater une faculté créatrice du même type s'exerçant également en présence d'un auditoire. Nous allons à présent les examiner dans le but de mettre en évidence ce qui est spécifique à l'art des *cantadores,* en évaluant la dynamique qui se manifeste dans ces divers genres poétiques, que ce soit au niveau de la pensée créatrice des poètes, de leur interaction avec les auditeurs ou de l'évolution de leur profession. Qu'est-ce qui distingue la mise en mouvement opérée par les *cantadores,* dans l'exercice de leur art, de celle qu'opèrent les autres poètes improvisateurs ?

Les autres genres de poésie orale improvisée

Considérant l'étude des autres genres de poésie orale improvisée comme une voie permettant de s'acheminer vers une meilleure compréhension de la *cantoria*, je vais mentionner les genres dont j'ai eu connaissance directement pour avoir eu l'occasion d'en enregistrer dans la région de l'enquête (c'est le cas du *maracatu* qui s'improvise à Nazaré da Mata, PE) ou pour en avoir interrogé les acteurs (un *aboiador* chantant selon le genre de l'*aboio* m'a accordé un entretien à Recife). Une étude plus approfondie sera ensuite consacrée aux *coquistas* dont les performances ont été enregistrées dans le cadre de *cantorias*. Enfin, on s'intéressera à la *glosa* qui est une forme ludique d'improvisation à laquelle se livrent les *cantadores* eux-mêmes.

Le *maracatu* de Nazaré da Mata

De passage à Nazaré da Mata, entre Campina Grande et Recife, nous avons été conviés à assister à la fête de la communauté noire qui avait lieu dans une rue de cette ville moyenne entourée de champs de canne à sucre. Ce fut l'occasion d'enregistrer des improvisateurs chantant selon une tradition et un contexte différent de la *cantoria* : une fête nocturne organisée en plein air par une association de quartier, avec force nourriture et boisson. Les gens se massent dans la rue, le personnel de l'association est installé dans une tente dressée derrière une sorte de scène où trônent deux poètes derrière leur microphone. Devant ceux-ci, sur le trottoir, les musiciens sont munis d'instruments de percussion variés : caisses claires, *ganzá* (idiophone), *cuíca* (tambour à friction), *agogô* (cloche double), et un trompettiste.

Pendant une partie de la nuit, les duos de poètes se succèdent au microphone. Chaque improvisateur produit un quatrain dont les lignes paires, de sept syllabes, riment entre elles. Il chante d'abord deux lignes sur un rythme très lent, presque solennel. Le second poète, qui joue un rôle de simple répondant, répète exactement ce que le premier vient d'improviser, sur la même mélodie. Puis le premier poète chante sa troisième et sa quatrième ligne (qui rime donc avec la seconde), et son répondant lui fait écho exactement de la même façon. Les musiciens se livrent alors à un intermède musical sur un tempo effréné (de l'ordre de trois pulsations à la seconde) : le trompettiste reprend la mélodie des poètes en la paraphrasant, les percussionnistes qui jouent groupés, formant une sorte de mêlée, assurent une rythmique épuisante qu'ils tiennent une demi-minute tout au plus. Strophes improvisées et intermèdes musicaux se succèdent ainsi pendant un quart d'heure environ. Puis, après quelques paroles des responsables de l'association, un nouveau poète est annoncé, qui vient remplacer le premier dans ses improvisations.

La *quadra* (quatrain) est la seule forme que l'on entende dans ce *maracatu* de Nazaré da Mata. C'est une modalité archaïque que les *cantadores* ont abandonnée au début du XXème siècle, au profit du sizain, qui en est un développement (où les lignes 2, 4 et 6 riment entre elles). Cette *quadra* est attestée dans de très anciennes strophes de *cantadores* disparus depuis longtemps, mais que la mémoire des amoureux de la *cantoria* a pu transmettre jusqu'à nous. On la retrouve aussi dans beaucoup de comptines enfantines et de chansons populaires. Dans le *maracatu*, la forme poétique s'est donc figée dans un état ancien de la prosodie. Cet aspect formel statique contraste avec celui que l'on constate dans la *cantoria*, où les formes sont toujours en état de changement du fait de l'inventivité des *cantadores*. Nous reviendrons de façon détaillée, au chapitre suivant, sur la profusion des formes qu'ils savent maîtriser et qui sont animées d'un mouvement permanent d'évolution.

Le *maracatu* apparaît comme un genre de poésie orale passablement ritualisé, où les poètes ont surtout un rôle institutionnel dans la tenue de la fête. Le contenu des strophes a souvent le caractère d'un discours de célébration. Le public est occupé à festoyer dans la rue plus qu'à écouter les strophes, et je n'ai pas constaté d'échange ou d'interaction entre les auditeurs et le poète. Le rapport entre celui-ci et son répondant est à sens unique, il n'y a pas ce mouvement de va-et-vient entre deux improvisateurs qui constitue l'émulation si caractéristique de la *cantoria*. N'obéissant qu'à la forme la plus élémentaire, celle de la *quadra*, la production poétique est bien moins variée, complexe et virtuose que dans la *cantoria*. La virtuosité est en fait déplacée vers le domaine musical : le caractère extrême du *maracatu* se trouve dans sa musique, très répétitive mais à proprement parler inouïe dans son allure. La forme poético-musicale du *maracatu*, alternativement solennelle et effrénée, est fortement caractérisée ; elle est emblématique de cette tradition très locale. Ce rapide aperçu d'un genre peu répandu d'improvisation poétique montre que celle-ci peut être produite avec une grande économie de moyens. Par opposition, la diversité formelle prisée des *cantadores* est le produit de leurs efforts pour insuffler un changement constant à leur art.

Aboio et *aboiadores*

C'est peut-être un indice de la relative rareté de ce genre de poésie orale : au cours de multiples séjours dans le Nordeste, je n'ai jamais eu l'occasion d'en entendre. À Recife où il était de passage chez un ami *cantador*, j'ai pu m'entretenir avec un *aboiador* qui m'a renseigné sur le genre qu'il pratique, appelé *aboio*. Sa particularité est de se chanter le plus souvent a capella. Il s'agit d'un chant initialement lié aux travaux champêtres, éventuellement dans les cultures, mais surtout pour le travail avec les troupeaux de bovins (l'étymologie comporte la racine *boi*, bœuf). Le pasteur, pour appeler ses bêtes ou distraire sa

solitude, chante une mélodie insolite sur le sol américain. En effet, constituée uniquement de voyelles, la mélodie est caractérisée par ses mélismes et son rythme non mesuré : elle rappelle le « chant long » que l'on entend tout autour de la Méditerranée et dans la musique arabe. Dans la production du poète *aboiador*, cette partie constitue l'*aboio* proprement dit, qui est un refrain qu'il chante à son gré, alternant avec une strophe (*estrofe*) où il improvise des vers sur le même type de mélodie.

L'*aboiador* suit dans ses strophes quelques-unes des formes poétiques qu'emploient les *cantadores,* mais avec beaucoup moins de variété : la seule métrique en usage est celle où il chante sept syllabes par ligne ; les lignes sont organisées en sizains, ou en dizains avec refrain final ; comme entre *cantadores*, il y a aussi des joutes (*desafios*). Contrairement à ces derniers qui ont beaucoup plus de formes à leur disposition pour s'exprimer, les *aboiadores* n'utilisent pas de vers de 10 ou 11 syllabes. En revanche, il existe des formes spécifiques à l'*aboio* comme « *O calor da vaquejada* », dont le refrain fait allusion aux *vaquejadas* qui sont des rodéos très appréciés. Ce refrain est suivi de strophes dont la longueur et la structure sont au gré de l'improvisateur. D'une manière générale, les *aboiadores* improvisent dans un cadre plus libre, aux contraintes formelles moins rigoureuses que celles de la *cantoria*. Les rimes sont simples et approximatives, souvent de simples assonances sur une voyelle. Les *aboiadores* sont « dispensés des erreurs de portugais », ils se disent *matutos* (rustiques) et beaucoup sont analphabètes. Le niveau d'exigence de la production poétique étant moins élevé, l'*aboio* ne donne pas lieu à l'impressionnante vivacité qui caractérise la mobilisation de toutes les ressources mentales du *cantador* en état d'improvisation.

L'art de l'*aboiador* est aussi plus libre que celui des *cantadores* quant au protocole dans les performances : on peut chanter en solo, ou bien à deux comme dans la *cantoria*, ou encore à plusieurs, chacun faisant sa strophe. Par contre, l'habit traditionnel (lié au travail pastoral) est de rigueur : *jaleco* (gilet spécifique), *botina* (simples bottes), *chapéu de couro* (chapeau de cuir) – alors qu'il est indifférent pour les *cantadores* qui ne se singularisent pas par leur habillement : ceux-ci sont simplement habillés *social*, c'est-à-dire chaussés de chaussures et vêtus d'un pantalon et d'une chemise quelconque. Par son aspect vestimentaire quelque peu stéréotypé, l'*aboiador* met en avant le rôle emblématique de l'art qu'il pratique, attaché à un certain immobilisme dans la représentation du monde rural qui est son milieu d'origine. Il y a longtemps que les *cantadores* se sont dégagés de ce genre de préoccupation, soucieux au contraire de se mouvoir librement dans la société brésilienne, en tous lieux et selon toutes ses évolutions.

Actuellement, on chante selon le genre de l'*aboio* quand on est invité dans des fermes ou des maisons particulières, à l'occasion de fêtes telles que les anniversaires (mais pas dans les mariages). On le chante encore dans les champs

et d'une manière générale à la campagne, où les *vaquejadas* sont d'autres occasions festives de manifester cet aspect de la culture pastorale. La tradition de l'*aboio* est présente dans le Nordeste tout entier.

À l'instar des *cantadores*, les *aboiadores* ont mis en place des festivals (l'un des plus fameux se tient chaque premier août au théâtre de Natal, organisé par un organisme culturel : la fondation José Augusto). Mais à l'inverse de ceux-là, les *aboiadores* ne sont pas classés à l'issue de ces rencontres, qui ne sont pas des concours. Ils sont payés au cachet, beaucoup plus rarement à la quête (l'argent est alors déposé dans un chapeau de cuir).

J'ai réalisé à Recife un entretien avec un *aboiador* résidant à Natal, Amâncio Sobrinho, né en 1954 à Sousa (PB), qui m'a volontiers renseigné sur sa vie professionnelle. Entré dans la carrière à l'âge de douze ans, il tire depuis ses revenus de son activité de poète, tantôt comme *cantador* (il s'accompagne d'une *viola*, comme il se doit), tantôt comme *aboiador,* chantant sans accompagnement. Ce sont alors des radios qui l'invitent à animer une émission, ou des particuliers pour une fête à domicile, ou encore un comité qui organise quelque *vaquejada*. Amâncio a un frère qui, comme lui, a commencé à chanter en tant qu'*aboiador*. Aujourd'hui, celui-ci se consacre exclusivement à la *viola*, ayant trouvé dans la *cantoria* une activité artistiquement plus satisfaisante et économiquement plus rentable. Actuellement, beaucoup d'*aboiadores* vivent en ville et doivent donc voyager quand ils reçoivent une invitation pour aller chanter à la campagne. Amâncio ne connaît aucun jeune qui chante selon la tradition de l'*aboio*, mais pense qu'il doit y en avoir quelques-uns dans le vaste Nordeste. En tout état de cause, ce genre de poésie a connu bien des adaptations, comme l'urbanisation des chanteurs, l'enregistrement (encore que la discographie soit très succinte, révélant quelques interprètes comme Galego, Manuelzinho, Vavá Machado), ou bien l'adoption d'un accompagnement instrumental (ainsi Reinaldo Farias s'accompagne-t-il d'un accordéon). Mais le genre ne semble pas se développer ni se renouveler. Entre l'archaïsme de l'expression et la modernité du cadre de vie de ses acteurs actuels, l'*aboio* montre un décalage qui est peut-être un début de folklorisation. Le genre apparaît même menacé dans sa permanence, la transmission de la tradition à une nouvelle génération étant en question. Quoi qu'il en soit, le témoignage d'Amâncio mettant en regard *aboio* et *cantoria* souligne la dynamique qui anime cette dernière.

Coco et *coquistas*

Le *coco* (qui se prononce *côco* comme l'ancienne ortographe le suggère, en fermant et accentuant le premier o) est beaucoup plus proche du *repente* que les genres précédents. Comme le *repente*, il a suivi les Nordestins dans leurs émigrations vers les autres régions du Brésil : j'ai entendu chanter des *coquistas*

dans les rues de São Paulo aussi bien que sur une place de Rio – il s'agissait de deux femmes, Lindalva et Teresinha. Menant en 1991 une recherche sur les joutes poétiques au Brésil, j'avais rencontré à Recife Caju et Castanha, qui formaient à l'époque un célèbre duo. En 2002, lors de la deuxième enquête sur la *cantoria*, j'ai enregistré à trois reprises des *coquistas* dans la ville de Mossoró (RN). Chaque fois, leur performance orale était intégrée à une *cantoria* où ils précédaient des *cantadores* (dans un bar, un restaurant, puis lors d'une animation scolaire).

Il n'est donc pas rare d'entendre du *coco* quand on s'intéresse au *repente* : les poètes se connaissent et livrent ensemble une même bataille en faveur de la culture populaire nordestine, selon leurs propres termes. Ils se différencient d'emblée par un critère organologique – les *repentistas* s'accompagnent avec un instrument à cordes, la *viola*, les *coquistas* avec un instrument percussif, le *pandeiro*. Ce critère est toujours mis en avant par les intéressés, mais il semble que la différenciation n'aie pas toujours été aussi tranchée. En effet, on se souvient du mythe originel de la *cantoria* rapportant que le premier *cantador* noir, Inácio da Catingueira, s'accompagnait d'un *pandeiro*. D'autre part, j'ai recueilli des témoignages mentionnant que le *coco* était initialement accompagné par un autre type d'instrument, le *ganzá*, une sorte de hochet analogue aux *maracas* et au *shaker,* avant que l'introduction du *pandeiro* ne lui confère un caractère plus rythmique[46]. Il y a une vingtaine d'années a eu lieu une tentative de mariage de la *viola* et du *pandeiro*, avec le duo qu'avaient constitué João Preá et Concris à l'image de la « première » joute ayant opposé Romano de Teixeira et Inácio da Catingueira. Ce fut une innovation apparemment sans lendemain.

Nous allons nous interroger sur les différences de nature qui permettent de distinguer le *repente* du *coco*, mais puisque le critère de l'instrument est le premier évoqué, il convient de présenter le *pandeiro*. C'est un instrument présent dans le sous-continent asiatique et autour du bassin méditerranéen : le *kandira* indien, le *daf* arabe, le *tamborello* italien, le *tambor de masca* (tambour de sorcière) occitan. Par une de ces corruptions dont le français a le secret, il est devenu « tambour de basque » dans la terminologie officielle. Les Basques utilisent effectivement le *panderoa*, ni plus ni moins que les autres peuples de la Péninsule : *pandero* pour les Espagnols, *pandeiro* pour les Portugais qui l'ont transmis au Brésil. L'étymologie latine indique qu'une peau est bandée, tendue sur un cadre. C'est en outre un idiophone, muni de cymbalettes qui sonnent dès qu'on le met en mouvement. Instrument bruyant, il requiert une excellente motricité pour tirer parti de sa nature double. Toutes ces considérations organologiques sont développées parce qu'elles ne sont pas sans incidence sur la qualité de la voix qui est ainsi accompagnée. Le *pandeiro*, par sa puissance,

[46] Le terme *ganzá* peut aussi bien désigner un idiophone qu'un bout de bois strié que l'on gratte en va-et-vient – c'est ainsi que s'accompagnent les improvisateurs du *siriri* dans le Mato Grosso

convient au plein air. D'autre part, son caractère rythmique incite le chanteur à le suivre de la parole dans ses réitérations. Le chant est ainsi émaillé de traits de virtuosité verbale, tels les *trava-língua* qui sont des formules difficiles à prononcer parce que faites d'allitérations.

Les endroits dans lesquels les *coquistas* sont amenés à se produire incluent donc des lieux de plein air, en plus des lieux appropriés à la *cantoria* où on peut les entendre désormais. Il est traditionnel d'improviser le *coco* sur les marchés (*feiras*) ou même de provoquer un attroupement sur le trottoir pour chanter à la quête. Le public, qui assiste debout à la performance des poètes qui chantent également debout, s'amuse beaucoup en ces circonstances. En effet, le ton des poèmes est plein de drôlerie, les termes crus et les jeux de mots abondent, les absurdités et les énormités aussi. Le discours est vif, incisif, satirique ou même inconvenant, prenant souvent à partie les spectateurs eux-mêmes. Le moment favori des auditeurs est la joute où s'invectivent les deux poètes, les coups étant de préférence portés au-dessous de la ceinture. Le public sollicite souvent ce moment très ludique. Une personne peut aussi demander au duo de chanter l'une de ses productions, qu'elle a appréciée lors d'une performance antérieure. Ce type de demande s'apparente à celle qui consiste à demander à un *cantador,* lors d'une *cantoria*, l'interprétation d'une chanson composée. En effet, ce que chantent les *coquistas* est en partie repris d'une performance à l'autre, chaque poète ayant un répertoire constitué dans lequel il puise au gré des improvisations.

Il y a plusieurs types de *coco*. Dans le *coco musicado*, on a introduit des instruments à cordes pour produire un rythme analogue à celui du *forró*, afin de faire danser les gens. Plus traditionnel, le *coco de roda* se chante lors d'occasions festives, et les improvisateurs chantent principalement à partir de vers qu'ils ont en mémoire. Ces circonstances (anniversaires, etc.) ne nécessitent pas que l'on fasse appel à des poètes professionnels. Les deux *coquistas* qui m'ont renseigné sur leur pratique disent ne jamais chercher à faire ce genre de travail, le public qui assiste à leur *coco de embolada* écoute mais ne danse pas[47].

Ces *coquistas* vivant à Mossoró sont des professionnels se produisant en duo constitué depuis longtemps. Il s'agit de Concris (de son vrai nom José Antônio da Silva, né en 1954 dans l'État de Pernambuco) et de Pirralha (Severino Francisco de Freitas, né en 1955 à Timbaúba, dans le même État). Pour leur part, ils chantent sur les marchés, dans les fermes, à la radio ou lors de spectacles, et sont parfois invités à ouvrir un festival de *repente*. Ils vivent de

[47] Il apparaît que le mouvement des idées, des images et des sentiments qui a lieu dans la poésie improvisée trouve une forme d'extériorisation dans la danse des participants au *coco de roda*. À l'inverse, dans la *cantoria*, le mouvement est purement intérieur, il n'existe pas de forme chorégraphique dans ce genre poétique où les auditeurs sont mus et émus par la seule puissance suggestive de la poésie chantée. On peut consulter Coco de Roda d'Altimar de Alencar Pimentel (João Pessoa, 2004) qui est une édition révisée de son ouvrage de 1978 O coco praieiro.

leur art, apparaissant le plus souvent comme *coquistas* en duo constitué, mais chacun d'eux est aussi capable de prendre une *viola* et de travailler individuellement en tant que *cantador*. Ils sont les seuls à exercer cette profession dans la région de Mossoró, sur la côte nord de l'État du Rio Grande do Norte. Après avoir beaucoup voyagé dans le Nordeste, ils s'y sont fixés il y a une vingtaine d'années, Mossoró leur ayant offert plus d'opportunités, notamment avec l'animation d'une émission de radio. Ils disent ne connaître qu'un seul collègue dans le Rio Grande, les autres se trouvant dans les régions littorales des autres États du Nordeste[48]. Il est à noter l'absence de ce genre de poètes à l'intérieur des terres, dans le *sertão.* « La région du Pajeú, qui se considère comme le berceau de la *cantoria*, est très critique sur le critère de l'improvisation poétique et n'accorde de valeur qu'au vers composé sur le champ. À ce titre, le *coco* n'y a jamais pénétré », déclare Sebastião Dias qui souligne ainsi ce qu'il y a de plus important dans son art de *cantador* pour l'opposer à celui des *coquistas*. En effet, le spectacle qu'offrent ces derniers est une performance orale qui tient autant du divertissement que de la session de poésie.

Lors d'une performance en duo, Concris et Pirralha commencent par une *embolada* (*embolar* signifie « lutter en se roulant par terre » – les *coquistas* sont aussi appelés *emboladores*) : l'un chante ses strophes et l'autre répond en chantant un refrain. L'invention de ces refrains est propre au travail en duo, le répondant doit apprendre exactement le refrain convenu afin de le chanter toujours de la même façon. Puis vient le moment du *trocado* où les poètes inversent les rôles. Dans l'*embolada*, les strophes peuvent comporter 4, 6 ou 10 lignes. D'autres styles (*estilos*) sont employés lors d'une performance : dans le *carreirão*, un poète improvise librement une strophe de longueur variable, à sa convenance ; la thématique également obéit à sa fantaisie – le *coquista* ne se soumet pas à la rigidité du travail du *cantador*, qui doit improviser sur commande à partir d'un thème ou d'un refrain proposé par un auditeur.

Le propos n'est pas ici d'être exhaustif dans l'étude des formes employées pour chanter le *coco*, mais de constater qu'elles sont moins nombreuses et surtout moins exigeantes que dans la *cantoria*. En contrepartie, la virtuosité est moins d'ordre intellectuel que physique : un rythme d'élocution beaucoup plus rapide est ce qui singularise le *coquista*. Là où le *repentista* articule de 3 à 5 syllabes par seconde, le *coquista* en articule de 4 à 7, tout en battant son *pandeiro* à la même allure. D'après Concris, « une performance est bien plus dure physiquement pour un *coquista* que pour un *repentista*, on en ressort beaucoup plus fatigué parce que la rapidité exige plus de souffle ; c'est une des

[48] Marta Maria de Oliveira, férue de poésie improvisée, dit « admirer les *coquistas* à l'égal des *cantadores,* parce qu'ils font un travail similaire ». À Mossoró où elle réside, elle a connu trois *coquistas* ayant précédé Concris et Pirralha : il s'agit de João Preá, de Gavião et de Nenê, maintenant décédé.

raisons pour lesquelles bien des personnes qui ont commencé en chantant le *coco* sont ensuite passées au *repente* ; pour ma part, je préfère chanter le *coco* bien qu'il m'oblige à forcer davantage, parce qu'on y est plus libre et que cela m'inspire ; là, je suis un professionnel, alors que je ne suis qu'un amateur la *viola* à la main ».

La plus grande liberté que l'on éprouve à chanter le *coco* se manifeste au niveau de la forme. Son public n'exige pas un portugais parfait, et le poète use du langage populaire selon la prononciation locale. De ce fait, les rimes sont parfois réduites à la seule voyelle finale. Concris donne cet exemple : « Natal, prononcé ici Natá, rime en A. Si on s'appliquait à prononcer la consonne finale, le *coco* perdrait de son charme dû à l'accent populaire. Mais on se moquerait d'un *repentista* qui ferait de même ». Les justifications pour ces licences poétiques sont de deux ordres : d'une part ce sont des caractéristiques faisant partie d'un héritage que les *coquistas* ne veulent pas dénaturer et qui joue une fonction identitaire ; d'autre part, la vitesse est si grande qu'ils ne peuvent pas faire autrement.

D'après Antônio Calixto, un *cantador* présent lors de l'entretien avec les *coquistas*, « là réside la grande différence : dans le rythme accéléré du *coco*, qui confère plus de vie aux performances ». Le *cantador* n'a pas coutume de chanter à une telle vitesse, mais, habitué à monter des strophes en suivant des formes autrement plus complexes et contraignantes, il peut facilement chanter les formes poétiques qu'emploient les *coquistas*. En contrepartie d'une plus grande liberté formelle, le *coquista* a moins de latitude dans le contenu de l'improvisation. De fait, une bonne partie de sa production est constituée de strophes préparées qu'il nomme *obra feita* (œuvre déjà faite), *balaio* (panier) ou *rotina* (routine), et qu'il remet en forme très rapidement au moment d'improviser pour compléter les idées et les images qui lui viennent à l'esprit. Le *repentista* s'en distingue par le fait que ses contraintes formelles, beaucoup plus rigides, le poussent à une improvisation authentique, qui requiert un mouvement de la pensée d'autant plus rapide que le cadre est plus étroit. Un autre mouvement propre à provoquer de réelles improvisations est l'échange de thèmes et de vers entre public et poètes que l'on constate dans la *cantoria*, mais pas dans le *coco.*

C'est ce critère d'une poésie totalement improvisée qui fait que le *coco* est généralement moins estimé que le *repente* dans la hiérarchie des genres poétiques, même s'il peut être également apprécié. Et c'est la prééminence affirmée de l'improvisation dans le *repente* qui place ce genre à l'avant-garde de la poésie populaire, où il bénéficie d'une dynamique évidente : le nombre des *repentistas* est important, celui des *coquistas* a toujours été bien moindre et il est désormais en déclin.

Divers témoignages abondent en ce sens. Déclamateur et grand amateur de poésie, Antônio Francisco a vu plusieurs poètes passer du *pandeiro* à la *viola*,

jamais l'inverse : « *Parece que é uma escada* – on dirait qu'ainsi ils s'élèvent ». Bien que se défendant de tout préjugé envers des collègues poètes, la plupart des *cantadores* sont assez catégoriques, tel Rogério Meneses qui faisait état de ce mouvement d'ascension dès la première enquête de 1998 : « Quand un bon *embolador* se détache du lot, il finit par lâcher le *pandeiro* pour prendre une *viola*. Rouxinol do Norte, bon *embolador* de Recife, chante déjà davantage de *cantorias* que d'*emboladas*. Au Brésil, l'*embolador* a moins de valeur que le *repentista,* qui est présent dans les théâtres, les programmes de radio et parfois de télévision. Son style n'a pas conquis l'espace que le *repente* occupe désormais. Aujourd'hui, s'il y a plus de *repentistas* qu'avant, c'est qu'ils ont cherché à se qualifier davantage ». Actuellement, les *coquistas* se joignent aux *cantorias* par nécessité, parce que les circonstances où ils chantaient traditionnellement sont moins fréquentes. Leur profession est considérée par un organisateur de festival, José Dantas, comme « plus humble que celle de *cantador*, du fait de leur moindre capacité à s'acquiter de l'obligation d'improviser ». C'est ce que disent aussi à ce sujet les auditeurs de différents genres poétique : ils peuvent apprécier le *coco* tout autant que le *repente* pour des raisons diverses (les performances en sont plus animées, plus drôles ou plus spectaculaires) ou tenir à ne marquer aucun ostracisme envers les *coquistas* qui sont des artistes populaires à l'égal des *repentistas*, tous reconnaissent dans le *repente* une singularité essentielle qui apparaît liée à la capacité inépuisable d'improvisation de ses poètes. Qu'un renouvellement total de leur production ait lieu à chaque *cantoria*, voilà ce qui fonde l'attachement de leurs admirateurs.

L'art des *cantadores* se distingue donc de celui des autres poètes – *aboiadores* ou *coquistas* – par une dynamique qui se manifeste à plusieurs niveaux. Absentes ou de moindre importance dans les autres genres de poésie, différentes formes de mouvement sont à l'œuvre dans la *cantoria* : échange d'idées, de thèmes et de vers entre public et poètes ; alternance de la parole entre deux poètes dans la production des strophes ; changements fréquents de forme poétique lors d'une session. Ces éléments sont en fait les conditions de l'inspiration. Objet de la fascination des amateurs de *repente*, le mouvement essentiel est le surgissement de la pensée lors de l'improvisation véritable qui caractérise le *cantador.* Ce jaillissement fait naître d'autres pensées dans l'âme de l'auditeur, car un mouvement en induit un autre. Enfin, la dynamique propre à la *cantoria* a des conséquences sociales, la réputation dont elle jouit entraînant une évolution à l'intérieur de la profession. Alors que l'on constate le déclin des *aboiadores* et des *coquistas,* les *cantadores* sont les seuls poètes à parvenir à croître en nombre.

Glosa et *glosadores*

Il existe dans le Nordeste un genre de poésie improvisée mais non chantée nommé *glosa*. Tout comme « glose » en français, en portugais *glosa* signifie explication, interprétation, commentaire. Le terme nordestin a ce dernier sens puisque celui qui glose (*glosador*) réagit à une situation ou développe un thème qu'on lui propose en s'exprimant en vers. Les *repentistas* sont généralement *glosadores*. Se joignent à eux les poètes qui peuvent improviser mais ne savent pas chanter ou jouer de la *viola*.

Les circonstances où l'on peut entendre cette glose sont des lieux de rassemblement conviviaux comme le coin de la rue, un bar, un anniversaire ou toute autre fête. C'est une expression spontanée, informelle et plutôt ludique. À Tabira, l'association des poètes (qui réunit poètes écrivains, *glosadores* et *cantadores*) organise une *mesa da glosa* – « une table où l'on glose ». C'est un moment convivial où il y a des gens qui improvisent et d'autres qui les écoutent. Mais ce moment convenu est une innovation associative, pas une tradition locale. Habituellement, pour gloser, quelqu'un propose un thème versifié en sept ou dix syllabes, puis un ou plusieurs poètes enchaînent les strophes en développant cette idée et en suivant la forme du dizain employé par les *cantadores*. Contrairement à l'usage de la *cantoria*, il n'y a pas de règle d'alternance de deux poètes lors de la production, ce qui explique qu'on ne suive pas pour gloser la forme du sizain caractéristique de l'échange entre poètes.

Certaines qualités sont requises pour être *glosador.* D'après Antônio Francisco : « Il faut être poète, créatif, avoir un rythme et un esprit rapide, savoir être en sympathie avec le public pour sentir ce que ce dernier a envie d'entendre »[49]. Il y a une émulation, mais pas de compétition entre *glosadores*, à la différence de la *cantoria* où les poètes concourent régulièrement. De même, le *desafio* qui est un échange d'invectives est exclu entre *glosadores*.

On glose beaucoup moins qu'autrefois, et aujourd'hui cette pratique concerne surtout l'intérieur du Nordeste. La rencontre de Luis Ferreira de Lima, né en 1923 à Pombal, a déjà été mentionnée, en tant que déclamateur des strophes de son grand-père Cazuza, fameux *glosador*. Cazuza savait lire et écrire, étant professeur. Il n'était pas *cantador*, mais improvisait des strophes lors des fêtes, des réunions et même sur les marchés. Il ne recevait pas d'argent pour cela, mais de la *cachaça* (de l'eau-de-vie de canne à sucre) dont il faisait un usage immodéré.

Forme d'expression la plus proche de l'art des *cantadores*, la tradition de la *glosa* est toujours en vigueur et peut constituer un premier pas pour ceux qui se destinent à chanter selon les règles de l'art. J'ai rencontré Acrísio de França, né en 1981, qui a ainsi commencé à pratiquer la *glosa* entre amis à l'âge de quinze ans. Trois ans plus tard, il apprenait à jouer de la guitare, avant de se lancer dans la *cantoria*, une véritable *viola* à la main, à l'âge de vingt ans.

[49] Propos recueillis à Mossoró en 2002. Antônio Francisco qui est *declamador* dit être grand amateur de *glosa*, art auquel il s'est essayé mais qu'il n'a pas réussi à maîtriser.

L'esprit de répartie est ce qui caractérise le plus le *glosador* : la *glosa* peut aussi être une réponse du tac au tac, prenant la forme d'une parole totalement improvisée dans le cadre d'une courte strophe. Les *cantadores* aiment se livrer à ce genre de commentaire, quand une répartie rimée leur vient à l'esprit en dehors de tout contexte musical. Un exemple truculent nous en est donné par Rogério Meneses, qui rendait visite à Pinto do Monteiro (cette figure légendaire du *repente* habitait une baraque dans la petite ville de Monteiro, où il mourut dans la misère ; ses amis durent faire une quête pour payer le cercueil). Lors de la conversation, Rogério lui dit, en glosant :

Monteiro não reconhece	*Monteiro ne reconnaît pas*
O valor que você tem	*la valeur que vous avez*

Pinto en profita pour donner son sentiment sur le champ, en reprenant la rime laissée par son interlocuteur :

Você disse muito bem	*Tu l'as bien dit,*
Meu colega camarada	*mon collègue !*
Monteiro hoje em dia é	*Monteiro est à présent*
Uma cidade elevada	*une ville noble,*
Mas se não fosse meu nome	*mais si ce n'était grâce à mon nom,*
Monteiro não era nada.	*elle ne serait rien du tout.*

Le même *cantador* se souvient d'une répartie de son ami Severino Ferreira, poète aveugle prématurément disparu en 1997. À quelqu'un qui faisait allusion à sa cécité, Severino répliqua en six vers d'une extrême profondeur :

Você me chama de cego	*Tu me traites d'aveugle,*
Eu não fico chateado	*cela ne me dérange pas.*
Tem muito cego de guia	*Accompagnés d'un guide, il y a*
Do juízo iluminado	*beaucoup d'aveugles au jugement*
Tem muito guia de cego	*éclairé.*
Precisando ser guiado.	*Accompagnant un aveugle, il y a*
	beaucoup de guides ayant besoin
	d'être guidés.

Ce goût pour la glose se manifeste dans les circonstances les plus incongrues, marquant la mémoire des témoins. Humberto Pereira da Silva se souvient que le *cantador* Xudu do Pilar (analphabète et originaire de Paraíba) somnolait, à la suite d'une *cantoria.* Quelqu'un lui donna une tape sur l'épaule et demanda, en sept syllabes : « c'est bien Xudu qui dort là ? »

Não é Xudu que está dormindo ?

Xudu sursauta et répondit en cinq vers, complétant la question pour former une strophe :

Eu estava dando um cochilo	*J'étais en train de somnoler,*
Sonhei que estava pescando	*et j'ai rêvé que je pêchais*
Na margem do rio Nilo	*au bord du Nil,*
Pegando cada traíra	*je prenais des poissons*
Que a cabeça dava um quilo.	*dont la seule tête pesait un kilo !*

Le caractère spontané de la parole, l'instantanéité de l'expression sous une forme poétique caractérisent donc le *cantador*, même en dehors de l'exercice de son art. C'est le cas lorsqu'il se livre à la *glosa*, au détour de la conversation. Il cultive la même faculté lorsqu'il s'accompagne de sa *viola* – il s'agit alors de *repente*.

Afin de spécifier l'art des *cantadores*, divers genres de poésie orale qui ont cours sur le terrain de mes recherches ont été passés en revue. Nous avons pu distinguer le *repente* des autres genres par sa vivacité (croissance du nombre de ses poètes), par la dynamique qui se manifeste dans la relation entre ses acteurs (poètes, amateurs, auditeurs) et par le caractère absolu de son improvisation, qui est un mouvement de la pensée de l'ordre du jaillissement. Pour autant, le *repente* n'exclut pas l'usage de l'écriture ou de formes d'élaboration par les *cantadores*, ce qui constitue une particularité supplémentaire de l'ordre de la diversité des moyens d'expression.

Il nous reste à préciser les moyens esthétiques que mettent en œuvre les *cantadores*. En mobilisant des éléments culturels spécifiques (poétiques et musicaux), ils parviennent à exprimer des créations empreintes d'harmonie.

L'expression de l'harmonie dans la création des *cantadores*

Examinant au cours de ce chapitre la mise en œuvre d'éléments culturels spécifiques dans la *cantoria*, nous avons montré que tout y est expression du mouvement. Dans un premier temps, nous avons dressé un parallèle entre l'obligation d'improviser que se donnent les *cantadores* et la situation d'urgence typique d'une culture de la survie – la vivacité qui caractérise le *repente*, art basé sur la capacité de répartie, apparaît comme l'antithèse de la mort qui est absence de réponse spontanée. Puis, dans un second temps, nous avons montré la dynamique qui anime la *cantoria*, genre poétique où la parole prime sur l'écriture tout en établissant avec elle des liens complexes (suivant en cela l'interaction du populaire et du savant dans la culture du Nordeste), et surtout genre qui surpasse les autres dans une sorte d'émulation où les poètes se projettent toujours plus loin et plus haut.

Dans ce chapitre-ci, nous partons du constat que la culture *sertaneja* présente bien des éléments (historiques, climatiques, sociaux, politiques) manifestant une grande violence. La permanence des rapports d'oppression, le caractère absolu de la supériorité des uns sur les autres, le déséquilibre dans les rapports de force provoquent toutes sortes de tentatives de changement : enrôlement dans le *cangaço* et évasion dans le mysticisme, insurrections et mouvements sociaux. Cela se traduit très concrètement par des mouvements de populations fuyant les fléaux ou en quête d'une vie meilleure : migrations périodiques, exode rural, émigration vers les autres régions du Brésil.

Malgré la violence des situations qui inspirent des paroles aux poètes, l'expression de leur sentiment ne revêt nullement une forme violente. Tout au contraitre, ils assument l'infériorité de la violence que les opprimés peuvent opposer à la violence institutionnelle : l'histoire montre que le rapport de force ne joue pas en leur faveur. Prenant en compte cette expérience, les poètes jouent sur un autre registre. Leur arme métaphorique est la parole (un vers déjà cité proclame : « La culture est mon épée »[50]). Comment affûtent-ils cette arme ? Dans leur création, les poètes transforment l'antagonisme des forces en harmonie entre les parties. L'harmonie, en tant qu'équilibre dynamique entre les parties d'un tout, propose une alternative aux déséquilibres sans fin engendrés par la violence anomique. Il s'agit d'une sublimation de la violence physique en pensées maîtrisées, traduites dans un jaillissement de paroles canalisées par les normes de l'art. Métaphoriquement, on passe de la pulsion aux pulsations rythmiques – le rythme étant l'organisation du sens à tous les niveaux du discours. L'harmonie qui s'exprime dans les créations des *cantadores* émane de la conformité aux règles de l'art, elle se manifeste au niveau des caractères esthétiques (de la langue, de la poésie, du chant et de l'instrument). Les principes acceptés dans le cadre de la tradition orale font le pari de la supériorité de l'esprit sur la réaction primaire à la violence et à la souffrance : l'affrontement physique fait place à la polémique ordonnée des pensées. Ces principes sont des arcanes de l'art que nous allons essayer de déchiffrer.

Plusieurs aspects de l'oralité sont ainsi façonnés par l'harmonie qui régit les performances des *cantadores* : la virtuosité dans la maîtrise de la langue dont ils font preuve au travers d'un usage des rimes particulièrement exigeant ; les formes poétiques nombreuses et complexes qui sont en mouvement de reformulation constant ; les règles qui contraignent les poètes à improviser ce qu'ils ont à exprimer ; la musique de la *viola* qui canalise leurs créations dans le lit de la tradition poétique. Nous allons détailler ces différents aspects, assez

---

[50] Dans une strophe d'Antônio Lisboa transcrite page 49 :
La viola est ma route
et la culture est mon épée (...)
dire ce que je veux
et rire au lieu de souffrir.

techniques, mais qui rendent compte de la prééminence de la mobilité dans la pensée des *cantadores*.

La maîtrise de la langue et l'usage des rimes

Dans les langues latines, la rime est le retour périodique d'une assonance, portée par une voyelle accentuée. À l'écoute du poème, l'impression esthétique est en premier lieu quantitative, créée par le retour des rimes qui rythme la longueur des vers. Il détermine leur mesure en marquant leur terme. L'impression est aussi qualitative : l'oreille, ayant repéré la rime grâce à sa réitération, remarque le timbre de la voyelle qui la porte, établit des rapports de similitude entre les vers où elle se répète, et est sensible à l'harmonie qui en découle. Enfin, le contraste entre le timbre des différentes rimes permet leur disposition dans la strophe, générant ainsi un deuxième niveau d'organisation rythmique.

Il importe donc de présenter le système vocalique du portugais parlé au Brésil, qui est inséparable de considérations sur l'accentuation des mots dans cette langue. Puis on précisera les qualités que les *cantadores* accordent aux rimes qu'ils emploient, en distinguant bien leur terminologie de celle en usage dans la littérature française. Enfin une étude de cas mettra en évidence la façon qu'ont ces poètes de monter des structures avec les rimes, en analysant l'une des plus complexes : le dizain.

Le système vocalique : définition de la rime

Le système vocalique du portugais parlé au Brésil est particulièrement riche. J'ai dénombré 25 sons pouvant être accentués : 7 voyelles orales et 5 nasales, 10 diphtongues orales et 3 nasales[51]. Les mots oxytons (accentués sur la

[51] Du plus petit degré d'aperture au plus grand, les voyelles antérieures sont notées i, e, é, a ; les postérieures arrondies u, o, ó ; le fait de nasaliser ferme la voyelle, on note les nasales par adjonction d'un n ou d'un m, seule la plus ouverte peut se noter an, am ou ã. Les diphtongues sont ei, éi, ai, ui, oi, ói, iu, eu, éu, au ; ou n'est pas considéré comme diphtongue par tous les auteurs, puisqu'il est généralement réalisé o en voyelle simple (de même la diphtongue nasale notée ém ne se distingue pas toujours de la nasale simple em). Les trois diphtongues nasales se notent ão, ãe et õe. Les diphtongues ua et ia ne sont jamais accentuées et de ce fait elles ne peuvent pas constituer une rime. Une subtilité du portugais a une incidence sur la métrique : selon les mots, on distingue les diphtongues (par exemple ia) des enchaînements de voyelles distinctes (i-a), générant deux syllabes – ainsi le mot *diária* est composé de 3 syllabes : di/á/ria. Par ailleurs, la richesse du système des consonnes est comparable à celui du français (avec les mêmes sons auxquels s'ajoutent un l et un n « mouillés » notés lh et nh, une opposition entre r simple et r double, et deux réalisations distinctes du l qui se vocalise en fin de syllabe). Au total, le système des sons du portugais est donc beaucoup plus riche que celui de sa langue-sœur, l'espagnol (à l'époque médiévale où prévalait l'idée de caractère d'une langue, la littérature ibérique destinait le castillan à la poésie épique et le portugais à la poésie lyrique). Il en résulte, pour le portugais parlé dans le Nordeste, une langue chatoyante qui requiert une grande finesse d'oreille de la part de celui qui veut jouer avec elle – tel est le cas des *cantadores*.

dernière syllabe) peuvent donc porter 25 sons différents sur leur syllabe finale, générant autant de rimes.

Dans la poésie populaire, on ne prend pas en considération la ou les consonnes précédant la syllabe tonique, contrairement à l'usage en français où cette situation détermine si la rime est « riche » ou non.

Mais tout ce qui suit la syllabe tonique contribue à définir la rime : ce peut être un R, après les 7 voyelles orales, un L (vocalisé en [u]) après 4 d'entre elles, ou encore un son [s] (transcrit Z ou S, ce dernier étant la plupart du temps la marque du pluriel) après chacun des 25 sons de syllabe tonique. Dans tous ces cas, générant une bonne trentaine de rimes supplémentaires, le mot qui porte la rime est toujours un oxyton.

L'ajout d'une syllabe atone après la syllabe tonique transforme évidemment le mot en paroxyton, et a pour effet de créer un très grand nombre de rimes distinctes. Cette syllabe atone peut être une voyelle seule, souvent le A (on trouve ainsi des rimes en ia, oa, ua, aia, eia, oia). Mais le plus grand nombre de rimes est créé par l'adjonction d'une syllabe atone de type consonne(s) + voyelle. Par exemple on trouve des rimes comme ade, eira, ente, esse, ido, inho, oso, osa…. dites *ricas* (riches) parce que de nombreux mots peuvent avoir cette terminaison.

Enfin, la syllabe tonique peut être suivie de deux syllabes atones dans les proparoxytons. On fait ainsi rimer *prática* avec *simpática*, par exemple (en finale, ces deux syllabes atones déterminent la rime mais ne sont pas comptabilisées dans la métrique ; en cours de vers, elles ne comptent normalement que pour une seule syllabe).

Cet essai de typologie des rimes du portugais est empirique, fondé sur les enregistrements de poèmes que j'ai réalisés, avec l'appui d'ouvrages comme le « Manuel de langue portugaise » de Paul Teyssier (qui comporte ce que l'on trouve difficilement dans les grammaires d'auteurs portugais ou brésiliens, à savoir une description minutieuse de la phonologie de la langue portugaise selon ses parlers). Mais les *cantadores* n'ont pas de savoir déclaratif à ce propos, ou tout au moins ne m'en ont-ils pas communiqué. De même ils déclarent n'établir aucune liste de rimes lors de leur apprentissage, et n'avoir jamais recours à des dictionnaires de rimes. Ils assimilent tout d'oreille et de mémoire. Aussi n'ai-je fait référence à aucun de ces dictionnaires, mais plutôt essayé de dégager de façon pragmatique la grande diversité des rimes utilisées dans la *cantoria*, rimes qui servent à valoriser l'improvisation et à structurer les formes poétiques en usage dans cette poésie orale.

Les qualités des rimes

Dans la littérature française, les rimes se classent en deux genres opposés : rimes masculines et rimes féminines, notées A et B dans ce qui suit.

Littré définit ainsi les rimes plates ou suivies : « elles vont par couples », comme A A B B A' A' B' B'. Dans les rimes croisées ou alternées (dites aussi entrelacées ou embrassées), les rimes masculines et féminines « se succèdent alternativement ». On a alors deux possibilités : A B A B et A B B A.

Dans le portugais chanté par les *cantadores*, et contrairement à l'usage de la poésie française, l'opposition rime masculine/féminine ne sert pas à définir les structures de rimes. Que le vers se termine par une syllabe atone, équivalent d'une rime féminine, n'a pas d'importance particulière (on sait que la syllabe atone supplémentaire qui se trouve à la fin d'une ligne terminée par un paroxyton ne compte pas pour la métrique). L'équivalent en français serait le E muet qui, s'il ne compte pas pour la métrique du vers, contribue à le définir comme vers à rime féminine, par opposition à masculine. Rien de tel donc en portugais où les rimes valent par elles-mêmes, indépendamment du fait d'être portées par un mot oxyton, paroxyton ou même proparoxyton.

En contrepartie, un degré de raffinement supplémentaire est apporté dans la *cantoria* par ce que les *cantadores* appellent « la rime parfaite » : deux sons identiques dans leur parler du Nordeste ne sont censés rimer que si, réalisés en portugais « standard » (où on entend notamment les R finaux), ils riment parfaitement. Les poètes doivent donc apprendre, par la routine et la pratique, les classes de mots qui riment entre eux, et que l'oreille ne saurait distinguer dans la réalisation dialectale locale. Et le recours à l'écriture (qui permettrait de distinguer *fubá* de *gostar*, avec la présence d'un R écrit qui ne s'entend pas à l'oral) n'est pas un critère plausible dans cette tradition où la plupart des *cantadores* des générations antérieures étaient analphabètes.

On a donc, dans l'art du *repente*, des classes de mots définis par la rime « parfaite ». Ces rimes sont appréciées différemment selon que la classe est nombreuse, voire ouverte (celles regroupant des terminaisons verbales, des suffixes adverbiaux, des diminutifs) : la rime est alors « riche » ; ou selon le petit nombre de mots de la classe qui peut en faire une rime impossible à employer trois fois (comme cela est requis dans le sizain) sans répéter un même mot, ce qui est considéré comme une faute : la rime est alors « pauvre ».

On vient d'apercevoir les contraintes formelles que pose l'usage des rimes dans l'improvisation. L'agilité mentale dont font preuve les poètes pour jongler avec elles est réellement stupéfiante. Il s'agit de trouver de bonnes rimes, en quantité suffisante pour garnir la strophe, en rapport avec la thématique développée, et rapidement ! Alors, l'esprit du poète se saisit à la hâte de quelques éléments cohérents – ce premier temps de son ébauche est analogue à une mobilisation. Immédiatement, ces éléments amènent l'idée à faire son chemin, puisque pour trouver son expression elle doit passer par eux. Avec légéreté, parce que le temps lui est compté, le poète trace dans son cœur la strophe à venir, en suivant les chemins imposés par la forme poétique qu'il est en train de chanter. En effet, il lui faut organiser mentalement les rimes selon

une structure précise avant de proférer sa poésie. Dans la forme la plus simple qui est la *sextilha*, cela ne pose aucun problème supplémentaire : les lignes paires de ce sizain portent une seule et même rime[52].

Mais d'autres modalités posent une difficulté beaucoup plus grande quant à la mobilisation et l'assemblage des rimes.

La structure des rimes dans les dizains

L'analyse que je fais de la structure des rimes n'a pas seulement pour but de rentrer dans le détail technique du travail des poètes. Elle permet de rendre compte de l'harmonie qui naît d'une organisation complexe de la strophe, avec ses moments de tension et ses moments de détente, en interaction avec la mélodie sur laquelle on la chante, qui suit son propre rythme.

Une même structure de rimes, très particulière, régit tous les types de dizains, qui sont nombreux parmi la cinquantaine de modalités poétiques en vigueur. Ceux qu'on appelle de façon générale *décima* sont caractérisés par la présence d'un refrain en fin de strophe. Ce refrain peut occuper seulement la dernière ligne, ou bien les deux dernières qui portent alors des rimes différentes : il impose que ces rimes soient suivies aux lignes précédentes.

Les dizains sont composés à partir de 4 rimes différentes, que je nomme ici A B C D dans l'ordre de leur apparition au fil du dizain. Voici la structure des rimes dans la strophe de 10 lignes : A B B A A C C D D C

Cette disposition est d'un degré de complexité supérieur à ce que nous connaissons dans les formes poétiques françaises. Elle nous rappelle cependant, dans ses quatre premières lignes, le principe des rimes croisées en A B B A . Remarquons qu'il en va de même pour les quatre dernières lignes C D D C . Mais
ici chaque couple de rimes (A/B, puis C/D) gouverne 5 lignes, les deux groupes de 5 lignes obéissant à un principe de symétrie. Au premier groupe A B B A A où la première ligne est singulière répond, comme dans un miroir, le deuxième groupe C C D D C où c'est la dernière ligne qui est en position singulière. Position singulière en ce sens que la ligne initiale et la rime finale sont isolées par rapport aux autres qui forment, comme on dirait en français, des « rimes plates » deux par deux : B B, A A, C C, D D .

On entre donc dans le dizain (et on en sort) comme on entre dans un conte, où l'on connaît l'importance des formules d'introduction et de

[52] La clarté de la terminologie employée est importante. Entre le français et le portugais en usage dans le Nordeste, les faux-amis sont les suivants : les poètes appellent *pé* (pied) ce que nous appelons vers ; et *verso* (vers) ce que nous appelons strophe… Dans les explications techniques, je préfère donc employer en français des mots qui ne prêtent pas à confusion : de la plus grande unité à la plus petite, poème (*baião, improvisação*) ; strophe (*estrofe, verso*) ; ligne (*linha*, *pé)*, pour désigner le vers ; syllabe (*sílaba*), pour désigner le pied.

conclusion. La dernière ligne de la plupart des types de dizains a le caractère ésotérique des formulettes de fin de conte :
Nos dez pés do martelo alagoano
(Sur les 10 lignes du marteau d'Alagoas, État du Nordeste)
Nos dez de galope da beira do mar
(Sur les 10 de galop au bord de la mer)
Nos dez de queixo caído
(Sur les 10 de bouche bée)

Quant à la première ligne, qui est en position singulière et va générer deux rimes identiques aux lignes 4 et 5 du dizain, elle est d'une importance stratégique. Dans les modalités qui n'ont qu'une ligne de refrain (*Galope, Dez de queixo caído*), cette première ligne est soumise à la règle de la *deixa* : il faut reprendre la rime laissée par le partenaire à l'avant-dernière ligne de sa strophe, contrainte supplémentaire censée garantir une véritable improvisation.

La structure des rimes d'un dizain, telle qu'elle apparaît dans une transcription sur papier, atteint ainsi un certain degré de complexité, avec sa symétrie qui met en regard les 5 lignes du début et les 5 lignes de la fin. Mais le poème est chanté, c'est une performance orale. La structure de la mélodie qui le supporte est-elle calquée sur la structure des rimes ?

Il n'en est rien. Quelle que soit la mélodie, celle-ci présente une première section correspondant aux 4 premières lignes, avec une chute, une respiration marquée à la fin de la quatrième ligne. Puis les 4 lignes suivantes forment une deuxième section, souvent mélodiquement identique à la première, sauf qu'elle termine « en l'air », sur une note suspensive qui donne une impression d'interrogation. Elle prépare ainsi la dernière section, en 2 lignes, qui a un caractère mélodique de cadence finale, renforçant le côté affirmatif de cette sorte d'envoi poétique. Ce sont ces 2 lignes qui servent de refrain répétant le *mote*, thématique en deux vers que peut proposer un auditeur à l'improvisation des poètes. La composition de l'auditeur, qui sert de noyau au développement des chanteurs, est ainsi mise en exergue.

Essayant de rendre compte graphiquement de la superposition des deux structures, poétique et musicale, on aboutit au schéma suivant :
A B B A
A C C D
D C

Les 4 premières lignes forment un ensemble, où la symétrie des rimes croisées nous rappelle ce que peut être le premier quatrain d'un sonnet classique. Une tension apparaît au quatrain suivant, qui semble dans un premier temps suivre la même forme que le premier, avec simplement l'arrivée d'une nouvelle rime C qui crée un nouveau couple avec le rappel d'une rime antérieure (A). L'effet de surprise survient quand à la huitième ligne, au lieu de la rime en A attendue, une nouvelle rime D est introduite ; c'est aussi l'endroit de la

suspension mélodique. Ces effets convergent vers la liquidation de la forme poétique, sur une période deux fois plus courte que les précédentes. Ce sont les 2 dernières lignes, qui portent les rimes C et D, éléments novateurs dans le développement de la forme du dizain. Le dizain réserve donc pour son final une sensation de chute, une impression de sentence. Les caractères esthétiques de la strophe vont *crescendo* jusqu'à cette sorte d'envoi, *crescendo* que les poètes mettent à profit pour développer leur rhétorique.

Car l'important dans la *cantoria*, faut-il le rappeler, est ce qui est dit dans le poème oral. C'est le contenu thématique et la façon de le développer, ce que les poètes appellent *oração*, qui est investi de la plus grande valeur. Les rimes, comme les autres contraintes formelles, s'avèrent être un contenant dont les caractères esthétiques, par leur harmonie, créent un sentiment d'empathie chez l'auditeur. Pour le connaisseur, elles garantissent aussi une improvisation véritable, du fait de l'imprévisibilité des rimes obligées (le poète doit suivre la rime laissée par l'autre ou monter son dizain en fonction des deux vers que le public vient de donner en guise de *mote*). Et l'amateur de *repente* s'enthousiasme précisément en admirant cette qualité intrinsèque de la joute : l'improvisation. Enfin, pour le poète, la pression des contraintes formelles favorise l'expression poétique, en la canalisant. Le dizain, avec sa structure de rimes complexe, est considéré par beaucoup comme ce qu'il y a de plus difficile, mais aussi de plus beau à réussir. La contrepartie de la difficulté formelle est le mouvement qu'imprime la forme au fond, à l'image du lit d'une rivière qui guide le sens de l'écoulement.

Les formes poétiques

Les œuvres orales des *cantadores* revêtent un nombre extraordinairement grand de formes poétiques très variées. Les poètes appellent le plus souvent ces formes modalités (*modalidades*), parfois genres (*gêneros*) ou styles (*estilos*). Ils s'accordent à en estimer le nombre à une cinquantaine, en prenant en compte celles que la tradition a léguées mais qui sont en voie de désuétude, ainsi que des variations régionales de formes plus générales. Le corpus des enregistrements réalisés lors de l'enquête de terrain permet de dénombrer une bonne vingtaine de ces modalités. Or il y a une difficulté évidente à maîtriser un si grand nombre de techniques différentes dans l'élaboration des strophes. Pourquoi une telle diversité ? L'amour de l'art, l'enjeu de la prouesse intellectuelle constituent certainement une émulation pour ces poètes visant l'excellence, concourant pour la meilleure place lors des festivals. Mais on peut aussi penser que la diversité des formes correspond à des différences de degrés dans l'expression de l'improvisation poétique. Il faut alors les recenser et tenter de les ordonner pour voir ce qu'elles recouvrent.

Les *cantadores* et leur public, tous disent que l'art qu'ils font vivre se décline en *rima, métrica, oração*. Si le dernier de ces trois critères cardinaux de la *cantoria* concerne le contenu du poème produit, les deux premiers suggèrent d'examiner précisément les modalités, puisque celles-ci sont déterminées par la métrique du vers et par la structure des rimes dans la strophe.

Ces modalités font l'objet d'un savoir déclaratif important de la part des *cantadores*. On trouve aussi dans certaines monographies consacrées à la *cantoria* force précisions sur leurs caractéristiques formelles[53]. La préférence pour telle modalité est du domaine de la subjectivité de la part du public comme de la part des poètes, qui se disent plus ou moins à l'aise en fonction de la difficulté qu'elle représente à leurs yeux. On peut énumérer ces modalités, comme cela se fait dans les monographies, sans logique particulière si ce n'est parfois en allant des plus courantes aux plus rares ou aux plus anciennes. Une typologie apparaît nécessaire, mais selon quels critères ? Il me semblerait arbitraire de classer les modalités selon leurs seuls aspects formels apparents, en fonction de la longueur des strophes ou de la complexité de leur structure, par exemple. En effet la forme apparemment la plus simple, le sizain, est considérée par beaucoup comme la plus difficile à remplir quant au contenu poétique, car dans une *sextilha*, le poète doit fournir continuellement des idées, sans être guidé par un refrain ou une thématique.

Or s'il est une valeur suprême dans l'art du *repente*, c'est bien le caractère improvisé de la production poétique. L'acte d'improvisation est l'essence même de ce que font les *repentistas*. Les formes visent, par leur difficulté, à contraindre leur poésie orale à la spontanéité. Je propose d'examiner les modalités du point de vue de l'instantanéité du vers produit. D'où le sens de ma classification prenant en compte la plus ou moins grande latitude laissée au poète pour préparer rapidement quelque chose, pendant que c'est son collègue qui chante.

Je classe donc les modalités en allant des formes contraignant le plus à l'improvisation (celles où il y a le moins de temps de préparation possible) aux formes les plus aisées à remplir (parce qu'un refrain y occupe une place importante et que la thématique y est élémentaire ou prévisible).

Dez a quadrão, Mourão voltado et *Quadrão perguntado* sont des modalités où les poètes alternent les lignes au lieu d'alterner les strophes. Le temps d'élaboration est donc très court (par exemple dans le *Quadrão perguntado,* il s'agit de répondre à une question posée par le partenaire à la ligne précédente, par quatre fois au cours d'une strophe).

[53] On peut consulter utilement ALVES SOBRINHO / F. DE ALMEIDA, *Dicionário bio-bibliográfico de Repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa, Editora Universitária, 1978

Le *Mourão voltado* connaît aussi une forme en 7 lignes, moins rapide dans l'alternance, mais qui est un *desafio* (défi) : les poètes échangent leurs répliques lors de la strophe en produisant 2 lignes chacun, le premier poète reprenant la parole pour produire les 3 dernières lignes ; le second commencera la strophe suivante.

Le *Mourão de você cai* est du même type, en 12 lignes, mais avec un court refrain en forme de comptine après chaque réplique de deux lignes (une strophe comprend ainsi quatre répliques).

La *Sextilha* permet au poète un temps d'élaboration plus long, puisqu'il s'agit d'alterner des strophes de 6 lignes. Mais le temps que l'autre poète chante son sizain ne peut être mis à profit que pour élaborer la fin de la strophe : en effet, il faut reprendre à la première ligne la rime que l'autre a laissée à la fin de sa strophe. Cette règle dite de la *deixa* garantit que le poète improvise véritablement (elle évite qu'il puisse placer des vers mémorisés) ; elle l'oblige à prêter attention à ce que dit son partenaire, ce qui confère à la succession des strophes la forme d'un dialogue.

Gemedeira et *Sete linhas* sont des dérivées de la *Sextilha,* obéissant aussi à la règle de la *deixa*. La *Gemedeira* inclut un refrain imitant un gémissement, « *Ai ai ui ui* », avant sa dernière ligne, on y évoque malheurs et souffrances. Le *Sete linhas* est comme une *Sextilha* en 7 lignes, les lignes 5 et 6 devant rimer entre elles.

Les strophes de 8 lignes que les poètes alternent suivent le même principe, selon des modalités différentes. Si dans *Oitavas* la *deixa* n'est reprise qu'à la première ligne de la strophe, dans *Oitavão rebatido* elle concerne deux lignes, et même trois dans *Oito em quadrão* et *Oito pés de quadrão*.

Les *Décimas* sont des dizains où le poète doit employer 4 rimes différentes (*cf supra*). Il en existe un grand nombre de variétés :

- Le *Martelo em desafio* a la particularité de ne pas comporter de refrain : tout au long des 10 lignes de la strophe, le poète invective son partenaire ; celui-ci doit répliquer en reprenant par trois fois dans sa strophe la rime que son partenaire lui a laissée.
- Les autre *Décimas* se terminent généralement par un refrain. Si ce refrain n'occupe qu'une ligne, la règle de la *deixa* s'applique : il faut reprendre la rime laissée par le partenaire aux deux lignes précédant le refrain, et l'appliquer aux lignes 1, 4 et 5. Ce qui ne permet au poète de préparer que la fin de sa strophe seulement, à partir de sa sixième ligne. *Martelo Alagoano* et *Dez de queixo caído* sont deux modalités de ce type, dont les refrains

respectifs sont « *Nos dez pés de martelo alagoano* » et « *Nos dez de queixo caído* ».

- Le *Galope à beira-mar* obéit aux mêmes contraintes, avec sa métrique spécifique dite *alexandrina* (11 syllabes par ligne), et son refrain « *Nos dez de galope da beira do mar* ».

Les *Décimas* les plus employées comportent un refrain de deux lignes, appelé *mote*, qui dicte un contenu thématique à développer dans les strophes et impose deux rimes à suivre. Composé sur des lignes de 7 syllabes (*mote de sete*) ou de 10 syllabes (*mote de dez*), il est donné par le public ou par le jury d'un concours juste avant l'improvisation, les poètes devant le mémoriser immédiatement. Il y a donc là une grande difficulté formelle à maîtriser. En contrepartie, les poètes ne sont pas soumis à la règle de la *deixa*, et ont tout le temps du dizain du collègue pour l'élaboration de leur strophe.

Les modalités suivantes sont plus ludiques, et laissent une part importante à un refrain, présentant peu d'intérêt thématique et ressemblant à une formulette ou à une comptine. Le temps du refrain peut évidemment être mis à profit pour élaborer quelque vers.
O cantador de você comporte ainsi un long refrain consistant à compter à rebours à partir de treize, en milieu de strophe. Supportant généralement un défi, cette modalité suit la règle de la *deixa.*
Gabinete connaît un refrain bien plus long encore, de caractère musical, évoquant un voyage en train. Il n'y a pas d'obligation de *deixa* ni de thématique particulière.
Coqueiro da Bahia, Lei da vaquejada, Vamos vaqueiro… les modalités caractérisées par un long refrain en fin de strophe sont nombreuses. Il s'en crée de nouvelles constamment, il suffit que quelqu'un invente une mélodie et popularise un refrain. La thématique est élémentaire, souvent une rhétorique de l'énumération du type « où il y a ceci, il y a cela », et la forme poétique sans obligation de *deixa* permet éventuellement de placer des couplets préparés.

Pour établir cette classification, j'ai suivi l'ordre qui me semblait le plus pertinent, en fonction de l'enjeu que constitue le temps d'élaboration des répliques. La typologie des modalités est basée sur les renseignements que j'ai pu avoir auprès des *cantadores* ainsi que sur l'analyse des enregistrements que j'ai réalisés. Typologie et classification reflètent ainsi un état actuel de la pratique, sur le terrain de mes recherches. Par conséquent, le recensement des modalités n'est pas exhaustif, seules s'y trouvent celles que j'ai entendues, au

nombre d'une vingtaine, à mettre en regard de la cinquantaine alléguées par les poètes[54].

Il ressort clairement de l'échantillon de modalités rassemblé que la question de la forme est en lien direct avec l'idée nucléaire de ma problématique. On retrouve le mouvement à tous les niveaux de la *cantoria* que l'on voudra bien examiner. Ici les structures ont une fonction dynamique, elles contraignent l'esprit des poètes à une mobilisation sans faille, stimule leur improvisation et orientent le cours de leur expression dans le sens d'un perpétuel renouvellement.

Voici à présent un autre aspect des modalités mettant en évidence le principe de changement qui anime toute la *cantoria*. Le mouvement de reformulation des formes poétiques est permanent dans la *cantoria*. De nouvelles modalités sont créées, puis adoptées ou non par la communauté des poètes. Ainsi lors de l'enquête de 1998 un nouveau sizain composé de lignes de 10 syllabes au lieu des 7 habituelles venait d'apparaître, aux dires de nos informateurs, mais nous ne l'avons jamais entendu chanter ; en 2002 personne n'en parlait plus. « Les nouvelles formes qui apparaissent actuellement dans la *cantoria*, personne ne sait d'où elles surgissent. C'est du domaine public », précisait Rogério Meneses dès le début de la première enquête en 1998. Une modalité récente comme le *Brasil cabôco* connaît déjà pour son refrain deux variations pour diversifier les rimes, par permutation des termes. On peut chanter :

Nesse Brasil de cabôco
De mãe preta e pai João (générant une rime en *ôco* à la ligne précédente)
ou bien : *Nesse Brasil de mãe preta*
De cabôco e pai João (générant alors une rime en *eta* à la ligne précédente)

Un genre qui connaît un vif succès a été récemment créé pour conclure une *cantoria* : le C*oqueiro da Bahia*. « Tous les *violeiros* montent sur scène, et

[54] Un *cantador* m'a fait écouter des enregistrements d'une modalité aujourd'hui obsolète, le *Soletrado*, le présentant comme un cas limite de forme poétique, intéressant à plus d'un titre. *Soletrado* signifiant épelé, le poète doit produire sa strophe en épelant chaque syllabe dans « l'alphabet du Nordeste », où certaines consonnes ont une prononciation qui diffère de celle en usage dans le reste du Brésil. Dans l'exemple du disque écouté (« Quê qui tu tem canário » de Xangai et Ivanildo Vilanova, 1981), le vers *No Galope* se chante nê-o-no, guê-a-ga, lê-o-lo, pê-e-pe. Une fois épelées ainsi, les quatre syllabes se transforment en douze, c'est donc la métrique alexandrine du *Galope a beira mar* qui convient à cette forme très difficile à produire et aussi malaisée à chanter qu'un *trava-língua*. Prouesse mentale aussi bien que vocale, le *Soletrado* est surtout un jeu visant à montrer sa virtuosité, ressemblant étrangement à certaines formes du *trobar clus* prisées des troubadours médiévaux (*cf* Pierre Bec, « Burlesque et obscénité chez les troubadours ». Paris : Stock-Moyen Âge, 1984). Sa difficulté fait qu'il ne peut pas être improvisé, on chante donc des strophes préparées ou écrites. De ce point de vue, cette modalité atypique est à ranger au terme de ma classification où elle occupe la même fonction que les chansons qui ne sont pas du tout improvisées.

chacun fait une strophe pour prendre congé. Le chœur chante le refrain en 5 lignes. Le public y est à présent habitué et exige souvent que l'on termine de cette façon », toujours d'après Rogério Meneses. On perçoit la distance qui est prise avec le protocole de la *cantoria* et l'influence probable de l'industrie du spectacle. Mais la tradition est ainsi en marche !

Les informateurs les plus âgés mentionnent des formes aberrantes au regard du principe d'alternance des poètes qui régit la *cantoria*, tel ce *Mourão em três* qui se chantait à trois poètes (d'après Zé Catota, « l'un produisait deux lignes, l'autre les deux suivantes, et le dernier finissait en trois lignes ») – cette forme a disparu depuis longtemps. Les anciens soulignent surtout qu'il y avait moins de formes qu'il n'y en a actuellement, et qu'on changeait moins fréquemment de modalité qu'aujourd'hui lors des *cantorias* – qui duraient alors toute la nuit : on pouvait chanter plus longtemps dans une même modalité. Par ailleurs un genre comme le défi entre poètes ne connaissait qu'une forme, un dizain nommé *Martelo em desafio* ou *Martelo mal criado* (c'est-à-dire mal élevé). Depuis, plusieurs autres modalités sont employées pour chanter en défi : *O cantador de você*, *Galope a beira mar desafiando*. L'évolution des formes est donc allée dans le sens d'une diversification.

Le processus par lequel d'anciennes modalités tombent en désuétude est significatif, comme le montre l'exemple de la *quadra*. Le seul poète rencontré qui ait encore chanté en suivant cette modalité (qui est un quatrain où on fait rimer les lignes paires) est Zé Catota, né en 1917. La dimension réduite de la *quadra* et sa relative simplicité devaient en faire un contenu facile pour glisser quelque *obra decorada*, quelque texte mémorisé resservi pour de l'improvisation. Aussi une règle visant à rendre ce recours difficile fut-elle introduite par les *cantadores* eux-mêmes, afin que l'improvisation soit certaine : le poète devait désormais commencer sa strophe par la rime laissée par son partenaire, rime qui n'est évidemment pas prévisible. Avec cette règle dite de la *deixa* et l'adjonction de deux lignes supplémentaires, la *quadra* s'est transformée en *sextilha*, qui est la modalité la plus employée aujourd'hui[55]. L'invention de cette contrainte supplémentaire est l'exemple même de la création à l'intérieur d'une tradition qui n'est jamais figée et cherche à optimiser le but vers lequel elle tend.

Que les formes sont belles dans leur variété ! Outre l'harmonie que l'on ressent à l'écoute de chacune d'elle, petit miracle d'équilibre dans le microcosme d'une strophe, il y a le plaisir du changement, les poètes puisant selon leur inspiration dans le grand nombre de modalités possibles. Cette pléthore est sans équivalent dans les autres formes de poésie orale. Elle n'est pas

[55] La tradition orale attribue cette innovation au poète Silvino Pirauá Lima, au tournant du siècle passé. Ce qui est sujet à caution, si l'on se fie aux sources écrites où la *deixa* n'apparaît qu'en 1926 (cf. Muniz de Melo, *Um século e meio de repente*, p 13). Quoi qu'il en soit, l'innovation est allée de pair avec l'obsolescence de la forme antérieure, la *quadra.*

qu'une particularité esthétique de la *cantoria* : elle vise à éprouver la souplesse d'esprit du *cantador*, dont la pensée doit savoir se mouvoir dans tous les cadres, dans toutes les directions. Elle est une éthique du mouvement.

La musique de la viola

Dans ce qui précède, je me suis efforcé de dégager une singularité essentielle de la *cantoria* en montrant la tendance au mouvement et au changement propre à cet art de l'improvisation. Cela se manifeste au niveau de formes poétiques spécifiques que dans un autre contexte on pourrait concevoir comme des modèles statiques. Tout au contraire, dans la *cantoria*, les modalités sont complexes et exigeantes, contraignant l'esprit de l'improvisateur à la souplesse et à la rapidité ; elles sont très nombreuses et on en change à l'envi ; elles sont elles-mêmes affectées par le changement qui préside à toute chose dans la *cantoria*, puisqu'elles sont constamment renouvelées dans un vaste mouvement créatif de reformulation des formes. Dans l'art singulier du *repente*, la forme poétique, loin de figer l'expression, apparaît comme un accélérateur de la pensée. En est-il de même pour la forme musicale ? Qu'en est-il notamment de la *viola*, cet élément culturel caractéristique qu'arbore le *cantador* ?

Le *cantador* se distingue des autres improvisateurs du Nordeste par l'usage d'un instrument harmonique, la *viola* [56].

C'est pourquoi on le nomme aussi *violeiro*. La parole du *violeiro* ne se conçoit pas sans que le chant ne soit soutenu par les cordes. Il semble que pour accueillir son inspiration, permettre l'envol de son chant, le point d'appui du soubassement harmonique produit par cette sorte de guitare soit nécessaire. Une anecdote peut illustrer cela : lorsque Rogério Meneses et Raimundo Caetano improvisèrent un chant de bienvenue pour nous saluer, il n'y avait à son domicile que la *viola* de ce dernier pour accompagner le duo. Rogério mit alors sur le compte de l'absence d'instrument une erreur de métrique commise au début du chant : « c'est plus difficile de chanter sans *viola* ; le chanteur est comme désarmé ».

Lors d'un entretien à Tabira, le poète Adeval Soares a exprimé cette importance stratégique de l'instrument de façon très imagée : « L'improvisateur sans *viola* est comme un médecin sans son équipement, comme un guerrillero sans armes. Sans elle, certains poètes sont incapables de produire [des vers improvisés]. On dit que c'est la *viola* qui fait le poète, et il n'existe pas de *cantoria* sans *viola*. »

[56] Un instrument harmonique peut produire simultanément plusieurs sons différents, et en particulier des accords. Le sens général de « harmonie » est défini par Larousse comme « accord bien réglé entre les parties d'un tout ».

À Itapetim, j'ai rencontré Adalberto Arcanjo dos Santos, né dans une famille de *cantadores.* Lui-même est entré dans la profession fort jeune. Malheureusement une maladie l'a laissé paralysé à l'âge de 22 ans. Bien qu'étant en pleine possession de ses facultés intellectuelles et vocales, il a dû « renoncer à jouer, et sans jouer il est trop difficile de chanter ». Parfois, il chante pour s'amuser dans quelque festival d'amateurs, c'est alors un de ses frères ou un ami qui l'accompagne sur la *viola*. « *Mas não serve. Pra você só serve você mesmo tocando. Quando você precisa, é você que bate alí pra chegar inspiração, pra dar força* – Mais ça ne marche pas. Quand tu en as besoin, c'est toi qui dois battre [la *viola*] pour qu'elle te conforte, pour que l'inspiration te vienne. »

L'importance de l'instrument dans la performance orale est affirmée par ses acteurs. Mais quelle fonction assume-t-il précisément ? Les *cantadores* m'ont donné volontiers de nombreuses précisions organologiques sur la *viola*, en particulier sur les cordes qui en sont l'élément essentiel[57]. Pour autant, ils ne nous éclairent pas beaucoup au sujet de l'usage qu'ils font de l'harmonie sur leur instrument, leur savoir déclaratif étant pratiquement nul dans le domaine musical ; de même ils ne sont capables de donner que quelques indications pratiques dans le domaine du geste instrumental, le rythme étant pour eux une notion peu pertinente. Le travail d'interprétation du sens de leur musique restant donc à accomplir, j'ai affiné les observations sur leur jeu instrumental, puis j'ai analysé les caractéristiques musicologiques de leur production. Suivant ma problématique, j'ai cherché à dégager des éléments culturels spécifiques dans leur mise en œuvre. À la suite de quoi je peux proposer une exégèse de la musique qu'ils produisent sur leur chère *viola.*

Nous allons donc commencer par des considérations organologiques sur cette sorte de guitare qui, comme le disait Hector Berlioz, résume tout l'orchestre.

Les cordes

[57] Les très rares *cantadores* qui ne jouent pas de la *viola* s'accompagnent d'un autre instrument à cordes : la guitare pour certains que j'ai pu observer, qui invoquaient des raisons économiques, s'agissant de débutants ou de chanteurs de la catégorie la plus modeste, dite des « chanteurs de plage » ; un autre instrument à 10 cordes pincées accordé comme une *viola* mais en forme de goutte d'eau et avec une seule bouche, la *caradura*, d'après le témoignage de Zé Catota, né en 1917, qui est le dernier à en avoir vu et dont l'oncle s'accompagnait ainsi ; et enfin le cas, apparemment unique mais entré dans les annales de la *cantoria*, du célèbre Cego Aderaldo, poète aveugle qui jouait sur une *rebeca* ou *rabeca*, sorte de violon rustique dont le nom rappelle celui du rébec médiéval. Depuis l'abandon à la fin du XIXème siècle du *pandeiro* désormais utilisé par les seuls *coquistas*, dans tous les cas la voix des *cantadores* est accompagnée par la vibration des cordes. Même quand il s'agit de cas marginaux, c'est l'usage de cordes qui définit leur genre de poésie orale et qui apparaît essentiel pour leur spécialité, l'improvisation.

La *viola* est montée avec des cordes en acier, réparties en cinq chœurs, à la manière des anciennes *vihuelas*, guitares et luths européens, dont elle dérive. *Viola, vihuela, vielle, violon, fiddle* : autant d'instruments dont l'étymologie latine indique qu'ils font sonner des *fils*, autrement dit des cordes. Pour renforcer le son, certaines cordes peuvent être rapprochées à l'extrême, un seul mouvement de doigt les faisant sonner ensemble. Ces groupes de deux ou trois cordes, accordées à l'unisson ou à l'octave, sont appelés « chœurs ». Ce terme musicologique indique que, dans la conception de l'instrument, chaque groupe de cordes évoque une partie du chœur des voix d'hommes, de femmes et d'enfants. La *viola* en usage dans le Nordeste couvre une étendue qui part du sol^1 pour le bourdon (la corde la plus grave) et arrive au la^3 pour la chanterelle (la corde la plus aiguë, où par le jeu des doigts sur le manche on peut atteindre une octave supplémentaire, soit l'aigu de la voix de soprano). Les cinq chœurs s'accordent en suivant la même logique qu'une guitare, en partant du bourdon : sol do fa la ré. Les notes nommées ici sont indicatives ; tout comme dans la musique ancienne, l'accord ne se fait pas sur un diapason, mais en fonction de la voix des deux *violeiros* et d'autres contingences. Les cordes regroupées en chœurs, doublées, ou même triplées dans le cas du cinquième chœur (sol^1 sol^2 sol^3), sont au nombre de dix maximum, l'usage de sept cordes seulement étant plus courant[58].

L'accord

[58] Des précisions sur le nom de ces cordes et la façon de se les procurer ont été données par Antônio Lisboa. Il semble qu'il n'y ait pas suffisamment de *violeiros* au Brésil pour qu'il soit rentable de fabriquer et commercialiser des cordes spécifiques. On connaît par ailleurs la débrouillardise des Brésiliens en général et des *cantadores* en particulier. Ceux-ci utilisent des cordes de guitare, d'usage courant, pour garnir les chœurs de leur instrument, quand cela peut se faire avec une tension convenable. Mais il y a le problème de la chanterelle, qui doit être bien plus fine qu'une corde de guitare… Un jour, un *violeiro* pensa utiliser ces fins fils d'acier tressés qui constituent le cœur d'un fil à linge. La tresse comportant une douzaine de fils, le rapport qualité/prix est imbattable et cette solution s'est imposée dans le Nordeste ces dernières années !

Voici le nom des cordes, égrenées dans un mouvement du haut vers le bas :

- *primeira, prima* ou *coberta* (sol^3) : très fine, provient d'un fil à linge.
- *Terceira* (sol^2) : on utilise une troisième corde de guitare, d'où son nom.
- *Bordão* (sol^1) : on utilise une sixième corde de guitare, la plus grave.
- *Bordanete* ou *quinta* (do^2) : c'est une cinquième corde de guitare.
- Sans nom spécifique le fa^3 est obtenu avec une première corde de guitare.
- La chanterelle s'accorde la^3, donc deux cases au-dessus de la *prima*, et provient d'un fil à linge. On l'appelle *puxadeira* (qui « tire » vers le haut), *toeira* (qui chante la mélodie) ou *braba* (c'est la corde la plus tendue et la plus fragile).

La dernière corde, dans cette succession de haut en bas, nous ramène sur un son plus grave : $ré^3$, obtenu avec une première corde de guitare. On l'appelle *bamba* (lâche), parce qu'on la joue généralement « à vide », sans utiliser les doigts sur le manche.

L'accord de l'instrument qui vient d'être décrit porte le nom spécifique de *Paraguaçu*. Cette façon d'accorder distingue les poètes improvisateurs des instrumentistes virtuoses qui destinent la *viola* à un usage purement musical. Ceux-ci règlent les cordes de manière à obtenir un « accord ouvert » (*open tuning* dans le jargon des guitaristes actuels) qui leur permet de développer leur dextérité : en effet les cordes sonnent de façon harmonieuse par le seul jeu de la main qui bat ou pince les cordes, l'autre main jouant sur le manche confère complexité et virtuosité à l'ensemble. Les instrumentistes nomment le réglage des cordes *cebolão* quand l'accord ouvert donne un Ré majeur, et *beira-rio* ou *rio abaixo* quand il donne un Sol majeur.

Tout différent est le geste du poète! Pour que sa *viola* donne un son harmonieux, il a besoin du concours des deux mains : celle qui joue sur le manche est presque constamment « prise » au même endroit, pour produire l'accord que nous allons examiner ci-dessous[59].

Le plus souvent, quand ils ne se livrent pas à quelque fioriture, les *violeiros* font sonner leur instrument de la façon suivante : ils jouent toutes les cordes ensemble d'un seul mouvement du bras, en laissant sonner à vide le cinquième et le premier chœur, et en posant les doigts dans les cases VII, VI et V du manche, sur les autres chœurs. Sur une *viola* à 7 cordes (celle que l'on rencontre le plus souvent, où seul le cinquième chœur comporte 3 cordes), cela produit l'accord : sol^3 sol^2 sol^1 sol^3 si^3 $ré^4$ $ré^3$

De cette réitération des notes naît un son très plein, où les graves et les aigus fusionnent. L'accord de l'instrument (au sens de réglage de la tension des cordes, appelé *afinação*) est très délicat et long à réaliser. Mais les chanteurs prennent le temps nécessaire car il est essentiel qu'il soit de bonne qualité. Ils recherchent un accord pur, sans battements, c'est-à-dire un accord où les différents sons se renforcent en s'unifiant. Aucune tension ne naît de leur rencontre, ils semblent se fondre en un seul. Mais pourquoi l'oreille est-elle sensible à cette impression d'unité ?

Si l'on reprend les sons de l'accord précédemment décrit en les rangeant du plus grave au plus aigu, on s'aperçoit que sol^1, sol^2, $ré^3$, sol^3, si^3 et $ré^4$ reproduisent les six premiers sons harmoniques contenus dans la note la plus grave, le sol^1. Ces termes musicologiques risquant de n'éclairer que les initiés, je préfère employer l'expression africaine « la maman du son », qui désigne le plus gros tambour, celui qui contient en germe le son et les rythmes de tous les plus petits. (Effectivement, les rythmes afro-brésiliens, *samba, maracatu, baião*, etc. reposent sur les basses des tambours les plus graves). Eh bien, toute corde vibrante est comme la « maman du son », le son qu'elle rend est riche de multiples sons plus aigus, que des doigts habiles savent mettre en évidence en

[59] On peut comprendre de cette façon un vers quelque peu ésotérique de João Paraibano : « *Tem a língua solta e a viola presa* – le *repentista*, sa langue est libre et sa *viola* est liée ». À moins que sa *viola* ne soit tout bonnement « attachée », l'instrument se tenant en bandoulière.

effleurant la corde en sa moitié, son tiers, son quart, et ainsi de suite en suivant la série des nombres entiers. Et l'on retrouve ainsi, si l'on effleure le sol[1] pour « en tirer les harmoniques », les autres notes de l'accord que les *violeiros* utilisent.

Lors d'une *cantoria*, le jeu des doigts sur le manche se réduit à quelques notes qui brodent autour de cet accord unique, le même pendant toute la prestation d'un duo ! Cette harmonie joue évidemment le rôle archaïque d'un bourdon modal, note monotone et statique qui accompagne le chant principal dans bien des musiques traditionnelles. On a en fait l'impression d'entendre une sorte de guimbarde, au son riche mais invariable. Cependant, cette harmonie est bien plus qu'un bourdon. Par la disposition particulière de cet accord qui imite, comme on vient de le montrer, le spectre naturel d'un son périodique, la *viola* est la métaphore de la Nature.

Il semble bien que le chanteur ait des difficultés à faire surgir en lui la parole poétique s'il ne baigne pas dans cette harmonie fondamentale. La *viola* n'a pas qu'un rôle emblématique (c'est l'instrument qui identifie le *cantador*), elle a aussi une fonction organique (en ce sens qu'elle nourrit la veine poétique). Cependant les *cantadores* avouent volontiers ne pas bien jouer de leur instrument, alors qu'il existe au Nordeste des instrumentistes virtuoses de la *viola.* L'essentiel est que celle-ci favorise la création poétique, en rappelant sans cesse l'ordre des importances par sa monotonie : dans la *cantoria* la poésie passe avant la musique ; la production des couplets est investie de toute la valeur, la modulation vocale ou instrumentale n'est qu'un agrément. De fait, par la sobriété de son jeu, la *viola* confère un soutien à la multiplicité des idées poétiques. Avec constance, elle produit l'écoulement continu de l'harmonie, à l'image des flots d'un fleuve calme. Cette constance dans la musique permet que surgissent des changements dans le poème : bercées par la réitération du son, les pensées versatiles donnent naissance à des paroles imprévisibles. Les vibrations des cordes forment la trame du poème qui va être tissé à tour de rôle par les deux improvisateurs. Il y a plus : l'accord, identique jusqu'à l'infinitésimal, que font entendre les deux *violas* parfaitement accordées concilie les poètes dans leur confrontation lors de la joute.

À l'appui de cette thèse, j'évoquerai deux faits significatifs du rôle que joue l'harmonie sur l'instrument. La *viola* permet facilement de produire tous les accords simples, ceux qui sont usuels sur une guitare ou un accordéon. Et c'est l'usage qu'en font les poètes lorsque quelqu'un leur demande d'interpréter une chanson (*canção*), qui marque une sorte de pause dans le déroulement d'une *cantoria*. Ce type de chanson éveille souvent un sentiment de nostalgie, en rappelant une mélodie ou une histoire bien connues. Le poète, qui se pose en soliste pour interpréter la chanson, l'accompagne de nombreux accords (entre trois et une demi-douzaine d'accords différents). En outre, les chansons peuvent être en mode mineur, un élément de plus qui les distingue des mélodies utilisées

pour l'improvisation, presque toujours en mode majeur. L'opposition suivante se fait jour : aux chansons la versatilité des accords, à l'improvisation poétique le caractère monolithique de l'harmonie. Les premières sont de l'ordre de l'interprétation d'un patrimoine connu de tous, que l'on désire réentendre avec un sentiment de nostalgie ; la seconde est une joute où il faut à chaque instant créer l'imprévisible, et où l'inspiration doit être soutenue par un élément unificateur : un élément ininterrompu toujours identique à lui-même.

Deuxième exception : dans certaines formes récemment en vigueur dans la *cantoria (Coqueiro da Bahia, Brasil cabôco, Lei da vaquejada)*, les mélodies nouvellement créées pour supporter l'improvisation sont accompagnées de deux accords simples (le Sol majeur et le Ré majeur). Or, si chaque poète doit produire dans l'instant six ou huit vers pour chaque strophe, on peut penser que dans ces formes récentes son inspiration ne sera pas prise en défaut. En effet, les thématiques sont très simples, du type « ceci est cela » ou bien « où il y a ceci, il y a cela », qui permettent éventuellement de placer des vers déjà préparés. Dans le *Coqueiro da Bahia*, on sort carrément de la confrontation des idées au sein d'un duo, puisque tous les poètes peuvent chanter ensemble, chacun prenant sa strophe, généralement en fin de *cantoria*, en guise d'adieu au public. Ces formes récentes relèvent toujours de l'improvisation, mais plus de la joute poétique, et paraissent moins exigeantes quant à l'inspiration. Elles s'accommodent donc de mélodies plus modernes qui s'affranchissent de l'accord archaïque.

L'instrument

Pour revenir à l'instrument lui-même, il semble être considéré autant comme une arme que comme un outil. Un code de conduite implicite régit la façon de le tenir. Il peut arriver qu'un gaucher et un droitier chantent ensemble. Le gaucher s'assoit à la droite du droitier : les manches de leurs instruments sont alors dirigés vers l'extérieur, évitant ainsi de les croiser, ce qui serait perçu comme croiser le fer ! Or la confrontation doit se situer sur le plan poétique et les coups bas sont déconsidérés. Ils sont possibles : un poète peu chevaleresque peut battre sa *viola* sur un rythme équivoque qui va déstabiliser son vis-à-vis. C'est pourquoi au sein du duo constitué qu'est la *dupla*, où la coopération est de mise, autant de soin est apporté à harmoniser les deux instruments, que ce soit par la finesse de l'accord, la façon de jouer qui est au service de l'inspiration du partenaire, ou même, lorsqu'un duo se forme, l'incitation à acheter un instrument de meilleure qualité pour équilibrer le son d'ensemble.

L'instrument est à l'image du *cantador* et développe les qualités qui sont celles de sa voix, en particulier la portée. À cet effet certaines *violas* dites

dinâmicas sont munies d'un dispositif acoustique destiné à augmenter leur puissance, constitué d'un « diaphragme » en métal[60].

Par ailleurs la table d'harmonie est percée de sept ou de quatorze « bouches » qui laissent échapper le son. La *viola* apparaît donc comme une allégorie du corps du poète, qui nomme d'ailleurs le manche « bras », la caisse « corps » et le sillet qui définit exactement la longueur de corde vibrante « cil » (*pestana*). Les *violas* existent en diverses tailles, accordées à la voix des *cantadores.* Lorsque ceux-ci chantent en duo, ils doivent arriver à un compromis sur l'accord des instruments pour pouvoir marier leurs voix. « *A afinação dá briga* – l'accord est source de dispute », prévient Raimundo Caetano avec ironie, car le chanteur ne veut pas céder sur les qualités de sa voix. Celui-ci a une voix plus grave et plus harmonieuse ; son partenaire Rogério Meneses a besoin d'un ton plus tendu pour soutenir sa voix… Or chacun veut proférer au mieux la parole poétique ! Les deux poètes concluent en relativisant : « *A viola enfeita a cantoria, mas o essencial é* ***o*** *que se canta* – L'instrument orne la joute poétique, mais l'essentiel est **ce** qui se chante ».

Le geste instrumental

Une des caractéristiques principales de la *cantoria* est d'être un art de la discussion. La parole poétique circule toujours dans un va-et-vient entre deux poètes, elle prend de ce fait la forme d'un dialogue. Le respect de l'alternance des strophes (exacerbée par ce « passage de témoin » que constitue la rime laissée et que l'on doit reprendre) est une des règles fondamentales que suivent les chanteurs. Examinons comment ce principe dialectique se retrouve dans le geste instrumental.

Chaque *cantador* a sa façon personnelle de marquer le rythme sur son instrument, mais tous suivent un même schéma rythmique pour une forme donnée. C'est-à-dire que la métrique du vers (le nombre de syllabes par ligne, combiné à l'accentuation) détermine le soutien que la *viola* doit produire. Prenons le cas du vers comptant sept syllabes (c'est celui que l'on trouve dans la forme la plus courante, les *sextilhas* qui ouvrent toujours une session poétique). Que donne ce type de vers, musicalement parlant ?

La septième syllabe du vers est toujours accentuée, et éventuellement suivie d'une syllabe atone (qui ne compte pas pour les catégories poétiques, mais qui est bel et bien articulée et occupe un temps, comme les autres). Sinon,

[60] Une visite dans l'atelier du luthier de Caruaru, João Timóteo, a permis d'apprécier tout le soin qu'il portait à la confection des instruments, dans le travail du bois comme du métal. D'après lui, l'amplification acoustique par un diaphragme aurait été inventée aux Etats-Unis au XXème siècle, puis adaptée au Brésil. Actuellement, la plupart des instruments sont équipés d'un capteur qui leur permet de se brancher à une amplification, quand le poète chante dans un microphone (c'est le cas dans les festivals).

finissant sur la septième syllabe accentuée, on la prolonge avant d'enchaîner le vers suivant. On a donc huit temps pour chaque vers, avec la sensation évidente d'une chute ou d'une terminaison sur le septième temps, à cause de l'accent qu'il porte et qui revient à chaque vers. Ce qu'on appelle en musique un « temps fort ». Selon nos habitudes européennes, ce temps fort est surdéterminé par les instruments d'accompagnement, en particulier par la basse qui tombe en même temps : il y a coïncidence entre l'accent et le premier temps de la mesure.

C'est exactement l'inverse qui se produit dans la façon dont les *violeiros* accompagnent leurs vers ! Dans le mouvement de va-et-vient qu'ils effectuent sur les cordes, un son plus fort, contenant des sons graves, est produit quand le bras s'abaisse. Cet accent musical vient en contretemps de l'accent poétique, il coïncide avec les syllabes paires, créant un effet de syncope lorsque la septième syllabe accentuée, final de la phrase mélodique, se retrouve entre deux basses. Il y a donc un deuxième va-et-vient, entre les accents de la *viola* et ceux du vers, créant un effet de rebondissement. La *viola* sonne en réponse à la voix du poète, allégeant ainsi la scansion de ce dernier. Leur dynamique joue sur la complémentarité, alternant les appuis dans un temps bref. Et l'on retrouve ici dans le rapport voix/instrument le même principe de mouvement qui régit la circulation de la parole entre les deux poètes.

Ce principe rythmique qui préside au geste instrumental s'étend aux formes plus complexes de la *cantoria*. Il nous permet d'analyser la métrique des vers décasyllabiques et de ceux où les poètes décomptent onze syllabes. Le vers de onze syllabes est chanté dans cette forme unique qu'est le « *Galope à beira mar* ». Le lecteur, resté attentif au paragraphe précédent, comprendra que pour les mêmes raisons ce vers compte en fait douze temps musicaux que les chanteurs accentuent fortement de trois en trois. Ici les accents reviennent plus souvent et plus régulièrement que dans le vers de sept syllabes, créant une impression de galop. La relation au va-et-vient sur la *viola* est aussi plus complexe : dans le temps où le poète articule trois syllabes, il fait deux mouvements de bras. Mais, au niveau de la synchronisation, le principe reste le même. Le mouvement qui coïncide avec une syllabe accentuée est léger, vers le haut, tandis que le mouvement grave s'intercale entre deux syllabes non accentuées.

Dans le vers décasyllabique, on assiste à une véritable polyrythmie. On entend d'abord les *violas* qui préludent sur un rythme tout à fait semblable à ce qui a déjà été décrit. Quand le poète lance son premier vers, il semble le faire sur un tempo différent, plus rapide et aussi plus nuancé que celui des cordes. C'est qu'il doit placer dix syllabes (onze s'il y en a une dernière atone) dans le temps où la *viola* fait huit notes, tout en accentuant et en allongeant les syllabes 3, 6 et 10… Généralement, pour accompagner ce vers qui ressemble à un récitatif, les *violeiros* suspendent leur battue. Ils peuvent continuer de tenir leur tempo sur des notes égales, légères et aiguës. À la fin d'une période de quatre lignes, ils

frappent un accord plein, qui tombe à contretemps de la dernière syllabe du chant.

Une conception pragmatique du rythme

Cette étude du geste instrumental, nécessairement minutieuse, me permet d'aboutir à une conception du rythme qui se distingue de celle d'auteurs comme Meschonnic, dont les écrits ont eu une valeur heuristique au début de ma recherche. Cette conception est avant tout pragmatique, elle doit être capable de concilier système poétique et système musical. C'est bien ce que font, en acte, les *cantadores* ! (Sans avoir, toutefois, un savoir déclaratif sur la relation entre les deux systèmes). L'observation attentive des performances, analysées en tenant compte des catégories du discours indigène, permet de se dégager de toute systématisation dans les termes de la musicologie ou de la prosodie. Car ici tout change très rapidement, les *cantadores* s'adaptant et innovant sans cesse. Il n'est que de comparer, pour ce qui est de la façon de jouer la *viola*, des enregistrements historiques de *cantorias* avec ceux réalisés pendant l'enquête : le jeu instrumental évolue au fil des ans, la fonctionnalité demeure. On peut aussi bien, à l'intérieur du corpus enregistré sur le terrain, relever des différences de jeu notables, valorisées par les *violeiros* eux-mêmes : la versatilité est la règle, il n'y a pas de norme déclarée, seule la fonction de la *viola* confère une unité. Ces différences de jeu apparaissent liées au contexte des performances, aux régions traversées ou à l'âge des poètes.

Il semble que les *cantadores* les plus âgés évoquent volontiers dans leur jeu de *viola* un rythme asymétrique que j'appelle ici *baião*. Pedro Vieira de Amorim, né en 1921, utilise à cet effet des petits coups frappés sur le corps de l'instrument : deux *golpes* par cycle, intercalés entre les coups sur les cordes. Font de même deux chanteurs nés dans l'entre-deux-guerres : Pedro Bandeira et Antônio de França. Parmi les chanteurs d'âge moyen que j'ai enregistrés, il n'y a guère que Edísio Calixto, né en 1956, qui évoque explicitement le rythme de *baião*, et sa façon de syncoper les basses est considérée comme une création personnelle.

Le mot *baião* est employé par les *cantadores* pour nommer un ensemble dans le dialogue poétique : c'est une suite de strophes sur une même mélodie. Mais j'emploie ici le terme dans le sens le plus courant qu'il a dans le Nordeste, où il désigne un rythme très apprécié pour la musique de danse. C'est aussi le rythme sur lequel ces autres improvisateurs que sont *emboladores* et *coquistas* frappent leur tambourin, le *pandeiro*. Sa principale caractéristique est d'être asymétrique, ses huit temps brefs se divisent en deux parties inégales : un groupe de trois temps brefs dont le premier porte l'accent et un groupe de cinq temps brefs dont le premier porte l'accent. Il suffit de compter rapidement en boucle, en forçant la voix sur les chiffres soulignés, 1 2 3 4 5 6 7 8 1….. pour se

rendre compte de l'effet produit. On retrouve là le principe que l'ethnomusicologue Simha Arom appelle « imparité » : dans les musiques bantoues et pygmées qu'il a étudiées, les cycles comprenant un nombre pair de temps brefs (8, 12, 16, 24) ne sont pas divisés en deux parties symétriques (8=4+4) comme le veut notre esthétique mozartienne, mais en deux parties inégales données par la somme des nombres impairs les plus proches de la moitié du cycle (8=3+5). Il en résulte une sorte d'instabilité qui pousse les rythmes à se transformer par la variation, à se superposer en générant de nouvelles combinaisons, à se diviser en créant de nouvelles asymétries. C'est le cas quand le *baião* présente trois appuis par cycle. La division des 8 temps brefs devient alors 8=3+3+2 (on peut scander 1 2 3 4 5 6 7 8 1…). En somme, ce rythme sous-jacent à la plupart des airs employés dans la *cantoria* est animé par un principe dynamique, il est destiné à bouger, à être bougé. Son déséquilibre est la source de son mouvement. Et si, de nos jours, les *cantadores*, toujours plus concentrés sur la production poétique, ne se donnent plus la peine d'évoquer le rythme du *baião* de façon explicite sur leur instrument, nul doute que leur public, qui plébiscite les bals populaires autant que les sessions poétiques, ne le perçoive en filigrane.

Au-delà de la versatilité des formes constatée lors de l'enquête et à défaut de règles énoncées de façon académique, les aspects artistiques ne semblent régis que par des principes très généraux. Je me suis efforcé d'en dégager quelque-uns : un principe dialectique qui structure tous les niveaux d'expression ; l'affinité entre un instrument à cordes et le genre poétique le plus hautement inspiré, le *repente* ; le choix d'une matière sonore élémentaire, d'une harmonie archaïque qui soutienne le chant avec constance ; un rapport de complémentarité entre la voix et l'instrument, induisant l'usage du contretemps tant au niveau gestuel que rythmique ; un goût marqué pour l'asymétrie qui se révèle dans le rythme très particulier du *baião.*

Au travers des évolutions, la permanence de ces principes généraux est nécessairement liée à une raison profonde. Il existe une homologie entre les principes qui régissent l'expression et les valeurs que partagent les artistes. Le mouvement étant une donnée constante dans leur vie comme dans leur art, c'est à l'évidence un principe dynamique qui fédère tous les autres. Le *repentista*, dont l'étymologie du nom suggère la soudaineté, vit son art dans l'instant. Tout change constamment, on bouge parce qu'on est mu, dans l'alternance dialectique de la joute. Le rythme n'est pas un modèle, une formule qui se réitère. Son essence est le mouvement. Son modèle est le changement.

L'importance de la *viola* dans l'improvisation poétique

La musique produite par la *viola* est censée être un support pour la veine poétique, elle doit donc guider l'inspiration, laisser une trace dans l'esprit, comme le ruissellement de l'eau sur un terrain meuble. Cette image est empruntée aux Mandenka d'Afrique de l'Ouest, qui d'après Sory Camara ont une sentence quant à la manière dont l'esprit se nourrit de choses anciennes, et peut ainsi en créer de nouvelles :
« *Trace cela dans le champ de ton âme comme le ruisseau passe sur la terre* », disent-ils.

Cette métaphore aquatique n'est pas fortuite, elle permet une exégèse de l'art des improvisateurs brésiliens qui en emploient incidemment de semblables.

On se souvient du mythe originel, constamment repris par les poètes actuels dans les improvisations, qui situe la « première » *cantoria* comme une joute entre l'esclave Inácio da Catingueira (censé s'être accompagné d'un tambourin, singularité toujours rappelée) et l'homme libre Romano do Teixeira (qui a priori s'accompagnait d'un instrument à cordes comme tout *cantador* aujourd'hui). Or ce dernier est également appelé Romano da « Mãe d'água », ce qui est un des noms de la « Mère des Eaux » indigène, ici associée à la première figure mythique du poète. Il y a donc d'emblée une affinité entre le *violeiro* et l'élément aquatique, élément de surcroît matriciel.

L'idée d'une eau en mouvement, aussi bien que de son contenant, le lit d'une rivière, se retrouve dans le terme *paraguaçu*. Comme on l'a vu, les poètes désignent ainsi leur façon spécifique d'accorder l'instrument. On retrouve dans ce terme deux racines indigènes tupi[61]: *para* qui signifie rivière et *guaçu* qui exprime la grandeur ou la masculinité. Au-delà de sens très singuliers que peut prendre le mot *paraguaçu* (d'après le dictionnaire tupi-portugais de L. C. Tibiraça : une variété de singe ; une grande couronne de plumes), le sens général en est : rivière profonde.

Légitimée par l'étymologie, la métaphore du « ruisseau qui passe sur la terre » est donc particulièrement bienvenue pour comprendre les représentations des habitants d'un *sertão* semi-aride, dont on sait combien les conditions de subsistance sont liées au cycle climatique.

Prenons la métaphore au pied de la lettre. Pendant la saison des pluies il y a des torrents qui s'écoulent. Puis, à la saison sèche, l'eau disparaît et il reste quelques traces. Quand de nouveau la pluie recommence, le mouvement de l'eau va suivre cette trace qui est toujours restée gravée dans la terre, sinon la nouvelle pluie s'écoulerait autrement. Elle retrouve la « mémoire » des anciennes pluies.

[61] Le groupe linguistique des langues tupi est en aire le plus important du Brésil, s'étendant sur tout le littoral du pays du Sud au Nordeste, et concernant donc le terrain de nos recherches. Si le tupi n'est plus parlé que dans quelques communautés très réduites, il est très présent dans la toponymie, bien au-delà de son aire historique, ainsi que dans les termes désignant la faune et la flore.

L'écoulement apparemment monotone de l'eau dans un ruisseau connaît en fait des changements, à une autre échelle de temps, au terme d'un autre cycle hydrologique. Cet écoulement en engendre un autre, qui tend à suivre la trace du premier, mais ne le peut exactement, quelque modification de l'environnement imprimant quelque variation à l'ancien tracé. Dans la succession des hivers du *sertão*[62], cette série d'engendrements est source de variations infinies, à partir d'un écoulement initial.

À l'inverse, ce qui varierait tout le temps ne pourrait pas laisser de trace ! J'ai montré que l'accord unique joué par les *repentistas* sur leur *viola* a des qualités de monotonie et de constance – ce sont les conditions mêmes du surgissement et du renouvellement des idées poétiques.

La continuité de la musique laisse une trace dans laquelle va s'écouler l'inspiration. Cela est vrai dans la *cantoria*. Mais aussi dans tous les cas où j'ai pu assister à une poésie inspirée, sur des terrains plus ou moins proches.

Pour mon mémoire de maîtrise d'ethnologie, j'avais analysé les couplets improvisés par les chanteurs de *cururu* d'une autre région du Brésil, l'État de São Paulo : là aussi, l'accompagnement des *violas* qui rythme leur production est très répétitif. Leurs voisins du Mato Grosso ont des *violas de pau*, taillées dans la masse, dont le son rustique est pratiquement couvert par le fort râclement de *ganzás* en va-et-vient[63]. À l'extrême sud du Brésil, en Uruguay et en Argentine, j'ai entendu jouer la *milonga* sur des guitares en arpèges obstinés. Son rythme égal, aux accentuations asymétriques tout à fait semblables à celles du *baião* nordestin, soutient les joutes poétiques nommées en espagnol *payadas.* Enfin à Cuba, dans les sessions d'improvisation poétiques nommées *décimas* (qui connaissent exactement les mêmes formes principales que la *cantoria* quant à la métrique et la structure des rimes, mais dans cette langue-sœur qu'est l'espagnol), le chant des poètes est ponctué de passages instrumentaux richement variés par les ornements des cordes, mais qui suivent toujours le même profil descendant.

Resituer ce genre de performance orale dans un ensemble plus vaste, l'Amérique Latine, permet une constatation générale : quand il y a poésie improvisée, il y a cette sorte de musique monotone.

Cette monotonie est la source même de l'inspiration, le moule dans lequel va pouvoir s'écouler la pensée du poète, qui n'aura pas d'effort à faire pour rester dans l'atmosphère suggérée par la musique.

---

[62] Rappelons que les habitants du *sertão* sub-équatorial appellent « hiver » la période de l'année où l'arrivée de la pluie, très aléatoire, peut survenir. Cet « hiver » s'étend ainsi de janvier à juin.

[63] On peut consulter à ce propos Daniel Loddo, « Cururu e Siriri, chants et musique des fêtes religieuses du Mato Grosso », in *Musiques d'Amérique Latine*, Cordes : CORDAE/LaTalvera, 1998, pp. 47-64, ainsi que l'enregistrement *Cururu e Siriri* qu'il a réalisé en 1994 et édité à La Talvera (GEMP 53).

L'inspiration est guidée par la mémoire. La mémoire implique une répétition qui puisse laisser une trace. Et c'est dans cette trace qui aspire l'inspiration que l'on peut improviser, c'est-à-dire changer en permanence, en fonction du contexte.

Dans le cas de la joute poétique, la difficulté est, tout en écoutant l'autre en train de chanter, d'en retenir quelque chose, et, simultanément, de penser à une nouvelle chose. Cela n'est possible que si l'on est soutenu par un élément, non pas secondaire, mais fondamental : la musique. Elle seule peut concilier la concentration du poète et son attention à ce qui l'entoure, en orientant le cours de sa pensée. Dans l'art du *repente*, la musique de la *viola* n'est pas seulement le support de l'inspiration : elle est l'**essence** même de l'improvisation.

CONCLUSION À LA PREMIÈRE PARTIE

La création à laquelle se livrent les *cantadores* dans le cadre de la *cantoria* est une création dynamique, mettant constamment en œuvre un principe de mouvement. Cette tradition nordestine de l'improvisation poétique se distingue des autres par l'importance qu'y revêt le changement, la circulation ou l'échange à tous les niveaux – nous avons ainsi mis en évidence la dynamique propre à la corporation des *cantadores*, les interactions entre auditeurs et poètes, les va-et-vient féconds entre l'écrit et l'oral, la mobilisation extrêmement rapide de la pensée du *repentista*, la grande variabilité des formes poétiques, le rôle essentiel du rythme dans les caractères esthétiques et par-dessus tout la primauté de l'improvisation. 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. Ces tensions tendent naturellement à se résoudre, engendrant des mouvements de l'ordre de l'explosion ou de l'exode, qui engendrent à leur tour de nouvelles situations de violence. Il y a ainsi une analogie entre l'art et le contexte, entre les hommes et le milieu, à cette différence que la parole formulée par les *cantadores* au sein de leur auditoire propose une échappatoire au cercle sans fin de la violence. Leur poème improvisé devient le lieu où s'expriment les émotions devant les bouleversements de l'existence – c'est un cri ; dans le même temps, leur création devient le lieu où se manifeste l'harmonie à laquelle tous aspirent – c'est un chant. Un élément s'avère alors indispensable pour produire continuellement un sentiment d'harmonie, un élément dont la constance concilie la multiplicité et la diversité des éléments culturels mobilisés dans l'instant où va surgir l'improvisation. Soutenant de son rythme obstiné la voix et l'inspiration du *cantador*, la *viola* joue ce rôle essentiel.

DEUXIÈME PARTIE :

LE RÔLE ET LA PLACE DES *CANTADORES* DANS LA SOCIÉTÉ

Après avoir examiné dans la première partie de la thèse le contexte culturel de la *cantoria* et les formes artistiques dans lesquels les *cantadores* inscrivent leur expression, nous nous intéresserons à présent au fond, c'est-à-dire à ce qu'ils chantent dans leurs poèmes à la demande de leurs auditeurs. C'est un aspect primordial du rôle des *cantadores* (ce mot étant entendu dans le sens où l'on parle du « rôle » d'un acteur : ce qu'il a à dire et à faire devant son public). Qu'entend-on chanter dans une session rassemblant des amateurs de *cantoria* ? Le premier chapitre sera un voyage dans le champ des thématiques parcourues par les improvisateurs.

La vocation des *cantadores* est un autre aspect du rôle qu'ils jouent dans la société. Jusqu'où portent-ils leur voix ? Leur liberté de parole, la légitimation de leurs propos et l'engagement dont ils font preuve seront traités dans un deuxième chapitre.

S'interroger sur la place des *cantadores* dans la société brésilienne nous amène à étudier des phénomènes dynamiques – en effet, on ne peut pas donner une description statique de la position qu'ils y occupent. Les différentes acceptions du terme « place » qui nous intéressent ici sont l'espace, le rang et la charge qu'ils peuvent occuper. Or tout est remis en question en permanence en ce qui les concerne. La tradition qui légitime leur posture de chansonnier ne se transmet que s'ils prennent une part active à cette transmission. L'espace qu'ils investissent est en perpétuelle redéfinition. La nécessité des déplacements dans l'exercice de leur art les conduit parfois fort loin : l'expansion spatiale de la *cantoria* en dehors du Nordeste qui est sa région d'origine retiendra notre attention dans un troisième chapitre.

Puis nous nous interrogerons sur le rang qu'occupent désormais les *cantadores*. En effet, l'urbanisation est allée de pair avec une ascension sociale. Dans quelle mesure cela a-t-il conduit les *cantadores* à une professionnalisation ? Animés par un sentiment d'émulation, ils cherchent en permanence à gagner de nouvelles positions. Comment cette quête les amène-t-elle à s'organiser, en tant que confrères, dans des associations qui les rassemblent, et dans le même temps à concourir, en tant que concurrents, dans des festivals qui les classent ? Étudiant ces deux aspects du mouvement de promotion en cours on s'intéressera au soutien de certains acteurs qui se disent les « défenseurs » de la *cantoria*.

Les *cantadores* occupent-ils dans la société une « place » au sens de « charge » ? Force est de constater que leur activité est informelle. Pour autant, leur profession n'est pas amorphe, bien au contraire. Dans un dernier chapitre, on s'interrogera sur le schisme qui divise les *cantadores* estimant occuper la première place, sur l'apparition de nouvelles catégories de professionnels exerçant les charges les plus modestes dans le métier et sur l'émergence récente de femmes ayant décidé de vivre de la *viola*.

VOYAGE DANS LES JARDINS DE LA CANTORIA : LES THÉMATIQUES

Quand on écoute ce qui est chanté dans une *cantoria*, on est transporté. L'esprit est amené à se promener dans le champ très vaste où fleurissent les poèmes des *cantadores*. Ce champ s'étend aussi loin que portent leurs connaissances et leur imagination. Pour ma part, je n'en ai jamais aperçu les limites. Par leurs propos, les poètes nous entraînent dans des jardins variés, pour un voyage plein d'imprévus où le seul fil conducteur est celui sur lequel s'égrènent les mélodies. Improvisateurs, ils développent les idées dont ils s'emparent dans les directions les plus inattendues, mais toujours à partir d'un thème qu'on leur propose ou qu'ils décident de chanter de leur propre chef. Ces thèmes présentent une grande diversité, d'autant plus qu'ils peuvent être demandés par les auditeurs, public qui diffère selon les contextes où les poètes se produisent. Les *assuntos* (sujets) et *motes* (refrains) sont autant d'indicateurs thématiques de la vision du monde qu'ont les acteurs de la *cantoria*, poètes comme auditeurs – une vision très riche dont témoigne la centaine de thèmes que j'ai recensés sur le terrain des enquêtes, au gré des *cantorias* ou des festivals auxquels j'assistais. Cela m'a permis d'établir une typologie des thèmes traités, présentant l'avantage de montrer l'étendue des domaines que les *cantadores* parcourent au gré de l'inspiration.

Les champs thématiques dans lesquels les flots des improvisations prennent leur source sont : l'art poétique lui-même, la valeur des poètes, le regret de ceux qui sont disparus ; les sujets divertissants, notamment provoquer un défi entre deux poètes ; l'amour, heureux ou malheureux ; les sujets naturalistes, où dominent les questions climatiques et où les oiseaux ont la part belle ; les thèmes existentiels ou à teneur philosophique ; ceux que l'on peut qualifier d'éthiques, moralistes ou édifiants ; enfin, les thèmes sociaux et politiques.

Certaines *sextilhas* sont à considérer en dehors des regroupements thématiques que j'ai opérés. Ce sont des poèmes de circonstance, qu'il convient d'improviser à un moment du déroulement d'une *cantoria*. Ainsi les sessions poétiques commencent généralement par une *sextilha* d'ouverture, où les poètes souhaitent la bienvenue au public, remercient leur hôte ou « demandent l'autorisation » de chanter (*pedir licença*). De même, les éloges mutuels entre les poètes qui échangent les strophes font partie des couplets rituels. Ces couplets amènes peuvent prendre la forme d'une invitation adressée à un nouveau poète pour qu'il prenne la place de celui qui va arrêter de chanter ; ou bien être l'expression de la déférence envers le chanteur le plus âgé. Autre moment d'une *cantoria*, normalement assez tardif : on amène la *bandeja*, le plateau où les auditeurs déposent leurs dons. Lorsqu'elle n'est pas assez garnie, les poètes lancent en vers un appel à la générosité du public.

En l'absence de thématique particulière, le moment partagé de la *cantoria* peut être une source d'inspiration inépuisable : le lieu où l'on se trouve, les circonstances particulières, la présence de poètes au statut remarquable (jeunes novices, anciens respectés, poétesses), la présence de personnes connues dans le public, et qui se trouvent ainsi interpellées ou évoquées dans les vers…[64]

Enfin, vers la fin de la session, il convient de commencer à prendre congé (*despedida*), en célébrant les moments que l'on vient de passer ensemble, et en évoquant la route que l'on va prendre. Ce peut être une de ces *sextilhas* qui clôt la *cantoria,* ou plus fréquemment une modalité particulière, anciennement « *Adeus até outro dia* » (Adieu, à un autre jour), et actuellement le *Coqueiro da Bahia*.

Revenons aux thématiques particulières, celles qui sont demandées par le public lors d'une *cantoria*, qui sont imposées par le jury à l'occasion d'un festival ou qui sont suggérées par le poète qui ouvre la première strophe. J'ai relevé systématiquement tous les sujets et tous les refrains des improvisations que j'ai enregistrées, en y ajoutant quelques-uns qui ont été mentionnés lors d'entretiens, pour leur intérêt thématique. Classés selon ma typologie, ils figurent dans ce qui suit, énoncés tels qu'ils ont été proposés aux poètes (les sujets occupent une seule ligne, les refrains versifiés en occupent deux, accompagnés bien sûr d'une traduction en vis-à-vis). La lecture de ce que j'ai appelé plus haut « graines de poèmes » suggère la diversité de ces jardins de la poésie populaire. Les seules graines pourraient laisser le lecteur sur sa faim, aussi je présente quelques fleurs : chaque grande catégorie de thèmes est illustrée par un poème ou tout au moins par quelques strophes d'une improvisation.

Les *cantadores* parlent de la *cantoria*

Les poètes s'inscrivent dans une perspective historique en évoquant les origines de la *cantoria,* ou précisent les évolutions qui ont eu lieu en situant la position du *cantador* actuel :

- *A cantoria nasceu* — *La cantoria est née.*
- *Os primeiros cantadores* — *Les premiers poètes-chanteurs.*

[64] Le chercheur, qui plus est étranger et affublé d'un matériel d'enregistrement, ne peut pas prétendre à une pure position d'observateur dans le contexte de la *cantoria*. La session poétique ne se déroule évidemment pas comme s'il n'était pas là. Bien au contraire, notre présence était célébrée comme une preuve de l'intérêt que la poésie du Nordeste peut susciter, que ce soit lors des discours de présentation au public ou dans les poèmes improvisés. Ce fut fréquemment le cas, avec des sujets comme « *O encontro da França e do Brasil* – la rencontre de la France et du Brésil » ou des refrains comme « *Intercâmbio cultural Entre o Brasil e a França* – échange culturel entre le Brésil et la France », que l'on peut classer dans cette catégorie des poèmes de circonstance. Ou encore, de façon plus informelle, avec des strophes inspirées par la connaisssance que les poètes pouvaient avoir de la France – sa culture, son histoire, sa géographie, sa politique – et qu'ils mettaient un point d'honneur à insérer à l'intérieur de quelque poème.

- *Antes e depois da gente*	*Avant et après nous.*
- *O cantador de hoje*	*Le cantador d'aujourd'hui.*

Dans une perspective militante, les auditeurs affirment que grâce à leur soutien et à l'engagement des poètes la *cantoria* a conquis de nouveaux espaces :

- *São três anos de luta e audiência* *Em defesa da nossa cantoria.*	*Trois années de lutte dans un programme télévisé pour la défense de notre cantoria.*
- *Parabens a Rogério e Caetano* *Defendendo a cultura popular.*	*Félicitations à Rogério et Caetano* *qui défendent la culture populaire.*
- *Eu vim exigir respeito* *Pra cultura popular.*	*Je suis venu exiger le respect* *pour la culture populaire.*
- *Quanto mais gente cantando* *Mais é bom pra cantoria.*	*Plus il y a de gens qui chantent,* *mieux c'est pour la cantoria.*
- *Vá a França a Paris diga ao mundo* *O valor que tem nossa poesia.*	*Va en France, à Paris, dis au monde* *la valeur qu'a notre poésie.*

Un auditeur célèbre l'improvisation, qui est une valeur essentielle de l'art qu'il admire, ou exprime le sentiment qui fonde son amour de la poésie :

- *Pra quem gosta de repente* *Canção não é cantoria.*	*Pour qui aime le vers improvisé les chansons composées n'appartiennent pas à la cantoria.*
- *A viola traduz meu sofrimento* *E o poeta é boêmio da saudade.*	*La viola traduit ma souffrance et le poète est un bohême de la nostalgie.*

L'auditeur dévoile sa sensibilité et la nécessité de s'en remettre au poète pour l'exprimer dans le cadre de la *cantoria.* Ce dernier mérite ainsi de vivre de son art :

- *Poeta canta o que eu sinto* *Que eu sinto e não sei cantar.*	*Poète, chante ce que je sens,* *car je sens mais ne sais chanter.*
- *Só vou dar cinco reais* *Mas vocês merecem dez.*	*Je ne vais donner que cinq reais,* *mais vous en méritez dix.*

Les poètes célèbrent l'excellence qui est de mise dans la *cantoria* en se mettant en valeur, ou ces temples de la poésie que sont les festivals et les congrès :

- *O que eu sei fazer cantando* *Nem todo cantador faz.*	*Ce que je sais faire en chantant, ce ne sont pas tous les chanteurs qui le font.*
- *Por isso é que eu canto mais* *Do que qualquer cantador .*	*C'est pour ça que je chante mieux que tout autre cantador.*
- *Campina Grande é celeiro*	*Campina Grande est un cellier*

E palco de todo artista. *et une scène pour tous les artistes.*

Pour illustrer la façon dont les *cantadores* parlent de leur poésie, je transcris quatre strophes d'une improvisation de Geraldo Alves et Francinete, enregistrée dans un hameau éloigné de la région de Paulista (PB), le *sítio* Sanharão, tard dans la nuit du 27 février 2002. Afin de mettre leur art en valeur, le poème est une adresse aux chercheurs que nous sommes : « Va en France, à Paris, dis au monde la valeur de notre poésie », demande le refrain. C'est aussi une occasion d'emmener les auditeurs en voyage, en évoquant la géographie du globe, avec en contrepoint une affirmation identitaire : on peut parcourir le monde en tous sens, on ne trouvera pas meilleure poésie que celle, si particulière, des Nordestins.

Vou pedir a quem for pesquisador
Que divulgue o poeta brasileiro
Repentista formoso violeiro
Que aqui no Nordeste tem valor
Que é elo eterno trovador
Que transmite a toada mais sadia
Que tem a melhor filosofia
O trabalho mais puro e mais profundo
Vá a França a Paris diga ao mundo
O valor que tem nossa poesia.

Je vais demander aux chercheurs
qu'ils fassent connaître le poète
brésilien,improvisateur, beau joueur
de viola, auquel notre Nordeste donne
toute sa valeur,celui qui est un lien,
éternel troubadour,qui transmet la plus
salutaire des mélodies, qui a la
meilleure philosophie, le travail le plus
pur et le plus profond.
Va en France, à Paris, dis au monde
la valeur de notre poésie.

Vai dizer nossa rima quanto é bela
Em Paris ou então lá no Japão
Lá nos vales que tem no Pakistan
Alexandria também Venezuela
Vá dizer que o Nordeste só faz ela
Por talento e por nossa melodia
Que o poeta esforçado também cria
Não se perde do verso um só segundo
Vá a França a Paris diga ao mundo
O valor que tem nossa poesia.

Va dire comme notre rime est belle
à Paris ou bien là-bas au Japon,
ou même dans les vallées du Pakistan,
à Alexandrie ou au Vénézuela.
Va dire que le Nordeste la produit
grâce à notre talent et à notre mélodie
que le poète dévoué crée aussi.
Du vers, on ne perd pas une seconde.
Va en France, à Paris, dis au monde
la valeur de notre poésie.

O poeta que tem a condição
De cantar descrevendo a natureza
Rio foz afluente e correnteza
E a pancada tão grande do tufão
A beleza que tem lá no Japão
As fronteiras das terras da Hungria

Le poète qui a la capacité de chanter
en décrivant la nature : rivière,
embouchure, affluent et courant ; le
choc si violent de l'ouragan ;
la beauté lointaine du Japon :
les frontières des terres de la Hongrie ;

Construção do farol de Alexandria	*la construction du phare d'Alexandrie*
E o Nordeste do solo tão fecundo	*et le Nordeste au sol si productif.*
Vá a França a Paris diga ao mundo	*Va en France, à Paris, dis au monde*
O valor que tem nossa poesia.	*la valeur de notre poésie.*
O poeta que canta e continua	*Le poète qui chante et continue*
Defendendo seu povo nordestino	*de défendre son peuple nordestin*
Transmitindo a toada um doce hino	*en transmettant la toada, ce doux*
No trabalho que sempre perpetua	*hymne,dans son travail que toujours il*
Inspirado bastante com a lua	*perpétue, très bien inspiré par la lune*
Numa noite tão meiga calma e fria	*par une nuit si douce, calme et fraîche,*
E no sol que ao passar na simetria	*et par le soleil qui, en passant la*
Mostra um brilho tão lindo e	*symétrie,*
rubicundo	*montre un éclat si beau et si rubicond.*
Vá a França a Paris diga ao mundo	*Va en France, à Paris, dis au monde*
O valor que tem nossa poesia.	*la valeur de notre poésie.*

Cette improvisation suit la forme du dizain. Les poètes ont donc un laps de temps pour préparer ce qu'ils vont dire à partir de la thématique requise par le refrain (cf. l'exposé des modalités, page 92). Celui-ci est exprimé en deux lignes, chacune comportant une idée pouvant donner lieu à un développement propre. Dans la première ligne du refrain, la formulation quelque peu redondante « Va en France, à Paris… » incite les poètes à faire de même en nommant des lieux variés du monde. Ce type de développement procède de l'énumération. Dans la seconde ligne, le mot-clé est bien sûr « valeur », mais chaque mot compte, il y a aussi le possessif « notre poésie ». Les poètes s'efforcent alors de montrer, en usant d'adjectifs valorisants appliqués à chaque aspect de leur poésie (le jeu de la *viola*, la mélodie, la rime, la philosophie) la valeur de ce qu'ils font. Dans le même temps, ils précisent leur rôle vis-à-vis du « peuple nordestin » qu'ils « défendent » en « transmettant » et en « perpétuant » un art qui lui appartient en propre. Au fond, c'est la question de l'identité culturelle qui est évoquée ici (question sur laquelle je reviendrai dans la troisième partie de la thèse). Ainsi, les deux poètes traitent la thématique avec rigueur, en restant au plus près de ce que le refrain leur impose, pour le fond comme pour la forme.

<u>Éloge des poètes défunts : la mémoire de la *cantoria*</u>

La *cantoria* est une tradition et chanter ne se conçoit pas sans évoquer la mémoire des grands *cantadores* du passé. Éprouvant le regret d'une voix qui s'est tue, une personne du public peut demander que l'on célèbre un poète disparu.

- *Quando morre um poeta.*	*Quand un poète meurt.*

- *Severino Ferreira está fazendo Muita falta no palco de Campina.*	*Sur la scène de Campina Grande, nous regrettons l'absence de Severino Ferreira.*
- *Na estrada de luta e aventuras Zé Gonçalves perdeu a existência.*	*Sur la route de lutte et d'aventures, Zé Gonçalves a perdu la vie.*
- *Belarmino de França é falecido Mas seu nome ninguém nunca esqueceu.*	*Belarmino de França est mort, mais jamais personne n'a oublié son nom.*
- *Asa branca é saudosa e canta triste Com saudade da voz do Gonzagão.*	*L'oiseau aux ailes blanches est affligé et chante tristement son regret de la voix du grand Luís Gonzaga.*

Dans le cas de Luís Gonzaga, le poète disparu était également musicien de *forró*, chanteur et accordéoniste. Il fut la figure la plus populaire du *sertão* et sa chanson la plus connue, « Asa branca », parle d'un oiseau aux ailes blanches. Deux strophes exprimant le regret que Francinete et Geraldo Alves éprouvent du grand Luís Gonzaga (enregistrées dans les mêmes circonstance que le poème précédent) me serviront d'illustration pour ce genre d'éloge.

Gonzagão foi um grande ser humano *Que outrora cantou foi aplaudido* *Hoje em dia esse gênio é falecido* *Só nos resta é tristeza e desengano* *Faleceu o maior Pernambucano* *Foi criado na nossa região* *Inda resta a cadência e o baião* *Mas o dono da música não existe* *Asa branca é saudosa e canta triste* *Com saudade da voz de Gonzagão.*	*Le grand Gonzaga fut un être d'exception qui jadis chanta et fut applaudi.* *Aujourd'hui ce génie est disparu, il ne nous reste que tristesse et désillusion.* *Le plus grand des Pernamboucains est mort, il avait grandi dans notre région.* *Il nous reste la cadence de son baião, mais l'auteur de la musique n'est plus.* *L'oiseau aux ailes blanches est affligé et chante tristement son regret de la voix du grand Luís Gonzaga.*
Vejo cada pessoa comovida *Recordando as músicas do Luís* *Um cantor que brilhou nesse país* *Que cantou animou toda guarida* *Quem ouvir a canção « Triste partida »* *Só com a melodia da canção* *Vai chorar comovido de emoção* *Na cruel emoção ninguém resiste* *Asa branca é saudosa e canta triste* *Com saudade da voz de Gonzagão.*	*Je vois que chacun est ému en se souvenant des musiques de Luís, chanteur qui a été une étoile dans ce pays,qu'il a animé en chantant dans les foyers.* *Celui qui entend la chanson « Triste départ »pleurera touché par l'émotion, charmé par la mélodie. Personne ne resiste à cette cruelle émotion !* *L'oiseau aux ailes blanches est affligé et chante tristement son regret de la voix du grand Luís Gonzaga.*

Ici encore, le développement suit les caractéristiques formelles du refrain qui est un *mote* décasyllabique : la présence de l'augmentatif *Gonzagão* (le grand Gonzaga) entraîne l'emploi d'adjectifs au superlatif et de termes élogieux. Le poème est de l'ordre du discours de célébration, incluant une dimension identitaire. Le *mote* comporte également une redondance (*saudosa/com saudade*, que j'ai essayé de rendre en français par affligé/tristement/regret). L'insistance sur l'affliction dans les termes du refrain suggère que le sujet soit traité avec sentimentalisme : c'est bien ce que font les deux poètes. Ils émeuvent leurs auditeurs en déclinant l'émotion sous plusieurs formes : la tristesse, la désillusion, les pleurs, et en employant des adjectifs associés (ému, touché, charmé). Que ce soit en suscitant l'émotion ou en évoquant le voyage, comme dans le poème précédemment cité, la poétique vise à provoquer un mouvement intérieur chez l'auditeur.

Le défi entre deux poètes

Dans une *cantoria,* celui qui veut jouir d'un spectacle truculent peut inciter les poètes à échanger des invectives en demandant un *desafio.* Il arrive aussi que, sentant faiblir l'intérêt de l'assistance, les poètes prennent l'initiative de se lancer un tel défi, immédiatement applaudi. Il existe des modalités spécifiques pour cela : *O cantador de você, Mourão voltado, Martelo em desafio*. Lors d'un festival, désireux d'offrir un moment de divertissement au public, les organisateurs peuvent induire ce genre de match en proposant les sujets ou *motes* suivants :

- *Se você não cantar nada…*	*Si tu ne chantes rien de bon…*
- *Se você não é bom no improviso* *Só lhe resta apanhar e nada mais.*	*Si tu n'es pas bon improvisateur, tu n'as plus qu'à te faire battre et c'est tout.*
- *Vou torrar seu talento no calor* *Da fogueira do verso improvisado.*	*Je vais griller ton talent à la chaleur du feu du vers improvisé.*

C'est ce dernier *mote* qui avait été proposé à Severino Feitosa et Geraldo Amâncio lors du Congrès de Campina Grande, en 1998. Je transcris les deux premières strophes de ce défi verbal :

Não podia ser mais de outra maneira	*Il ne pouvait en être autrement,*
Já que eu vim aqui com meu colega	*puisque je suis venu ici avec mon*
Pra fazer desafio e pega-pega	*collègue pour le défi et la querelle,*
Enfrentando esta área verdadeira	*je fais face à cet endroit de vérité.*
Não só pense o Amâncio Pereira	*Qu'Amâncio ne pense pas qu'il ne fera*

Que não cante aqui repente errado	*pas d'erreur dans son improvisation,*
Necessita de ter muito cuidado	*il faut faire très attention pour pouvoir*
Pra poder vencer esse cantador	*vaincre le chanteur que je suis.*
Vou torrar seu talento no calor	*Je vais griller ton talent à la chaleur*
Da fogueira do verso improvisado.	*du feu du vers improvisé.*
Eu cheguei duma terra diferente	*Je viens d'un endroit différent,*
Lá do solo chamado Arecarino	*d'une terre nommée Arecarino.*
Só fiz dupla com esse Severino	*Je n'ai formé ce duo avec Severino*
Por falta de poeta competente	*qu'à défaut d'avoir trouvé un poète*
Eu só tenho cantiga do presente	*compétent.*
Pois esqueço as cantigas do passado	*Je n'ai que des chants du présent,*
Se vier com matéria decorada	*car j'oublie les chants du passé.*
Se retire do palco por favor	*Si tu viens avec des sujets appris par*
Vou torrar teu talento no calor	*cœur,*
Da fogueira do verso improvisado.	*retire-toi de la scène s'il te plait !*
	Je vais griller ton talent à la chaleur
	du feu du vers improvisé.

Le défi entre deux poètes (*desafio*) fera l'objet d'une analyse à part entière dans la troisième partie de la thèse. Son caractère polémique rappelle les *tençons* des troubadours médiévaux. Ces poèmes qui ont traversé presque huit siècles mettent en scène deux protagonistes ; les textes qui nous sont parvenus montrent comment ils s'affrontaient autour d'une idée. Les troubadours d'antan furent aussi les créateurs de la *fin amor*, qui trouve au Nordeste un lointain écho avec l'importance que les *cantadores* accordent au thème de l'amour.

L'amour

Les sujets évoquant l'amour sont ceux qui apparaissent le plus fréquemment dans les *cantorias*, ceux aussi où les refrains sont les plus imaginatifs, de la part des amateurs de poésie qui les ont élaborés. Cet amour peut être heureux, on chante alors la beauté féminine et les plaisirs partagés :

- *Eu encontrei uma bela.*	*J'ai rencontré une belle.*
- *Scenas do filme da noite.*	*Scènes du film de la nuit.*
- *O álito da boca dela*	*Son haleine*
Tem vitamina de amor.	*a des vitamines d'amour.*
- *Meu telefone só chama*	*Mon téléphone ne sonne*
Quando ela liga pra mim.	*que quand elle m'appelle.*
- *Se ela houvesse flor*	*Si elle avait une fleur,*
Eu seria seu jasmim.	*je serais son jasmin.*
- *Quanto mais bota terra no nosso*	*Plus on donne de terre à notre amour,*

amor	*plus il s'enracine et fleurit.*
Ele cresce raiz e bota flores.	

L'amour malheureux inspire aussi beaucoup de sujets, en évoquant des situations telles que la séparation ou la solitude :

- *Uma história mal contada*	*Une histoire mal contée*
Separou você de mim.	*t'a séparée de moi.*
- *Quando você foi embora*	*Mon espérance est morte*
Morreu minha esperança.	*quand tu es partie.*
- *Tá faltando ela voltar*	*Il faudrait qu'elle revienne*
Pra mim sorrir novamente.	*pour que je me remette à sourire.*
- *Eu preciso de Viagra que me ajude*	*J'ai besoin de Viagra pour m'aider,*
Mas não tenho mulher pra resolver.	*mais n'ai pas de femme pour résoudre mon problème.*
- *Já fui amado já amei*	*J'ai aimé, j'ai été aimé,*
E hoje vivo jogado.	*aujourd'hui je suis jeté de toutes parts.*
- *Pedi um beijo chorando*	*J'ai demandé un baiser en pleurant,*
Ela me negou sorrindo.	*elle me l'a refusé en souriant*

En bonne ou en mauvaise part, l'amour reste un thème éternel. Mais peut-il être éternel lui-même ? Nombre de sujets, nous le verrons, parlent du temps. Le temps qui passe a-t-il raison de l'amour ?

- *O tempo sabe e não diz*	*Le temps sait mais ne dit pas*
Onde escondeu meu amor.	*où il a caché mon amour.*
- *Vasculhando as gavetas encontrei*	*En cherchant dans les tiroirs*
Suas cartas falando de amor.	*j'ai trouvé tes lettres d'amour.*
- *A boca que mais beijei*	*La bouche que j'ai le plus embrassée*
Hoje me nega um bom dia.	*aujourd'hui me refuse un bonjour.*
- *Apesar do que houve ainda sou*	*En dépit de ce qui s'est passé, je suis*
Por aquela mulher apaixonado.	*encore passionnément amoureux de cette femme.*

Le mariage est peut-être une assurance contre les vicissitudes du temps. Mais deux poètes peuvent aussi échanger des arguments, l'un en faveur du mariage, l'autre en faveur du célibat :

- *O casado e o solteiro.*	*L'homme marié et le célibataire.*
- *Fiquei mais organizado*	*Après mon mariage,*
Depois do meu casamento.	*j'étais plus organisé.*

Le grand nombre de sujets et de refrains entendus lors de l'enquête montre bien l'importance de la thématique amoureuse pour les amateurs de *cantoria*. Les poètes, quand ils chantent l'amour, sont également intarissables.

Pour rendre compte de l'inspiration qui les saisit quand ils répondent à ce type de demande, je transcris toute l'improvisation de Rogério Meneses et Enevaldo Hipólito, enregistrée en 2002 dans un bar d'Imaculada Conceição, petite ville du *sertão* :

Eu encontrei uma bela
Pra quem dei meu coração
Me libertei das tristezas
Adoeci de paixão
Estou retirando os troços
Da casa da soledão.

Eu toquei numa paixão
Que no coração habita
A mulher que eu gosto dela
Nenhuma sereia imita
Quanto mais tempo se passa
Mais ela fica bonita.

Meu coração só se agita
Quando ela passa pertinho
Onde me faltava fé
Hoje me sobra carinho
Eu vou me acabar no dia
Que ela me deixar sozinho.

Minha vida tinha espinho e
Agora está tendo flor
Eu estava vivendo enfermo
Mas melhorei sem doutor
Quando ela me deu um chá
Feito de folhas de amor.

No meu jardim ela é flor e
Miss em minha passarela
Parece muito com um anjo
Sendo três vezes mais bela
Deus tava muito inspirado
No dia que criou ela.

Eu achava a vida bela
Quando não lhe conhecia

J'ai rencontré une belle
à qui j'ai donné mon cœur.
Je me suis libéré des tristesses,
je suis malade de passion.
À présent j'enlève les morceaux
de la maison de la solitude.

J'ai touché une passion
qui habite dans mon cœur.
La femme que j'aime,
aucune sirène ne l'imite.
Plus le temps passe,
plus elle est belle.

Mon cœur ne s'emballe
que quand elle est près de moi.
Alors que je manquais de foi,
à présent je déborde de tendresse.
Je serai fini le jour
où elle me laissera seul.

Ma vie autrefois pleine d'épines
à présent est pleine de fleurs.
Je vivais une vie de malade
mais j'ai guéri sans docteur
quand elle m'a donné une tisane
de feuilles d'amour.

Elle est fleur dans mon jardin
et miss sur mon plateau.
Elle ressemble à un ange,
en étant trois fois plus belle.
Dieu était très inspiré
le jour où il l'a créée.

Je trouvais la vie belle
tant que je ne la connaissais pas.

Mas agora estou sabendo
Que apenas existia
Que vida mesmo é agora
Com ela na companhia.

Nem boa energia sentia
Paixão igual à da gente
Ela não vai sobre as festas
Não tem ciumes não mente
Deus é tão bom que me deu
Uma santa de presente

O nosso amor tá tão quente
Que as vez'a noite todinha
Passamos juntos grudados
Nos panos da camarinha
Meu corpo no corpo dela
E a boca dela na minha.

O que eu gosto ela adivinha e
Tudo o que faço ela adora
Estou entregue aos encantos
Da deusa que me enamora
Ter a mulher dos meus sonhos
É realidade agora.

Eu lhe adoro ela me adora
Estamos vivendo assim
O que eu faço penso nela
O que ela faz pensa em mim
Continua desse jeito
O nosso amor não tem fim.

Jesus é tão bom pra mim
Que me deu essa querida
Me perdi nas curvas dela
Não quero achar a saída
Nem tenho dúvida que achei
A mulher da minha vida.

Mais je sais à présent
que j'existais à peine,
que maintenant c'est la vraie vie
avec elle à mes côtés.

Aucune énergie
n'égale notre passion.
Elle ne court pas après les fêtes,
n'est pas jalouse et ne ment pas.
Dieu est si bon
qu'il m'a fait cadeau d'une sainte.

Notre amour est si ardent
que parfois nous passons
la nuit entière ensemble,
unis dans les draps du lit,
mon corps dans son corps
et sa bouche dans ma bouche.
[très applaudi]
Elle devance ce que j'aime
et elle adore tout ce que je fais.
Je suis livré aux enchantements
de la déesse qui me séduit.
Avoir la femme de mes rêves
est maintenant une réalité.

Je l'adore, elle m'adore
et nous vivons ainsi.
Dans tout ce que je fais, je pense à elle ;dans tout ce qu'elle fait, elle pense à moi.
Si ça continue comme ça,
notre amour est sans fin.

Jésus est si bon pour moi
qu'il m'a donné cette bien-aimée.
Je me suis perdu dans ses courbes,
je ne veux pas trouver la sortie.
Je ne doute pas d'avoir trouvé
la femme de ma vie.
Ma femme bien aimée
ressemble à un violon.

A minha mulher querida
Se parece um violino
Tou gostando tanto dela
Que vou pedir ao divino
Pra ser pai do filho dela
E ela mãe do meu menino.

Nunca gostei de cassino
Mas sendo com ela eu jogo
Na boca dela eu me encontro
Nos magos beijos me afogo e
Meu medo é que isso seja
Um sonho e se acabe logo.

Je l'aime tellement
que je vais prier Dieu
pour être père de son enfant,
pour qu'elle soit mère de mon petit.

Jamais je n'ai aimé les jeux de hasard,
mais si c'est avec elle, je joue.
Je me rencontre dans sa bouche,
je me noie dans ses baisers sorciers.
Ma crainte est que cela ne soit
qu'un rêve qui s'évanouirait soudain.

La modalité chantée ici est une *sextilha*, où on a moins de temps pour préparer sa strophe, la plus courte qui soit (en six lignes), et où la règle de la rime à reprendre incite à rebondir à partir de ce qui vient d'être dit par l'autre poète. Du coup, les strophes fusent dans des directions variées. Le poème transcrit intégralement permet de montrer le foisonnement dans le développement des idées à partir de la thématique. C'est un amour heureux qui est chanté ici (« j'ai rencontré une belle »), avec une profusion d'images idylliques, mais cela n'interdit pas aux poètes d'évoquer les autres aspects de la thématique de l'amour (l'amour malheureux, la séparation, l'épreuve du temps) en les rapportant au sentiment qui domine dans leur improvisation (ici, le bonheur). Par exemple, dans les premières strophes, l'évocation de la solitude et de la tristesse qui ont précédé l'heureuse rencontre renforce le sentiment de plénitude que cause à présent un amour naissant. De même, la crainte de la séparation est le corollaire de l'intensité du lien qui vient de s'établir (l'improvisation se termine d'ailleurs sur cette crainte d'un « rêve qui s'évanouirait soudain »). Après avoir joué avec les deux faces de la pièce qu'on leur a tendue (l'être aimé : sa présence/son absence), les deux poètes explorent diverses facettes de la thématique de l'amour. Le premier rebondissement, le plus applaudi, est une allusion explicite à l'amour charnel, exprimée subtilement par une disposition symétrique des termes (« mon corps dans son corps et sa bouche dans ma bouche », à la huitième strophe). Dès lors, le poète emploie ce procédé dans ses dernières strophes (la dixième : « je pense à elle, elle pense à moi », et la douzième : « [que je sois] père de son enfant, qu'elle soit mère de mon petit »), où le désir qu'il exprime de s'unir à sa belle devient le désir que cette union soit féconde. Dans un dernier rebondissement, l'autre poète répond à cela que tout jeu amoureux est jeu de hasard. Il évoque pour conclure la dimension onirique et fantasmatique de l'amour.

Le poème s'étendant sur treize strophes en *sextilha* (soit une durée de cinq minutes environ) donne un aperçu de l'extension que peut prendre le développement d'un thème. Il s'agit pour les poètes de traiter intégralement le sujet, en le considérant sous tous ses aspects et en imaginant toutes ses significations et conséquences. En procédant de la sorte, chaque strophe enrichit le poème d'une idée nouvelle – dans l'idéal tout au moins, car il est également licite à partir d'une idée initiale de procéder par variation pendant quelques strophes (ainsi les strophes 1, 3, 4 et 6 sont-elles des variations sur l'idée de l'heureuse rencontre qui a scindé la vie de l'amant en un avant et un après ; les strophes 2, 5 et 7 sur l'idée de la beauté incomparable de l'aimée).

Thèmes naturalistes

L'amour est aussi amour de la nature, en chantant la beauté des phénomènes naturels :

- *As belezas naturais.*	*Les beautés naturelles.*
- *Sobre a noite.*	*En évoquant la nuit.*
- *Morar no sítio é gostoso.*	*Qu'il est agréable d'habiter à la*
-	*campagne.*
- *Sertanejo cobrando da natureza*	*Le sertanejo perçoit de la nature*
O verdume das matas do sertão.	*la verdeur des plantes du sertão.*

Dans le *sertão* semi-aride, les caprices de la nature se traduisent par l'arrivée toujours anxieusement attendue de la pluie qui garantira des récoltes abondantes à la fin de l'hiver. Dans le cas contraire, la sécheresse est le pire fléau qui puisse accabler l'homme :

- *O sertão depois da chuva.*	*Le sertão après la pluie.*
- *O coveiro da chuva sepultou*	*La pluie est le fossoyeur qui a enseveli*
O cadáver assombroso do verão.	*le terrible cadavre de l'été.*
- *No são João deste ano vai sobrar*	*Cette année à la saint Jean il va rester*
Milho assado na brasa da fogueira.	*du maïs grillé à la braise du feu de joie.*
- *A chuva veio e voltou*	*La pluie est venue et elle est repartie*
Deixando triste o sertão.	*en laissant le sertão à sa tristesse.*
- *É a chuva no sul matando gente*	*Alors que la pluie tue des gens dans le*
E o Nordeste morrendo esturricado.	*sud du pays, le Nordeste meurt grillé.*
- *A quentura do sol abrasador*	*La chaleur du soleil ardent*
Esturrica as fazendas do sertão.	*grille les fermes du sertão.*
- *Quando a seca matou minha boiada*	*Quand la sécheresse a tué*
Solucei na porteira do corral.	*mon troupeau de bovins,*
	j'ai sangloté à la porte de l'enclos.

Parmi les êtres qui peuplent la nature, les oiseaux sont des messagers privilégiés. Ainsi le chant du *carão* annonce-t-il la pluie. Entré dans le monde domestique, l'oiseau prisonnier exprime par son chant un sentiment humain, la *saudade* : le regret de la nature où il vivait libre.

- *Nao vai parar de chover* *Enquanto o carão cantar.*	*Il n'arrêtera pas de pleuvoir* *tant que le carão chantera.*
- *Passarinho que canta na gaiola* *Não é canto é grito de saudade.*	*Un oiseau chante dans la cage ;* *ce n'est pas un chant, c'est un cri de regret.*
- *Passarinho preso canta* *Porque não sabe chorar.*	*L'oiseau prisonnier chante* *parce qu'il ne sait pas pleurer.*

Ce dernier refrain fut proposé lors d'une *cantoria* organisée dans une propriété du *sítio* Ribeiro (hameau situé dans les petites montagnes de la région de Pau dos Ferros, RN), en 2002, par une chaude nuit de février crépitante de bruits d'insectes. Les poètes sont particulièrement sensibles aux impressions sonores de la nature, et en premier lieu au chant des oiseaux qui semblent être leurs collègues dans le monde animal. Le sujet de l'oiseau prisonnier inspira une dizaine de strophes à Raimundo Sobrinho et Edísio Calixto, sur une mélodie particulièrement émouvante en mode mineur, mode rarement employé par les *cantadores*. Je transcris les six premières strophes de cette improvisation :

O pássaro cantando preso *Seu cantar é descontente* *Ele canta diferente* *Sentindo o maior despreso* *É vendo o cão aceso* *Doido pra lhe atacar* *E ele querendo cantar* *No galho fino da planta* *O pássaro preso só canta* *Com vontade de chorar.*	*L'oiseau prisonnier,* *son chant est malheureux.* *Il chante différemment,* *offensé par le mépris.* *C'est qu'il voit le chien excité,* *fou à l'idée de l'attaquer,* *et lui il voudrait chanter* *sur la fine branche d'une plante.* *L'oiseau prisonnier ne chante* *qu'avec l'envie de pleurer.*
No meio dos rouxinóis *O cântico é mavioso* *O pássaro é fabuloso* *Que canta por entre nós* *O irapuru na voz* *Pode hipnotizar* *Não há quem saiba contar* *O que tem sua garganta* *Passarinho preso canta*	*Au milieu des rossignols,* *le concert est harmonieux.* *C'est fabuleux qu'un oiseau* *chante parmi nous !* *L'oiseau d'Amazonie, par sa voix,* *peut nous hypnotiser.* *Ce qu'il a dans sa gorge* *est indicible.* *L'oiseau prisonnier chante*

Porque não sabe chorar.

O pássaro canta bonito
Quando tá em liberdade
Porque tem necessidade
De cantar para o infinito
É especial seu grito
Na hora que vai cantar
Quando vai se agasalhar
Com qualquer coisa se espanta
Passarinho preso canta
Porque não sabe chorar.

Se encontrá-lo no ninho
Dá a ele segurança
Que ele é liderança
Que tem em todos caminhos
Quem prender um passarinho
É o mesmo que lhe matar
Deixem o pássaro voar
Trancá-lo não adianta
Passarinho preso canta
Porque não sabe chorar.

Você deixa o passarinho
Cantando em liberdade
No lugar que tem vontade
No arvoredo no ninho
Junto com seu filhotinho
Quando vai se agasalhar
A mata é o seu lugar e
A sua música é mais santa
Passarinho preso canta
Porque não sabe chorar.

Não cause essa erosão
Não ofenda a natureza
Não leve essa tristeza
Às campinas do sertão
Não coloque na prisão
Quem vive só de cantar
O seu lugar é no ar e

parce qu'il ne sait pas pleurer.

L'oiseau chante joliment
quand il est en liberté
parce qu'il ressent le besoin
de chanter pour l'infini.
Son cri est particulier
au moment où il va chanter.
Quand il va se mettre à l'abri,
n'importe quoi l'effraie.
L'oiseau prisonnier chante
parce qu'il ne sait pas pleurer.

Si vous le trouvez dans un nid,
mettez-le en sécurité,
car il est le guide
que l'on rencontre sur les chemins.
Se saisir d'un oiseau
revient à le tuer.
Laissez l'oiseau voler,
il est vain de l'enfermer.
L'oiseau prisonnier chante
parce qu'il ne sait pas pleurer.

Vous devez laisser le petit oiseau
chanter en liberté
là où il l'entend,
dans le bosquet ou dans le nid.
Près de son oisillon,
quand il va se mettre à l'abri,
il est à sa place dans la forêt
et sa musique est plus saine.
L'oiseau prisonnier chante
parce qu'il ne sait pas pleurer.

Ne causez pas cette dégradation,
n'offensez pas la nature,
n'amenez pas cette tristesse
dans les plaines du sertão.
Ne mettez pas en prison
celui qui ne vit qu'en chantant.
Sa place est dans les airs,

Seu perfume é na planta	*son parfum est dans les plantes.*
Passarinho preso canta	*L'oiseau prisonnier chante*
Porque não sabe chorar.	*parce qu'il ne sait pas pleurer.*

Les thématiques peuvent différer, les sujets traités jouent d'une façon ou d'une autre sur l'émotion. Dans les thèmes naturalistes, la nature représente souvent la liberté. Par antithèse, l'image d'un oiseau prisonnier va provoquer une émotion liée à un sentiment d'injustice face à ce petit être dont « la place est dans les airs ». La première strophe dépeint crûment la condition du petit prisonnier « offensé par le mépris » et le sentiment de tristesse attaché à cette scène. D'emblée, une évasion imaginaire s'opère à partir de la cruelle réalité : l'oiseau « voudrait chanter sur la fine branche d'une plante ». Les deux strophes suivantes prolongent cet envol de la pensée en évoquant avec nostalgie des scènes de son milieu naturel, où son chant est incomparable. Puis le traitement de la thématique bifurque : le sentiment de tristesse devant l'injustice se transforme en sentiment d'indignation, s'exprimant dans des couplets impératifs – « vous devez laisser l'oiseau chanter en liberté ». Le ton devient plus incisif et plus critique, le poème devient un plaidoyer où il est question de « dégradation » et « d'offense » à la nature. Le développement des idées et l'évolution dans le ton du poème suivent ainsi ce qui était contenu en germe dans le refrain proposé, autour de l'opposition chanter/pleurer. Parmi les autres qualités de ce *mote*, il y a sa métrique heptasyllabique, plus légère à l'oreille et plus souple d'emploi que celle des refrains décasyllabiques donnés jusqu'ici en illustration des thématiques. Le *mote* de qualité est celui dont la forme présente une adéquation avec le fond qu'il appelle à développer. C'est une poétique : son et sens sont en harmonie.

<u>Thèmes existentiels</u>

Divers aspects du temps inspirent les thèmes qui viennent d'être passés en revue : le temps de l'histoire, le temps qui nourrit l'amour ou qui l'efface, le temps du cycle des saisons. Le temps de la traversée de l'existence est évoqué dans des thèmes à teneur philosophique. Ceux-ci se fondent sur un sentiment éprouvé par les auditeurs, la *saudade* : le temps passé est un temps vécu, à une certaine distance dans le souvenir :

- *Nada fica pra sempre nesta vida* *A não ser a lembrança e a saudade.*	*Dans cette vie, rien ne reste à jamais,* *si ce n'est le souvenir et la nostalgie.*
- *Os prazeres da vida vão passando* *E minha alma se enchendo de saudade.*	*Les plaisirs de la vie passent,* *et mon âme s'emplit de nostalgie.*
- *Quem recebe a visita da saudade* *Nunca mais tem sossego na sua vida.*	*Qui est visité par la nostalgie plus jamais n'est tranquille dans sa vie.*

- *É triste a gente não ter*	*Qu'il est triste de ne plus avoir*
Nossa mãe para amar.	*notre mère à aimer.*
- *Não ter saudade de nada*	*N'avoir la nostalgie de rien,*
É não ter nada na vida.	*c'est ne rien avoir dans la vie.*
- *Saudade só é saudade*	*La nostalgie n'est nostalgie*
Depois da separação.	*qu'après la séparation.*

Les âges de la vie sont autant d'étapes depuis lesquelles on envisage différemment la traversée de l'existence. L'enfance est évoquée comme un paradis que le temps a éloigné :

- *O jovem espera o futuro*	*Le jeune attend le futur,*
O velho lembra o passado.	*le vieux se souvient du passé.*
- *Eu fui menino feliz*	*J'ai été un enfant heureux*
No casebre dos meus pais.	*dans la masure de mes parents.*
- *Quem embarcou minha infância*	*Qui a embarqué mon enfance*
Levou minha liberdade.	*a emporté ma liberté.*
- *Faz pena a mulher nascer*	*Cela fait de la peine de voir la femme*
Ficar velha e se acabar.	*naître, vieillir et disparaître.*

Au terme d'une existence, la mort inéluctable est surtout une grande égalisatrice :

- *Cada passo que eu dou é mais um passo*	*Chaque pas que je fais est un pas de plus*
Em procura da minha sepultura.	*à la recherche de ma sépulture.*
- *As diferenças da gente*	*Les différences entre les gens*
Terminam na sepultura.	*s'évanouissent dans la tombe.*
- *As diferenças se findam*	*Les différences s'achèvent*
Na boca da sepultura.	*à l'entrée de la sépulture.*

On le voit, ce thème d'une même loi pour tous, dictée par notre finitude, circule beaucoup et donne lieu à des refrains variés. C'est un sujet de transition, où le thème existentiel peut être en partie traité de façon moraliste. J'en donne une illustration en transcrivant les quatre premières et les deux dernières des quatorze strophes improvisées par Rogério Meneses et Enevaldo Hipólito à Imaculada Conceição.

Por mais que as pessoas sejam	*Pour autant que les personnes*
Diferentes na bravura	*soient différentes dans la bravoure,*
No dinheiro e no poder	*l'argent, le pouvoir,*
No talento e na cultura	*le talent ou la culture,*
As diferenças se findam	*les différences s'achèvent*
Na boca da sepultura.	*à l'entrée de la sépulture.*

Aqui se julga a altura
O que faz e o que tem
Rico que morre não volta
Pobre que parte não vem
Que a lei da morte é só uma e
Nunca muda pra ninguém.

Pode se ter armazem
Ou nada se ter por leito
Ser filho de um operário
Ou de um juiz de direito
No dia que a gente morre
Nós somos do mesmo jeito.

Que deputado e prefeito
Vivam mais eu não garanto
Aqui se faz distinção
Mas pelo menos num canto
Lavrador e presidente
Só valem do mesmo tanto.
.....
Todo reinado é desfeito
Morre tudo o que nasceu
Lampião não escapou
Hitler matou mas morreu
Por isso que eu nunca achei
Ninguém melhor do que eu.

Até aqui quem morreu
Só deixou saudade e dor
Quem do pó vem tem o dia
De voltar pro mesmo pó
Que o caixão muda o tamanho
Mas o destino é um só.

Ici se juge la grandeur de la personne,
ce qu'elle fait et ce qu'elle a.
Le riche qui meurt ne revient pas,
le pauvre qui part ne rebrousse pas chemin,car la loi de la mort
est une et invariable pour tous.

Que l'on possède un magasin
ou que l'on n'ait rien pour dormir,
que l'on soit le fils d'un ouvrier
ou d'un homme de loi,
le jour de la mort
tout le monde est pareil.

Je ne garantis pas que les députés
et les maires vivent plus longtemps.
Ici-bas on établit des distinctions,
mais il est au moins un endroit
où le laboureur et le président
valent autant l'un que l'autre.
.....
Tout royaume se défait,
tout ce qui est né meurt.
Lampião, le cangaceiro, n'y a pas échappé,Hitler a tué mais il est mort.
C'est pour cela que je n'ai jamais pensé
que quelqu'un soit meilleur que moi.

Jusqu'à présent, qui meurt ne laisse que regrets et peines.
Qui vient de la poussière voit le jour
où il retourne à la même poussière,
car les cercueils sont de tailles variées,
mais la destination est la même.

On l'a vu avec les exemples précédents, les *cantadores* traitent les sujets proposés avec une grande rigueur, surtout lorsqu'il s'agit d'un refrain versifié où se trouvent des éléments formels pour guider l'improvisation. Ils prennent grand soin de ne jamais se mettre hors sujet, ce qui les distingue nettement de leurs

homologues *coquistas* qui usent constamment du coq-à-l'âne dans leurs performances. De ce fait, chanter dans une *cantoria* requiert que l'on sache exploiter au maximum un sujet donné, pour renouveler constamment le contenu poétique (*oração*) en conciliant rigueur et imagination. Le *cantador* développe à cette fin toute une gamme de tactiques, dont l'improvisation transcrite ci-dessus fournit un exemple. Dans le cas présent, une personne de l'auditoire avait proposé le sujet sous une forme versifiée, peut-être sans le vouloir. « *As diferenças se findam na boca da sepultura* » peut en effet se décomposer en deux lignes de sept syllabes. Mais alors la première ligne porte une rime pauvre (*findam*) à partir de laquelle un développement poétique en dizain est impossible. Tactiquement, Rogério Meneses choisit donc d'ouvrir l'improvisation par un sizain à la fin duquel il place la phrase proposée : la rime impossible *findam* est sans incidence puisqu'elle est portée par une ligne impaire ; la bonne rime *sepultura*, à la fin du sizain, permet à Enevaldo Hipólito de rebondir sur *altura* dans sa première strophe. Le souci du développement le plus ample possible est spécifique au *cantador* qui peut de ce fait traiter en profondeur les sujets même les plus graves, comme ici ce sujet existentiel, thématique sans équivalent chez les autres poètes improvisateurs. Les poèmes existentiels feront l'objet d'un chapitre à part entière dans la troisième partie de la thèse.

<u>Thèmes éthiques, moralistes ou édifiants</u>

Une attitude pragmatique dans la vie semble fonder l'éthique qui transparaît dans ces thèmes. Le bon sens (*juízo*) est invoqué. L'erreur de jugement peut inspirer des strophes comiques.

- *Na escola do mundo eu aprendi* *As lições que a vida me ensinou.*	*À l'école du monde j'ai appris* *les leçons que la vie m'a enseignées.*
- *Não tenho tudo o que eu amo* *Mas amo todo o que eu tenho.*	*Je n'ai pas tout ce que j'aime,* *mais j'aime tout ce que j'ai.*
- *Quem tem juízo não faz.*	*Un homme sensé ne fait pas cela.*

Le bien est défini par opposition au mal, mais se décline aussi sur le thème du bonheur ou sur celui des espérances :

- *O bem et o mal.*	*Le bien et le mal.*
- *Quem é feliz é assim.*	*Qui est heureux est ainsi.*
- *Amor, saúde e dinheiro* *Três coisas boas na vida.*	*Amour, santé et argent,* *trois bonnes choses dans la vie.*
- *As esperanças.*	*Les espérances.*
- *Vou passar uma esponja no passado* *Planejando um futuro diferente.*	*Je vais passer une éponge sur le passé,* *en projetant un futur différent.*

Certains thèmes invitent les poètes à improviser des couplets édifiants :

- *O homem precisa ter…*	*Ce dont l'homme a besoin.*
- *O que eu faço por meu filho*	*Ce que je fais pour mon fils.*
- *De tudo o que a vida tem* *Já conheço um bocado.*	*Je connais déjà une partie* *de tout ce que la vie comporte.*
- *Nas mulheres já zombei* *Hoje elas zombam em mim.*	*Je me suis bien moqué des femmes et ce sont elles qui se moquent de moi maintenant.*

Dans les thèmes moralistes, certains exaltent des valeurs (la parole, le respect), mais le plus grand nombre dénoncent les défauts moraux et les fléaux sociaux qui en découlent :

- *A palavra dos homens do passado* *Era válida igualmente documento.*	*La parole des hommes du passé* *valait tout autant qu'un document.*
- *Só respeita o semelhante* *Quem tem Deus no coração.*	*Seul respecte son semblable* *celui qui porte Dieu dans son cœur.*
- *Acho muito difícil um filho ingrato* *Ter direito ao troféu da salvação.*	*Il me semble bien difficile qu'un fils ingrat ait droit au trophée du salut.*
- *A impunidade.*	*L'impunité.*
- *A corrupção.*	*La corruption.*
- *Se a justiça fosse justa…*	*Si la justice était juste…*
- *A noite esconde o segredo* *Das traficânçias do mundo.*	*La nuit dissimule le secret* *des trafics du monde.*

Je donnerai pour exemple de poème moraliste et édifiant huit strophes d'une improvisation de Severino Feitosa et Diómedes Mariano, ce dernier étant natif d'Afogados da Ingazeira, ville du *sertão* de Pernambuco où se tenait un festival de *violeiros* le 23 février 2002. Invités à improviser sur leur conception du bonheur, les poètes évoquent une vie réussie, que l'être humain marque par sa probité, sa réputation et sa descendance – de son accomplissement dépend son salut. Le public du festival de cette petite ville où tout le monde semble se connaître, venu en famille, paraît ravi de ce tableau idyllique :

Quem é feliz é assim *Sorri de toda maneira* *Romário passou dos trinta* *Está cheio de canseira* *E o povo só fala nele* *Na seleção brasileira.*	*Qui est heureux est ainsi,* *souriant tout le temps.* *Le footballeur Romário a 30 ans passés, il est bien fatigué,* *et les gens ne parlent que de lui* *dans la sélection brésilienne.*
Feliz é dessa maneira	*Le bonheur est ainsi,*

Se viver sem ameaça
Reunir a multidão
Seja no clube ou na praça
Cantar amor onde chega e
Fazer amigo onde passa.

Ter crédito na sua praça
Não padecer de estresse
Ser um filho obediente
Tendo erro o reconhece
E o abraço do seu pai
Logo que ele amanhece.

É conviver com a prece
Dentro da igreja antiga
Viver bem com os parentes
E com toda prole amiga
Morrer com noventa anos
Sem dever nem ter intriga.

Uma mulher que se abriga
Sempre numa casa bela
Tem dinheiro na poupança
Pra baixaria não apela
Se o marido morre deixa
Muita fortuna pra ela.

É felicidade dela
É ter um bom coração
Saber respeitar os outros
Aprender a dar perdão
Fazer das ações escadas
Pra chegar à salvação.

Ser nascido no sertão e
Se manter na liderança
Envelhecer escrevendo
Com a sua vizinhança
Patativa é pesquisado
Nas faculdades da França.

Respeitar a criança

quand on vit sans menace ;
rassembler des foules,
dans les clubs ou sur les places,
chanter l'amour où l'on arrive
et faire des amis où l'on passe.

Jouir de la confiance des autres,
ne pas souffrir du stress.
Être un fils obéissant,
qui sait reconnaître ses erreurs,
et que son père embrasse
dès qu'il se réveille.

Être familier de la prière
au sein de la vieille Église.
Vivre en bons termes avec ses parents,
en bonne amitié avec sa descendance.
Mourir à 90 ans,
sans dettes ni intrigues.

Une femme qui vit à l'abri
d'une belle maison.
Elle a épargné,
elle ne s'abaisse pas à quelque bêtise.
Si son mari meurt,
il lui laisse une fortune.

Le bonheur de cette femme
est d'avoir bon cœur :
savoir respecter les autres,
apprendre à pardonner,
et faire de ses actions
une échelle pour son salut.

Être né dans le sertão,
et avoir le pouvoir de commander.
Vieillir en écrivant
sur son voisinage et ses alentours.
Le poète sertanejo Patativa est étudié
dans les universités françaises !

Respecter l'enfant

Com um ano de idade	*âgé d'un an.*
Mesmo sem muita fortuna	*Savoir se lier d'amitié,*
Saber fazer amizade	*même sans grande fortune,*
Porque um baú de dinheiro	*parce qu'un coffre d'argent*
Não compra a felicidade.	*n'achète pas le bonheur.*

Certains sujets sont plus ouverts que d'autres. C'est le cas de « Qui est heureux est ainsi », qui présente un simple concept (le bonheur), associé à l'adverbe « ainsi » appellant en quelque sorte à procéder par illustration. Les poètes ne s'en privent pas, qui accumulent au fil des strophes les exemples de vie réussie, la forme de la *sextilha* permettant toutes sortes de rebondissements d'une figure évoquée à l'autre (le sportif ou le chanteur à succès, le fils obéissant, la femme au bon cœur, le poète respecté… plus loin, dans les huit strophes que je n'ai pas transcrites, le *Padre* Cícero et Mère Teresa sont évoqués comme modèles édifiants). La tonalité moraliste du poème est du choix des poètes – le thème proposé n'imposait pas que soient privilégiées les valeurs de la « vieille Église » (en particulier la question du salut de l'âme). Cet exemple montre comment les poètes ont toute latitude pour communiquer leur sensibilité, leur conception du monde et de la vie, quel que soit pratiquement le sujet qu'on leur propose.

Thèmes sociaux

Il y a évidemment une continuité entre les thèmes moralistes et les thèmes sociaux. Par exemple, une recommandation bénéfique (comme l'incitation à étudier) se fonde sur les exigences de la société actuelle ; le fléau de l'inégalité entraîne des conséquences très concrètes pour les pauvres ; la prostitution est un sujet qui peut être abordé par la notion de péché, mais la question de la femme prostituée peut aussi être envisagée sous un angle très différent, avec compassion :

- *Quem quiser viver bem vai estudar* *Se quiser o futuro sossegado.*	*Celui qui veut bien vivre va étudier,* *s'il veut avoir un avenir tranquille.*
- *Tanto luxo na casa do burguês* *Tanto pobre sem casa pra morar.*	*Tant de luxe dans la maison du bourgeois, et tant de pauvres sans maison où habiter !*
- *Só existe pecado e falsidade* *No amor da mulher prostituída.*	*Il n'y a que péché et fausseté* *dans l'amour de la femme prostituée.*
- *No olhar da mulher prostituída* *Vejo gesto de dor e sofrimento.*	*Dans le regard de la femme prostituée,* *je vois un geste de douleur et de souffrance.*

Peu de compassion en revanche dans l'allusion aux drogues et à ceux qui en dépendent, mais de la sévérité ou de la dérision dans les termes :

- *O bebo.*	*Le soûlard.*
- *Como parar de beber.*	*Comment arrêter de boire.*
- *Se a bebida se acabar* *Eu morro junto com ela.*	*Si la boisson s'achève,* *je meurs avec elle.*
- *As vítimas do tabaco.*	*Les victimes du tabac.*
- *A fumaça do cigarro* *Apaga a chama da vida.*	*La fumée du tabac* *éteint la flamme de la vie.*
- *Hoje em dia o novo cangaceiro* *Dá apoio aos donos da maconha.*	*De nos jours le nouveau bandit du sertão prête main-forte aux parrains du cannabis.*

Alors qu'il était fréquent de chanter sur des sujets bibliques (d'après l'expérience des *cantadores* qui ont une quarantaine d'années maintenant), force est de constater une absence totale de demandes sur ce thème de la part du public lors de l'enquête. Seul ce *mote,* dont le développement suppose une approche ouverte des religions, a été proposé lors d'un festival :

- *Pra toda religião* *Só existe um salvador.*	*Pour toutes les religions,* *il n'existe qu'un sauveur.*

Certains mouvements sociaux reviennent fréquemment dans les sujets proposés : ainsi du Mouvement des Sans-Terre qui est aussi un combat politique.

Os sem terra.	*Les paysans sans terre.*

Un des poèmes produits sur ce sujet entendu plusieurs fois lors de l'enquête sera transcrit page 173 pour illustrer la posture de chansonnier que les *cantadores* savent adopter pour traiter des thèmes sociaux et politiques.

Les thèmes politiques

La dénonciation des tares de la société se fait plus précise dans les thèmes politiques, où un président ou un homme politique peuvent être mis en cause, ainsi que le système corrompu qui soutient leur pouvoir :

- *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.*
- *Quem serrou o pescoço do país* *Quer fazer o Zé Serra presidente.*	*Ceux qui ont coupé le cou du pays veulent que José Serra devienne président.*
- *O pacote fiscal do presidente*	*Le train de mesures fiscales du*

Só causou desespero pra nação.	*président a conduit la nation au désespoir.*
- *Estão vendendo a riqueza* *Que tem no nosso país.*	*Ils sont en train de vendre* *la richesse de notre pays.*
- *A indústria da seca nordestina* *Deixou muito corrupto no poder.*	*L'industrie de la sécheresse nordestine* *a laissé beaucoup de corrompus au pouvoir.*

Les regards se portent au-delà des frontières du Brésil pour déplorer les malheurs de l'humanité et fustiger les abus de pouvoir :

- *As crisis mundiais.*	*Les crises mondiales.*
- *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.*

Des sujets sociaux et politiques peuvent aussi apparaître à l'arrière-plan des poèmes traitant d'autres thématiques, comme autant d'éléments de l'expérience quotidienne des auditeurs auxquels on s'adresse. Ils tiennent une place importante dans la production des *cantadores,* ainsi que nous le verrons au chapitre suivant où il sera question de la liberté avec laquelle ces questions sont traitées. Les poètes lient les problèmes sociaux aux responsabilités politiques. J'illustrerai la façon dont ils tiennent un discours critique sur un sujet social par une improvisation de Raimundo Caetano et Rogério Meneses. Au domicile de ce dernier, je leur avais demandé de chanter sur un thème qui revenait sans cesse dans les premiers entretiens que j'avais eus avec eux, en 1998 : la désertification du *sertão*. Les problèmes sociaux posés par les mutations démographiques sont dépeints par des images concrètes, avec réalisme ; ils prennent dans l'évocation la figure d'un mouvement, l'exode rural. Mais il n'y a aucun fatalisme dans le traitement du sujet. Bien au contraire, les deux *cantadores* pointent d'emblée les responsabilités du pouvoir dans cette situation, avec un discours critique propre à leur art de chansonniers. L'incurie des gouvernants et le caractère parasite de la classe politique sont incriminés dans cette improvisation de vingt-trois strophes dont je transcris les six premières :

Pela falta de açude	*Par manque d'écluse,*
De barragem de barreiro	*de barrage, de glaisière,*
De projeto de governo	*de projet gouvernemental,*
De vontade e de dinheiro	*de volonté et d'argent,*
Está ficando deserto	*le Nordeste du Brésil*
O Nordeste brasileiro.	*se transforme en désert.*

No Nordeste por inteiro
Existem-se desafios
Muitos partem pra Brasília e
Para as favelas do Rio
Engravidando as cidades
Deixando o sertão vazio.

Por faltar água no rio
E também terra irrigada
Tem fazenda sem ninguém
Tem ferrugem na enxada
Tem muita cidade cheia
Muita favela lotada.

Isso é por falta de enxada
Incentivo à produção
Falta de reforma agrária
Falta de irrigação
Um bando de sertanejos
Está deixando o sertão.

A roça e a plantação
Tá com poucos militantes
O inverno ficou pouco
As águas estão distantes
Mas não é culpa de Deus
É culpa dos governantes.

Hoje muitos retirantes
Devido ao sistema ingrato
Que até aqui no Nordeste
O nosso povo do mato
Infelizmente só serve
Pra eleger candidato.

Dans tout le Nordeste
il existe des défis.
Beaucoup partent pour Brasília
ou vers les bidonvilles de Rio,
engrossant les villes,
désertant le sertão.

L'eau des rivières et l'irrigation des terres faisant défaut,
il y a des fermes abandonnées,
des bêches rouillées,
beaucoup de villes pleines
et de bidonvilles bondés.

Faute de bêches,
d'incitation à la production,
de réforme agraire
et d'irrigation,
les habitants sont poussés
à fuir en masse leur sertão.

Il y a peu de militants
pour le sarclage et la plantation.
L'hiver fut court,
les eaux sont loin.
Mais ce n'est pas la faute à Dieu,
c'est la faute aux gouvernants.

À cause de l'ingratitude du système, il y a maintenant beaucoup d'émigrants.
Car jusque dans notre Nordeste,
les gens de la brousse
ne servent malheureusement
qu'à élire des candidats.

En commentant les morceaux choisis ayant servi d'illustration aux divers types de sujets, j'ai essayé de mettre en exergue la singularité du travail du *cantador* dans le développement de la thématique. Exigence sans équivalent dans les autres genres de poésie orale que j'ai entendus dans le Nordeste, le *cantador* doit tout à la fois traiter le sujet qu'on lui propose avec rigueur (ne pas en sortir), de façon exhaustive (ne pas en omettre), en montrant une grande

imagination (pour aller le plus loin possible dans le développement du thème) et une grande sensibilité (pour communiquer des sentiments à son auditoire). Tenir ce rôle devant les auditeurs suppose un métier accompli : le *cantador* a une façon tactique de se jouer des difficultés formelles ; il sait donner des tonalités variées à ses poèmes, dont le contenu peut être empreint de sentimentalisme, de lyrisme, de réalisme ou être ouvertement polémique, le poète assumant alors une position critique. Parcourant une gamme étendue d'expressions au gré des diverses thématiques, le *cantador* montre son humanité dans son art singulier.

Après ce tour d'horizon des jardins de la *cantoria* où éclosent les poèmes les plus variés, la question de l'unité de l'œuvre du *cantador* peut se poser. Ce que ses auditeurs ou ses collègues appellent à chanter dans les *cantorias* couvre en effet une très large palette de sujets, potentiellement illimitée. Qu'y a-t-il de constant dans cet éclectisme apparent ? Le fait que tout ce qu'un *repentista* chante est improvisé. Cela implique que sa pensée soit toujours en mouvement. Il ne peut pas répéter des choses mémorisées, son éthique de *repentista* le lui interdit. D'ailleurs, il y a des règles formelles qui contraignent à l'instantanéité de la production, ainsi que l'alternance des strophes qui crée l'imprévisibilité de la réponse à apporter. Dans la *cantoria*, l'œuvre orale n'est pas produite par composition d'éléments préparés, appris ou convenus. Elle est le résultat du mouvement permanent de la pensée, forcée à la rapidité pour s'adapter à ce que vient de dire le partenaire, le temps de quelques accords de *viola* entre deux strophes. La mobilité de la pensée du poète est ce qui lui permet de couvrir le vaste champ des thématiques demandées par son public.

Éléments thématiques inclusifs

Les poètes glissent dans leurs couplets toutes sortes d'illustrations ou d'allusions qui peuvent n'avoir qu'un rapport lointain avec le sujet qu'ils sont censés suivre. Examiner ces éléments thématiques inclusifs permet de se faire une idée plus complète de ce que les *cantadores* ont à chanter et de la vision du monde qu'ils transmettent.

Interrogé par exemple sur les personnages que les poètes ont coutume de chanter dans leurs vers, Antônio Lisboa a mentionné plusieurs types de figures, en détaillant leur biographie, des plus célèbres aux moins connues. Un nombre considérable d'informations ont alors été glanées sur les héros du Nordeste tels les *cangaceiros,* les saints, thaumaturges ou prophètes locaux, les leaders insurgés, les figures féminines, les grands *cantadores* du passé et les lieux mythiques de la *cantoria* qui les ont vus naître. À l'occasion de ce riche entretien conduit en 1998, Antônio a choisi de parler des figures légendaires de son terroir plutôt que des personnages connus pourtant fréquemment évoqués dans les improvisations enregistrées (figures bibliques ; personnel politique ou médiatique brésilien ; Castro, Chirac, Clinton, Lady Diana, Mère Teresa,

Pinochet…), mettant ainsi en exergue certaines fonctions du matériel thématique utilisé par les poètes. D'une part, l'évocation de la mémoire de l'histoire locale semble essentielle à l'identité nordestine, et participe de l'autorité qui est reconnue à l'auteur des vers : celui-ci peut parler du présent en ses termes propres, et même vaticiner, puisqu'il connaît notre passé. D'autre part, mettre en scène ces figures à l'occasion d'une *cantoria* constitue une tradition qui propose des modèles, historiques ou légendaires, à la considération populaire. Les poètes fondent la légitimité de leur vision de la société et de l'histoire sur l'évocation de ces modèles connus de tous, qu'ils animent dans leurs improvisations.

Traitement de la thématique

La façon personnelle de traiter la thématique montre une grande variété. Le développement des sujets proposés et l'emploi des éléments qui s'offrent à l'inspiration révèlent une manière de faire qui appartient en propre à chacun. Selon ses inclinations, quand il improvise des vers au son de la *viola*, le *violeiro* privilégie une attitude particulière pour s'assurer la maîtrise de son « discours »[65]. Qui connaît bien la *cantoria* différencie ainsi les *violeiros* selon leur stratégie. Antônio Lisboa distingue *poeta, repentista* et *cantador* : « *poeta,* qui produit des images poétiques ; *repentista,* qui entre dans la situation ; *cantador*, plus technique, et qui s'en sort toujours mieux grâce au mécanisme qu'il maîtrise ». Avec le profil qui lui est propre, chaque *violeiro* remplit un rôle distinct devant l'auditeur qui a ses préférences en la matière.

Comme exemple de production d'un *poeta,* Antônio cite une strophe de Manuel Xudu qui chantait merveilleusement la nature avec des images suggestives :

Admiro cem formigas	*J'admire cent fourmis*
Uma folha carregando	*transportant une feuille.*
Sessenta puxam na frente	*Soixante tirent devant ;*
Vinte atrás vão empurrando	*vingt poussent derrière.*
E há vinte que vão encima	*Et il y en a vingt qui vont dessus,*
Pensando que vão ajudando.	*en pensant qu'elles aident les autres.*

On peut ainsi caractériser le poète qui affectionne « une poésie simple, naturelle », par opposition au chanteur plus « actualisé » : Rogério Meneses parle avec admiration de João Paraibano : « Quasi analphabète, il ne lit pas le

[65] « Discours » est la traduction de *oração*, critère apprécié par les amateurs de *cantoria* pour juger de ce qui est dit dans les couplets comme de la manière de le dire. Par ailleurs, j'emploie ici le terme général de *violeiro* pour pouvoir ensuite introduire des distinctions qui nécessiteront des termes synonymes : *poeta, repentista, cantador*.

journal et ne s'intéresse pas à l'actualité. Il chante à vous en donner des frissons un thème comme la sécheresse dans le Nordeste. Mais s'il doit parler des nouveaux dirigeants, il ne sait pas. C'est le *poeta* qui chante le mieux la nostalgie (*a saudade*). Une vie entière peut être contée dans une strophe, avec une extrême profondeur ». Rogério se souvient que João Paraibano chanta ainsi le thème *Saudade dos meus extremosos pais* (Nostalgie de mes parents pleins d'amour) :

Dos meus nem me lembro mais
Que eu fui como um passarinho
Meus pais morreram fiquei
Aí deplumado no ninho
E o primeiro vôo da vida
Quando eu dei foi sozinho.

Des miens, je ne me souviens plus,
puisque j'ai été comme un petit oiseau :
mes parents sont morts et je suis resté
sans plumes dans le nid.
Et pour mon premier vol dans la vie,
je me suis lancé tout seul.

J'ai eu l'occasion d'enregistrer une improvisation de João Paraibano sur un thème bucolique proposé au festival d'Afogados. Alors que les strophes de son célèbre partenaire Oliveira de Panelas recevaient les applaudissements du public, les siennes entraînaient de véritables acclamations. « Cette année à la saint Jean il restera du maïs grillé sur les braises du feu » est un thème qui suggère que la saison des pluies a été propice aux cultures et que la récolte du maïs a été particulièrement abondante. Il s'agit donc d'improviser sur la pluie et ses bienfaits, la beauté de la nature qui s'éveille après la sécheresse et l'allégresse des habitants du *sertão*. Autant d'occasions de produire des images mettant un comble à l'émotion des spectateurs pour João Paraibano qui s'avère être le plus *poeta* des poètes dans ces cinq strophes :

Quando ouvi a corneta do carão
Me esqueci da garganta da cigarra
Quando vi o relâmpago pela barra
Escutei o estalo do trovão
Tudo indica que à noite de são João
Vamos ter o forró a noite inteira
Muito mais linda ao fogo da roqueira
E a sanfona chamando pra dançar
No são João desse ano vai sobrar
Milho assado na brasa da fogueira.

Quand j'ai entendu la trompette du carão[66]*j'ai oublié le chant de la cigale.*
Quand j'ai vu les éclairs sur l'embouchure j'ai entendu le fracas du tonnerre.
Tout indique que la nuit de la saint Jean nous passerons au bal la nuit entière, plus belle à la lumière des feux d'artifice,
et l'accordéon nous invitera à danser.
Cette année à la saint Jean il restera
du maïs grillé sur les braises du feu.

[66] Le *carão* est fréquemment évoqué dans les poèmes. Cet oiseau du *sertão* chante au retour de la pluie, à l'inverse de la cigale qui chante au cœur de l'été.

A represa volta pra terra nossa
E também pra divina natureza
Porque peixe já tem na correnteza
No momento que a chuva vai e engrossa
Ainda hoje papai chegou da roça
Foi tomar o seu banho na biqueira
Mãe botou uma lata na goteira
Num momento pegou a derramar
No são João desse ano vai sobrar
Milho assado na brasa da fogueira.

L'eau de la retenue retourne à notre terre et à la divine nature.
Il y a déjà du poisson dans le courant que la pluie grossit.
Aujourd'hui même, papa est rentré des champs, il s'est lavé au bec de la fontaine.
Maman a mis une boîte de conserve sous la gouttière, en un instant elle a débordé.
Cette année à la saint Jean il restera du maïs grillé sur les braises du feu.

Vejo a terra cortada de arado
A abelha arranchada na umburana
Já vi muitos lençois de gitirana
Derrubando as estacas do roçado
Já vi lodo cobrindo meu telhado
A espuma cobrindo a cachoeira
Quando a rosa se abre o botão cheira
Nem perfume preciso mais comprar
No são João desse ano vai sobrar
Milho assado na brasa da fogueira.

Je vois la terre striée par les labours,
Les abeilles abritées dans le grand arbre.
J'ai vu des rideaux d'arbustes, emportés par les flots, qui renversent les piquets du jardin.
J'ai vu la mousse couvrir mon toit, l'écume couvrir la cascade.
Quand la rose éclôt, le bouton sent bon, je n'ai plus besoin d'acheter de parfum.
Cette année à la saint Jean il restera du maïs grillé sur les braises du feu.

No passado eu estava descontente
Mas agora fugiram minhas dores
Que meu campo já está cheio de flores
Minha cova coberta de sementes
Meu riacho já está botando enchente
O manguja cantou na capoeira
Já deixei de comprar feijão na feira
Que o roçado tem muito pra me dar
No são João desse ano vai sobrar
Milho assado na brasa da fogueira.

Auparavant j'étais mécontent, mais à présent mes peines se sont enfuies.
Mon champ est plein de fleurs, ma fosse couverte de graines.
Mon ruisseau déborde déjà, le manguja a chanté dans le bosquet.
Je n'achète plus de haricots au marché, ma plantation m'en donne en abondance.
Cette année à la saint Jean il restera du maïs grillé sur les braises du feu.

Agradeço Jesus de quem sou fã
Que a crise maldita teve fim
O caminho está cheio de capim

Je remercie Jésus que j'admire que cette maudite crise ait pris fin.
Le chemin est plein de graminées,

Meu roçado está cheio de milhã
Não ouvi o gemido da cauã
Hoje o lambu que canta a vida inteira
Bem cedinho um chechéu de bananeira
Canta um hino de Deus pra me acordar
No são João desse ano vai sobrar
Milho assado na brasa da fogueira.

dans ma plantation l'herbe a poussé.
Je n'entends plus le gémissement du cauã, maintenant le lambu chante tout le temps.
Tôt le matin, un chechéu de bananier chante un hymne divin pour me réveiller.
Cette année à la saint Jean il restera du maïs grillé sur les braises du feu.

La force de la poésie de João Paraibano réside dans son caractère élémentaire, au sens propre : la simple évocation de la faune, de la flore et des forces de la nature suffit à la rendre suggestive. La création d'images familières met en scène des habitants du *sertão* dont l'allégresse est communicative. Dans son improvisation, João Paraibano évoque des éléments précis, notamment des oiseaux. L'emploi de noms d'espèces qui sont d'un emploi très local rend cette poésie accessible seulement aux gens de la région connaissant bien le milieu naturel. Chez ces auditeurs-là, un simple nom d'oiseau suffit à faire imaginer son ramage et son plumage, sa flore de prédilection, ses habitudes en fonction des saisons, ainsi que les autres poèmes et chansons où il est mentionné. Le caractère dialectal des noms utilisés renforce le côté pittoresque de la poésie de João Paraibano et lui confère une dimension identitaire. Il ne m'a été possible de transcrire ses vers qu'avec le concours de personnes nées dans le *sertão* et le connaissant parfaitement. Elles étaient d'ailleurs ravies d'avoir l'occasion de disserter à partir de ces mots évidemment absents des dictionnaires, se remémorant des éléments de leur expérience (le feu d'artifice artisanal confectionné dans leur jeunesse : *roqueira*) ou soulignant les variations dans la prononciation de ces termes (« João dit *umburana* dans sa strophe mais chez moi on dit *imburana* »). La note de bas de page à laquelle je renvoie pour la signification des termes donne une idée de la richesse du contexte qui fournit les images poétiques[67].

[67] *Carão, manguja, cauã, lambu* et *chechéu* sont des oiseaux ayant des habitudes liées aux saisons et un chant aux caractéristiques bien connues. *Umburana* est un grand arbre. *Gitirana* est un arbuste qui envahit les rives ; lors des crues, il peut dévier les flots vers les plantations, dont les piquets de clôtures (*estacas*) sont alors emportés. *Milhã* est une graminée poussant naturellement à proximité des rivières, la première à croître au retour des pluies ; elle constitue un aliment riche et lactifère pour le bétail. *Roqueira* est un feu d'artifice artisanal confectionné avec un tube de plastique bourré de têtes d'allumettes à défaut de poudre. Personne ne sait donner l'étymologie de ces termes, dont pour la plupart une origine indigène est probable. Les informateurs soulignent la grande variété de dialectes dans les communautés parlant une langue amérindienne (il y en a plusieurs dans l'État de Pernambuco ; les Fulni-ô que j'ai rencontrés parlent une langue du groupe linguistique Gê). Ces langues sont généralement méconnues des Brésiliens.

Est donc qualifié de *poeta* celui qui a une inclination à créer des images. Est qualifié de *repentista* le *violeiro* qui entre dans la situation, qui tire parti des circonstances pour produire un vers inattendu. Sa strophe revêt un caractère unique du fait des contingences qui l'ont inspirée. L'esprit de répartie nécessaire à une telle production a déjà été illustré par quelques répliques rimées, dans le chapitre de la première partie consacré à la *glosa*. Dans la troisième partie de la thèse, je donnerai d'autres illustrations de cette manière de produire la poésie qui traduisent la vision du monde d'un vieux poète particulièrement *repentista*, Zé Catota.

À la différence des deux précédents, un *violeiro* qualifié de *cantador* est plus technique. Il doit pouvoir se tirer d'affaire, quand le thème imposé est plus précis et exigeant, grâce à son vaste vocabulaire (qu'il a ordonné dans sa mémoire selon les rimes). Il sera plus à l'aise dans une forme difficile comme le *Galope à beira mar,* qui imposait traditionnellement que l'on traitât un thème maritime (on chantait alors beaucoup le nom des poissons, les noms de plages, etc.). Le procédé poétique peut à la limite être une rhétorique de l'énumération, à laquelle le *violeiro* qualifié de *cantador* est particulièrement préparé. De nos jours, il n'y a plus d'obligation de traiter un thème maritime quand on chante un *Galope*, tous les thèmes peuvent être abordés dans cette modalité. L'extension des thématiques est un aspect de la *cantoria* actuelle qui favorise le *violeiro* techniquement préparé. Un autre aspect est l'obligation qu'il y a désormais à traiter un seul thème par *baião*, ce qui implique de le développer pendant environ cinq minutes, alors que jadis chaque chanteur changeait de thème quand il voulait.

Les distinguos subtils qui ont été introduits entre *poeta, repentista* et *cantador* montrent que pour une même fonction, celle qu'assument les *violeiros* face à leur public, il peut y avoir plusieurs rôles à jouer en mettant en valeur telle ou telle facette de l'art poétique : l'imagination, la spontanéité ou la technicité. Cette variété dans le traitement s'ajoute à l'éclectisme des sujets. La richesse thématique des improvisations, dont j'ai essayé de donner une représentation extensive par le biais des sujets proposés, montre que poètes et auditeurs jouent un rôle similaire dans la *cantoria* : dans un mouvement conquérant, ils étendent le champ déjà vaste de ce qui est chantable dans cette tradition.

Par les demandes de leurs auditeurs, mais aussi du fait de l'imagination et de la sensibilité qui leur appartiennent en propre, les *cantadores* sont incités à étendre le champ des thématiques qu'ils explorent dans leurs poèmes. Mais leur rôle dans la *cantoria* a aussi l'aspect d'une influence qu'ils exercent sur leurs admirateurs. Pour cela, ne se contentant pas d'agrandir les jardins de la *cantoria*, les poètes essaient d'aller plus loin dans ce qu'ils disent, c'est-à-dire qu'ils s'emploient à traiter les sujets plus profondément. Pousser l'audace d'une voix

contestataire qui rêve d'entraîner des changements dans l'ordre des choses, objet de ses critiques, est ce que j'appellerai la vocation des *cantadores*.

LA VOCATION DES CANTADORES : TOUT DIRE

Posons d'une façon générale la question du rôle des *cantadores :* quelle est leur utilité dans la société ? L'activité qui leur est propre ne relève évidemment en rien de la production ou de la transformation de quoi que ce soit de matériel. Étant *repentistas*, poètes de l'éphémère, ils ne laissent pas non plus de trace de leurs œuvres improvisées. Nous avons vu cependant que les performances orales qu'ils produisent suscitent émotions et sentiments chez leurs auditeurs. Les *cantadores* sont des artistes, poètes, chanteurs et instrumentistes. J'ai décrit les aspects esthétiques de leurs performances ainsi que la manière dont les auditeurs y participent pour rendre compte des émotions que provoque une session d'improvisation. Or le propre d'un *cantador* est de prendre la parole en ces circonstances. Outre son chant suscitant des émotions immédiates, sa parole provoque un sursaut dans les consciences et entraîne un mouvement dans les esprits de ses auditeurs. Car, dans ses poèmes, le *cantador* dit toutes sortes de choses qui concernent son auditoire. Parmi celles-ci, on trouve des propos visant à faire bouger l'ordre des choses, à entraîner des changements. Mais la parole ne peut conduire à changer le monde, à transformer la société que si elle exerce une influence durable sur ceux qui l'écoutent. Étudier le rôle du *cantador* du point de vue de l'influence qu'il peut exercer, c'est poser la question de l'autorité que l'on reconnaît à sa parole. Je me baserai sur l'analyse de poèmes enregistrés pour établir ce qui peut fonder une telle autorité.

La liberté d'expression est évidemment un préalable incontournable pour qui veut porter sa parole en public. Qu'est-il possible de dire dans une *cantoria* ? Je commencerai par rapporter des témoignages attestant la liberté de parole dont jouissent les *cantadores.*

La liberté de parole des *cantadores*

Au terme de l'enquête de terrain, il est possible d'affirmer que les *cantadores* jouissent d'une totale liberté de parole et qu'ils en usent à l'envi. En particulier, cet usage ne semble pas avoir de limite dans la mise en cause du pouvoir constitué. En a-t-il toujours été ainsi ? Le Brésil est aujourd'hui une démocratie où la liberté d'opinion est garantie, mais le pays a connu une dictature militaire à partir de 1964. Les *cantadores* étaient-ils privés de leur liberté d'expression, comme les autres Brésiliens, ou quelque statut particulier leur permettait-il d'assurer quand même leur rôle critique en public ?

La réponse qu'apporte le témoignage du *cantador* Geraldo Alves est nuancée (il avait dix-sept ans en 1964 quand il commença à chanter en public). À cette époque, la plupart des *cantadores* ne se rendaient pas compte de la signification et des conséquences du coup d'État. Dans le Nordeste, les

communications étaient difficiles, il n'y avait pas encore de télévision et les radios étaient précaires, les habitants des zones rurales ignoraient ce qui se passait et personne ne demandait de chanter sur la situation politique. Cependant, les *cantadores* continuaient de chanter librement sur les difficultés que les gens rencontraient, incriminant toutes sortes de carences et d'impérities. L'anecdote suivante est significative de l'étendue de la liberté de parole des *cantadores*, liée précisément au fait qu'il ne s'agit que de paroles.

Ce n'est qu'en 1967 que Geraldo Alves fut prévenu que ce qu'il chantait pourrait lui causer des ennuis. Alors qu'il travaillait dans la ville de Caicó (RN), un militaire fit appel à lui pour chanter devant une délégation de militaires argentins en visite au Brésil. Or, dans ses couplets, Geraldo mentionna le nom du président João Goulart, celui qui avait été renversé par le coup d'État militaire ! Au terme de la *cantoria*, le militaire qui l'avait invité lui donna un avertissement, en précisant qu'il ne donnait pas de suite à cet impair parce que tout avait été chanté en improvisant ; tout autre aurait été la sanction s'il s'était agi d'une production écrite. Geraldo connaît des *cantadores* qui ont vécu des heures bien plus difficiles que lui, dans les villes où se manifestait la fronde des étudiants. D'autres témoignages sont beaucoup plus catégoriques à ce sujet. Ainsi, Antônio Calixto[68], qui a commencé à chanter en 1976 à un moment où la dictature était moins dure qu'au début, déclare : « À l'époque de la dictature, on ne pouvait même pas ouvrir la bouche. Si les chansons d'un universitaire comme Chico Buarque étaient interdites, imaginez ce qu'il serait advenu d'un *cantador* chantant sur des tréteaux : il aurait été immédiatement emprisonné ! (*rires*)». Cependant, Antônio Calixto reconnaît que cela ne lui est jamais arrivé, et ne répond pas quand je lui demande s'il en connaît qui aient vécu cette mésaventure… Faut-il en déduire qu'il savait pratiquer une prudente auto-censure ? Geraldo Alves, lui, n'a pas eu connaissance de *cantadores* emprisonnés à cause de ce qu'ils auraient chanté, alors que cela a été le cas de nombreux poètes dont les productions écrites avaient un caractère critique, tel le célèbre poète du *sertão* Patativa do Assaré. Cependant, ceux dont les poèmes étaient improvisés ne recevaient que des menaces, comme le *cantador* Ivanildo Vilanova suspecté d'utiliser « un langage communiste ». Aux heures les plus dures, la poésie écrite et la poésie improvisée n'avaient donc pas le même statut, l'écrivain et le *cantador* n'assumant pas la même fonction aux yeux du pouvoir.

Il apparaît que le *cantador* a une large latitude pour dire ce qu'il veut parce qu'il improvise ses propos. Ses poèmes sont intarissables parce que sans cesse renouvelés. Sa voix n'est qu'une voix parmi des milliers d'autres, qui se nourrissent de la même façon des préoccupations de millions d'auditeurs. D'ailleurs, le principe de fonctionnement de la *cantoria* où ce sont les auditeurs qui proposent les sujets dégage les poètes de la responsabilité du choix de sujets

[68] Antônio Calixto est né en 1948 dans le Rio Grande do Norte. Son témoignage a été recueilli à Mossoró en février 2002, lors d'un entretien avec trois autres *cantadores* et *coquistas*.

polémiques ou litigieux. D'une certaine façon, c'est le public qui s'exprime dans les vers produits : pour traiter les sujets sociaux qu'on leur demande d'évoquer, les poètes ne font que développer des faits que tout le monde connaît ou devrait connaître. Cette expression ne semble-t-elle pas irrépressible ? Les *cantadores* le savent et prennent la parole très librement dans les *cantorias*, les festivals et les émissions de radio qu'ils animent.

Qu'en est-il dans ces relais de la parole que sont les médias ? Nous consacrerons plus loin un chapitre aux radios qui représentent désormais pour les *cantadores* un enjeu professionnel important et dans lesquelles ils ont trouvé un nouvel espace d'expression. À ce sujet, on ne peut que constater que ces radios ont un caractère local, s'adressent à un public de proximité et émettent généralement en modulation d'amplitude[69]. Dans les autres médias (radios émettant en modulation de fréquence et télévisions), on ne peut pas parler de censure à l'encontre de la poésie improvisée, mais bel et bien de discrimination.

Le témoignage de Rogério Meneses et Raimundo Caetano, enregistré avant l'émission de radio qu'ils animaient le 28 octobre 1998 à Caruaru, permet de comprendre de quel type de discrimination il s'agit. Ils précisent qu'à Caruaru, leur ville de résidence, il y a trois stations AM où ils interviennent grâce à un réseau d'amitiés et deux stations FM qui pour rien au monde ne diffuseraient de *cantoria*. Le petit monde de la FM se veut « branché » et associe la *cantoria* à un folklore du passé, suivant en cela le cliché couramment véhiculé par les médias brésiliens, au premier rang desquels la télévision. « La discrimination culturelle est terrible. La *cantoria* a une image négative, elle n'est pas perçue comme un art », s'exclame Raimundo Caetano avec indignation. Rogério Meneses surenchérit : « Elle est généralement absente de la télévision. Si, exceptionnellement, la TV Globo fait une émission sur le *repente*, on ne va pas chercher un chanteur de première classe, mais un vieux mal vêtu, pour montrer que Nordestin et *cantador* représentent laideur et pauvreté. Ils veulent transmettre une image du passé (en ressassant chaque fois le *cangaceiro* Lampião), des images tristes du *sertão* (en filmant une vache morte dans le désert). Parfois, un *cantador* est appelé à la télévision pour faire le clown dans une émission de variétés ! ». La vivacité des propos lors de cette discussion rejoint l'attitude manifestée par d'autres *cantadores* lors d'entretiens ultérieurs. Ils sont fiers d'avoir conquis une partie des radios, dans une étape historique de l'évolution de la *cantoria*, et sont outrés d'être exclus des médias plus modernes (ou plutôt modernistes), au prétexte qu'ils ne sont pas à la page et que leur expression n'est pas à la mode. Or justement les *cantadores* revendiquent l'actualité de leur prise de parole et la légitimité de leur discours sur les évolutions de la société !

[69] La distinction technique entre bande AM (radios émettant en modulation d'amplitude) et bande FM (où l'émission se fait en modulation de fréquence) n'est pas anodine, comme l'a montré l'enquête de terrain.

D'autres raisons sont invoquées pour expliquer la discrimination que subissent les *cantadores* dans les médias : il s'agit des préjugés qui ont cours dans le Sud du pays (où sont concentrés les principaux médias) à l'encontre du Nordeste en général et de ses habitants en particulier[70]. Ces préjugés sont bien réels, mais ces raisons sont insuffisantes. En effet, les médias font largement état d'autres expressions de la culture populaire nordestine, depuis que celles-ci jouissent d'une certaine vogue. Il faut aller chercher plus loin : la raison de l'absence de *cantadores* dans les programmes de télévision est inhérente à la nature de leur parole poétique. Cette parole étant improvisée n'est ni prévisible ni contrôlable. Or la télévision est un lieu de pouvoir, tout y est mise en scène – tout y est contrôlé, *looks* maquillés et discours convenus. À la télévision, les *cantadores* ne pourraient pas chanter ce qu'ils pensent.

Ainsi, l'exclusion du système médiatique dont sont victimes les *cantadores* confirme le caractère inaliénable de leur liberté de parole.

Dans le *repente*, la parole est libre. Mais, fort de cette liberté, le poète pourrait tout aussi bien dire n'importe quoi face à son auditoire et aux côtés de son partenaire complice. Or, du fait que la production poétique s'accomplit dans l'émulation du dialogue entre deux improvisateurs, c'est le caractère binaire de la *cantoria* qui garantit le sérieux dans la tenue des propos. La parole du poète est conditionnée par la rigueur et la beauté de ce qui est exprimé dans le poème commun au duo. La qualité de chaque strophe est cautionnée par le répondant qui y fait écho. Si un poète n'assurait pas le niveau requis, s'il se mettait à divaguer, son répondant aurait vite fait de dénoncer toute mystification en cinglant son insuffisance, car dans la rencontre entre deux *cantadores* l'esprit des joutes d'antan n'a pas disparu. Cela est-il une garantie suffisante aux yeux du public de la *cantoria* et de la corporation des poètes eux-mêmes ? Finalement, quelle est la valeur dont la parole du poète est investie ?

Dans ce qui suit, on s'intéressera au processus de légitimation des propos tenus lors d'une *cantoria*. J'essaierai de montrer de quelle façon se fonde l'autorité que l'auditoire reconnaît au poète pour proférer des propos en public, parler de toutes sortes de sujets, formuler des critiques et finalement exercer par la parole un certain ascendant sur les esprits.

[70] Lors du même entretien, Rogério Meneses déclarait à ce propos : « Les préjugés du Sud du pays vis-à-vis du Nordeste sont énormes. Et à la télévision, qui semble faite pour les entretenir, on a vu des espèces de matches de *cantoria* entre un Gaúcho et un Nordestin, sur le rythme et les instruments gaúchos, avec un jury du Sud… Beaucoup de *violeiros* y sont allés ; aucun n'a vaincu le Gaúcho. Toute cette mascarade pour confirmer que l'art du Nordeste est sans valeur. »

Un savoir encyclopédique

Quand ils chantent, les *cantadores* ont recours à diverses démonstrations de leurs capacités pour montrer que leur parole fait autorité. Ils fondent la valorisation de leurs propos en manifestant leur puissance intellectuelle et l'étendue de leurs connaissances. La maîtrise de l'art oratoire, reconnue par les auditeurs, est une des raisons de l'influence que les *cantadores* peuvent avoir sur eux. La vocation du *cantador*, qui semble être d'user de sa liberté de parole pour tout dire, ne peut s'exercer qu'à cette condition : être digne de foi du fait de ses qualités, au premier rang desquelles l'érudition.

Je prendrai pour fait significatif un cas étonnant de production poétique : il s'agit d'un *Galope à beira mar* enregistré par Rogério Meneses et Raimundo Caetano sur un disque intitulé « Les Ménestrels de la culture »[71]. Quand on l'écoute, on n'a pas tant l'impression d'entendre du portugais que du grec ! Et pour cause : c'est l'énumération de l'anatomie humaine, chaque strophe détaillant une partie du corps, avec les noms scientifiques de ses constituants : os, nerfs, muscles… Sur les dix strophes du disque, je transcris ici les deux premières :

Na cabeça humana temos o frontal	*Dans la tête humaine, nous avons le frontal,*
Temos os nasais temos esfenóide	*les fosses nasales, le sphénoïde,*
Temos temporais um osso etmóide	*les temporaux, un os ethmoïde*
Também conhecido como lacrimal	*appelé également lacrymal.*
Temos os cornetos o parietal	*Nous avons les cornets, le pariétal,*
O occipital e o maxilar	*l'occipital et le maxillaire.*
Nós temos o vômer temos o malar	*Nous avons le vomer et le malaire,*
Nas duas apófises mostradas na prática	*et deux apophyses en évidence :*
De um lado a mastóide	*d'un côté la mastoïde,*
do outro a zigomática	*de l'autre la zygomatique.*
Nos dez de Galope da beira do mar.	*En dix lignes de Galope da beira do mar.*
Falando da boca nós temos de fato	*Pour parler de la bouche, qu'elle soit*
Que seja de rude que seja de sábio	*d'un rustre ou d'un sage, nous avons*
Freno inferior a língua e o lábio	*en fait*

[71]« *Os menestréis da cultura* », 1998. L'élaboration par le *cantador* de ce qu'il va enregistrer en studio peut être un des moyens par lesquels il accumule des connaissances. Il considère ce recours tout à fait légitime même s'il ne débouche pas sur une véritable improvisation.
Par ailleurs les caractéristiques du *Galope à beira mar* ont été décrites dans le chapitre sur les modalités.

A úvula a amígdala dentes e colato
O sulco central do sabor é o prato
O ápice da língua aprova o paladar
No dente a raíz nervo alveolar
Cutícula e esmalto cimento e coroa
Polpa qual o nervo e uma artéria boa
Nos dez de Galope da beira do mar.

le frein inférieur, la langue et la lèvre,
l'uvule et l'amygdale, les dents et les collets. Le sillon central est le siège du goût,
la partie apicale de la langue flatte le palais. Dans la dent : racine, nerf alvéolaire,
cuticule, émail, ciment et couronne,
pulpe où passe le nerf, et une bonne artère. En dix lignes de Galope da beira do mar

Sont ensuite passés en revue l'œil, le nez, l'oreille, les systèmes nerveux et circulatoires… Et il n'est pas exclu que les poètes aient préparé bien plus que les dix strophes qui sont chantées dans le disque ! Même une amie médecin, appelée à la rescousse pour la transcription, n'avait pas entendu la plupart de ces termes depuis bien des années. Elle posa d'ailleurs une question pertinente : pourquoi font-ils ça ?

Il apparaît que les poètes les mieux préparés démontrent ainsi qu'ils sont capables de parler de tout, même des sujets les plus spécialisés, dans les termes les plus difficiles. Par exemple ici, pour décrire l'anatomie, il faut employer des mots provenant du grec, parmi lesquels les proparoxytons abondent. Or ces mots posent des problèmes particuliers à la métrique, ils ont pour effet, à chaque ligne, de multiplier les syllabes à articuler. Ces syllabes supplémentaires devront donc être prononcées plus rapidement, mettant en valeur la virtuosité du chanteur. En outre, à l'impression esthétique s'ajoute un sentiment de mystère : les termes scientifiques sont généralement énigmatiques pour le public. Les poètes jouent sur le charme de leurs sonorités étranges pour transporter leurs auditeurs plus loin encore – les mots d'érudition suscitent l'imagination de qui ne les connaît pas. Le poème met en évidence que le savoir encyclopédique, dans son jargon et ses concepts exotiques, a une dimension poétique dont la plupart des savants ne se rendent pas compte ! Savoir montrer cette dimension poétique est tout un art.

Les poètes se préparent ainsi à toutes sortes de sujets, en assimilant le vocabulaire spécifique de nombreuses disciplines. Jouant avec les mots rares pour les faire scintiller dans leurs poèmes, ils sont amener à les travailler afin de se mettre eux-mêmes en valeur. Ils en viennent à être travaillés par les mots qu'ils manient, car l'accumulation du savoir fertilise leur esprit avec les éléments les plus variés. Le terrain est ainsi préparé, d'où tout pourra germer lors de leurs improvisations.

Rogério et Raimundo, les auteurs de cette surprenante anatomie, sont des poètes de cette trempe. Or il apparaît que les *cantadores* qui, comme eux,

ameublissent leur esprit par un travail d'érudition sont précisément ceux qui produisent les poèmes les plus virulents sur les problèmes les plus ordinaires, les sujets qui intéressent tout le monde, bref les questions politiques.

J'émets l'hypothèse que le fait de **savoir** parler de tout ce qu'un homme peut savoir confère aux *cantadores* une sorte d'autorité pour **pouvoir** parler aussi du pouvoir. Les propos de Rogério Meneses et Raimundo Caetano, lors des entretiens, sont sans équivoque : il s'agit pour eux d'être capables de montrer un savoir encyclopédique, une érudition et une puissance intellectuelle longuement préparés. Interrogés sur la façon dont ils s'informent, les deux poètes expliquent qu'ils lisent ou ont lu beaucoup, toutefois sans utiliser d'annotations : la Bible ; des ouvrages très divers que généralement ils ont achetés (livres d'histoire, biographies de révolutionnaires, précis de grammaire portugaise, romans, essais sociaux et politiques) ; des journaux et des revues. Et surtout, ils regardent la télévision, car « le *cantador* doit être au courant de toutes choses », même les plus futiles : le public de la *cantoria* peut demander que l'on chante à propos d'une série télévisée ou de résultats sportifs.

La volonté de briller intellectuellement n'est nullement une tendance actuelle : depuis toujours, le souci de l'érudition est constitutif de l'art du poète improvisateur. La tradition orale rapporte que les *cantadores* d'autrefois pouvaient s'affronter dans une *cantoria despeitada*. Dans cette forme de joute, il fallait épuiser les ressources de l'adversaire, ce qui impliquait de pouvoir montrer un savoir encyclopédique. Antônio Lisboa raconte qu'il a connu un *cantador* ayant définitivement cessé de chanter après une telle déroute : João Paulinho de Oliveira s'était préparé à la rencontre en lisant sur tous les sujets possibles, mais se fit « écraser » par Dimas Batista qui aborda le thème des lacs de la vallée d'Açu (située précisément dans le pays d'Oliveira !). Au bout de deux ou trois lacs, Oliveira était à court et arrêta sa *viola*. Batista, qui s'était procuré une monographie avec le nom des moindres lacs, termina seul la *cantoria*…

La forme peut se combiner au contenu pour la mise en valeur de la puissance intellectuelle du *cantador*. Pour illustrer cela, je donnerai comme exemple un poème improvisé dans une modalité de dizain particulière, celle dont le refrain dit : « *Se você tem bom guardado, Me responda cantador* », qui met donc à l'épreuve la mémoire (*guardado*) du *cantador,* sommé de répondre dans une strophe construite selon les règles de l'art à toutes les questions que le partenaire a posées dans la strophe précédente. La difficulté est de se souvenir de tout ce qui a été demandé (sans en omettre, sinon le public proteste) et, surtout, d'être à même d'avoir réponse à tout ! À la mémoire à court terme s'ajoute donc la mémoire encyclopédique, incluant les faits de société, les notions historiques, bref la connaissance du monde. Une démonstration éblouissante en est faite dans ces quatre paires de strophes enregistrées à notre

demande en 1998, à Recife, chez Antônio Lisboa, avec son partenaire Edmilson Ferreira.

Se você é repentista
Que tem muita informação
Gosta de televisão
Jornalismo e intervista
Fale num comentarista
Ressalta um contraventor
E o nome de um escritor
Que a Bahia é seu estado
Se você tem bom guardado
Me responda cantador.

Acho muito necessário
Responder tudo a você
De Globo e SBT
De estadão e de diário
Na crítica e no comentário
É visto Arnaldo Jabor
No bicho tem o Castor
Na letra tem Jorge Amado
Como tenho bom guardado
Te respondi cantador.

Você certo respondeu e
Pra que tudo melhor fique
Fale de Fernando Henrique
Com tudo quanto aprendeu
O estado que nasceu
A mulher que dá-lhe amor
E o cargo de educador
Por que cargo foi trocado
Se você tem bom guardado
Me responda cantador

Fernando foi consciente
Quando ainda era estudante
Mas a classe dominante
Lhe transformou plenamente
Quando virou presidente
Deixou de ser professor

Si tu es un repentista
bien informé,
aimant la télévision,
le journalisme et les interviews,
parle-nous d'un commentateur,
d'un contrevenant,
et dis-nous le nom d'un écrivain
de l'État de Bahia.
Si tu as bonne mémoire,
réponds-moi, cantador !

Je dois absolument
te répondre sur tout :
chaînes de TV « Globo » et « SBT »,
journaux régionaux et quotidiens.
Arnaldo Jabor est considéré
comme critique et commentateur.
La loterie clandestine a Castor.
Et le monde des lettres a Jorge Amado.
Comme j'ai bonne mémoire,
je t'ai répondu, cantador !

Tu as bien répondu,
et pour faire mieux encore,
parle de Fernando Henrique :
ce qu'il a étudié, l'État où il est né,
la femme qui l'aime ;
et dis-nous pour quelle charge il a abandonné son emploi dans l'éducation.
Si tu as bonne mémoire,
réponds-moi, cantador !

Fernando a été politiquement conscient,
quand il était encore étudiant.
Mais la classe dominante
l'a entièrement transformé.
Quand il est devenu président,

O Rio é seu genitor e
Com Dona Ruth é casado
Como tenho bom guardado
Te respondi cantador.

Me responda com mister
Com harmonía e critério
Do periodo do Império
Uma famosa mulher
Também diga se souber
O nome de um fraudador
Qual foi o governador
Que morreu acidentado
Se você tem bom guardado
Me responda cantador.

Quem teve essa consciência
Foi a Princesa Isabel
Quando a través de um papel
Deu ao negro independência
Nas fraudes da previdência
Tem Jorgina e tem Nestor
E o administrador
O nome é Dix-sept Rosado
Como tenho bom guardado
Te respondi cantador.

Qual a razão do apuro
Que faz a saúde empresa
Farmacéutico sendo preso
Depósito por trás de muro
Medicamento em muturo
Droga que não mata dor
Farmácia sem vendedor
Laboratório fechado
Se você tem bom guardado
Me responda cantador.

O setor hospitalar
Está virando uma zona
Já fraudaram Dipirona

il a cessé d'être professeur.
Il est originaire de Rio,
et il est marié à dame Ruth.
Comme j'ai bonne mémoire,
je t'ai répondu, cantador !

Réponds-moi avec métier,
harmonie et critère.
Cite une femme célèbre
de la période de l'Empire.
Dis, si tu le sais,
le nom d'un fraudeur,
et quel est le gouverneur
qui est mort accidentellement.
Si tu as bonne mémoire,
réponds-moi, cantador !

C'est la Princesse Isabelle
qui a eu la conscience
de donner son indépendance au Noir,
par le biais d'un document.
Jorgina et Nestor sont impliqués
dans les fraudes de l'Institut de Prévoyance. Et le nom de l'administrateur est Dix-sept Rosado.
Comme j'ai bonne mémoire,
je t'ai répondu, cantador !

Quelle est la raison de toutes ces difficultés : la santé est une entreprise,
des pharmaciens sont en prison,
il y a des dépôts clandestins,
des médicaments sous le manteau,
des antalgiques inefficaces,
des pharmacies sans vendeur
et des laboratoires fermés ?
Si tu as bonne mémoire,
réponds-moi, cantador !

Le secteur hospitalier
est en train de devenir une zone.
Ils ont déjà falsifié des médicaments

Androcur e Microvar	*comme la Dipirone, l'Androcur, le*
Só faltam falsificar	*Microvar. Il ne manquerait plus*
Aspirina e Anador	*que l'aspirine le soit aussi.*
Eu acho que até doutor	*Je pense que même les docteurs*
Tá sendo falsificado	*sont falsifiés aujourd'hui.*
Como tenho bom guardado	*Comme j'ai bonne mémoire,*
Te respondi cantador.	*je t'ai répondu, cantador !*

Les modalités les plus difficiles ne sont pas les plus usitées, loin de là. Quand elles sont chantées, elles servent surtout de test d'excellence au *cantador* qui doit vaincre les difficultés du point de vue de la forme (la métrique alexandrine du *Galope à beira-mar* n'est utilisée que dans cette modalité ; le *Bom guardado* requiert une mémoire sans faille) et du point de vue du fond (le *Galope à beira-mar* est typiquement le cadre d'une énumération, qu'il faut pouvoir fournir ; les modalités où l'on répond à des questions, comme le *Bom guardado* mais aussi le *Quadrão perguntado* ou le *Mourão voltado,* constituent des tests de connaissance).

Le *cantador* sait tout dire : il s'est documenté méthodiquement sur toutes sortes de choses, il peut le montrer en exposant dans des modalités poétiques particulières sa connaissance des sujets universels. Ce qu'il dit a de fortes chances d'être vrai (son savoir encyclopédique est une garantie). Pour autant, ce qu'il dit est-il juste, notamment quand il traite des sujets d'actualité ? Ce qui est en jeu ici est le rôle informatif du *cantador* : pour être justes, ses propos doivent être conformes à la raison plutôt qu'à la « vérité » établie par les sources d'information « autorisées ». Cela pose la question de l'esprit critique du *cantador* quant à la façon dont il s'informe sur les sujets d'actualité.

Une pensée critique

Un phénomène frappant, quand on assiste à des *cantorias*, est que le public demande de nouveaux sujets avec beaucoup de liberté : les *cantadores* sont amenés à improviser sur la situation politique, l'économie, les pays lointains… Les sujets demandés sont éclectiques, parfois spécialisés, toujours renouvelés. Ils supposent un bon niveau de connaissance générale et surtout une actualisation permanente pour pouvoir être traités. La curiosité qui se manifeste ainsi par la variété des demandes vaut surtout pour le public des villes rencontré lors de l'enquête de 1998. L'enquête de 2002, menée principalement dans les régions rurales, montre que le public de l'*interior*, resté attaché aux sujets

traditionnels, est peu demandeur d'improvisations sur des sujets d'actualité[72]. Mais le « poète régional », qui chante habituellement pour ce public, doit savoir aussi traiter les sujets d'actualité qui ne manqueraient pas d'être demandés lors d'une *cantoria* en ville.

Que veut entendre l'auditeur qui propose ce genre de thème dans une soirée ? Nous ne sommes plus au milieu du vingtième siècle, où dans le Nordeste les communications étaient difficiles et les médias peu nombreux (on se souvient qu'à cette époque le *folheto de cordel* a été « le premier journal du *sertão* », selon l'expression populaire). Aujourd'hui la prolifération des sources d'information, leur rapidité et leur facilité d'accès font que les Nordestins (vivant pour la plupart dans des villes) sont informés, en même temps que les autres Brésiliens, des événements régionaux, nationaux ou mondiaux. Pour le public de la *cantoria*, il ne s'agit plus tant d'avoir accès à des informations que d'entendre un discours qui ne soit pas convenu, une parole qui ne soit pas consensuelle. L'amateur de poésie attend du poète qu'il donne sens, à partir d'informations qui n'ont échappé à personne, aux événements en cours, dans des termes qui le concernent. Le rôle informatif du *cantador*, souvent évoqué, est surtout un travail critique qui consiste à apprécier les informations et juger les faits. Du point de vue du public de la *cantoria*, la pensée critique du *cantador* est une qualité essentielle pour que ses propos soient dignes d'intérêt.

Qu'en est-il de ce rôle informatif, revendiqué par certains *cantadores* comme étant l'aspect le plus utile de leur art ? Dans un entretien mené en 1998 à Caruaru avec le *cantador* Raimundo Caetano, celui-ci déclarait : « La *cantoria* est un art qui informe ; le *cantador* est une sorte de reporter qui doit être branché sur tout, les événements actuels comme l'histoire ». Mais par quel processus peut-il avoir connaissance de tout ? Pour le faire comprendre, Raimundo donna un exemple qui était d'actualité en octobre 1998 : « La détention de Pinochet dans un hôpital est un sujet souvent demandé. Un *cantador* brésilien peut ne pas savoir toute l'histoire de Pinochet et du Chili, mais il sait ce qu'est une dictature, et ainsi il sait dire ce que Pinochet a fait dans son pays : c'est ce que Médici a fait au Brésil, ou Fulgencio Batista à Cuba. Le plus important, c'est la conception qu'ont ces dictateurs. Et ça, le *cantador* le sait ». En somme, avec peu d'informations sur un sujet précis, la pensée du *cantador* fonctionne de façon déductive, en établissant des catégories et en appliquant un principe de similitude. Cette pensée a quelque chose à voir avec la méthode scientifique : elle suppose que le *cantador* ait assimilé des principes généraux, de manière inductive dans un premier temps, à partir de la somme des faits qui ont pu venir à sa connaissance. Ces principes lui permettront de raisonner correctement sur un sujet donné et de proférer une parole juste quand il improvisera.

[72] Lors de l'enquête de 2002, il n'y a guère qu'au festival d'Afogados da Ingazeira, petite ville de l'*intérior*, que nous ayons entendu chanter des sujets d'actualité, proposés par la commission sélective et non par le public du festival, bien sûr.

Le *cantador* s'informe avec méthode. S'informe-t-il avec discernement, quand on sait la part de la télévision dans sa connaissance du monde ? Demandant à Raimundo Caetano comment il est possible de déceler la vérité dans tout ce qui est rapporté sur les ondes, on obtient une réponse pleine d'ironie : « Nous avons une certaine habitude des médias, et nous savons quand une nouvelle est fausse. Nous ne croyons pas à la parole d'un politicien, mais à celle d'un journaliste qui enquête. Et il y a notre pratique quotidienne du social au Brésil pour comparer la vérité du discours à notre expérience de la réalité, ainsi que les affaires qui éclatent alors que le pouvoir voulait les étouffer ». L'esprit critique du *cantador* se révèle quand celui-ci s'attache à identifier des sources d'information, à mettre en relation des faits, à rendre publics des intérêts privés. Il lui confère une capacité de dénonciation et lui permet de jouer une fonction critique dans la société.

Le processus qui permet au *cantador* de juger les faits qui viennent à sa connaissance et qu'il considère de son devoir de retransmettre à son public en les interprétant, ce processus est la pensée critique. Le *cantador* en est capable parce son esprit est toujours en mouvement du fait des caractéristiques de son activité artistique – la complexité des règles formelles exige une grande agilité mentale ; du fait aussi de son activité professionnelle – dans ses déplacements incessants, il acquiert une expérience de la diversité ; du fait enfin de la confrontation des points de vue qui sont le principe même des rencontres entre poètes.

Pour des poètes réputés comme Raimundo Caetano et Rogério Meneses[73], l'esprit critique du *cantador* anime la *cantoria* dans sa fonction essentielle : tout dire pour informer le peuple et prendre sa défense. Au terme des entretiens que nous avons eus avec eux, nous voulions qu'ils exposent, dans les formes de l'art, la conception qu'ils ont de leur art. Nous leur avons alors proposé d'improviser sur le *repente* comme sujet. Le poème extrêmement riche qui s'ensuivit comporte vingt-cinq strophes :

Muitos sabem do repente	*Sur cette terre brésilienne,*
Nesta terra brasileira	*le repente est bien connu.*
Começou com umas estrofes	*Il débuta avec les strophes*
Do Inácio da Catingueira	*d'Inácio da Catingueira ;*
Veio nas células do juízo	*il naquit dans la cervelle*

[73] Ce sont des artistes en vue dans la mesure où ils ont remporté de nombreux concours d'improvisation et ont une discographie conséquente à leur actif. À ce titre ils sont représentatifs du groupe restreint des *cantadores* pouvant se targuer d'être connus de tous les amateurs de *cantoria*, dans tout le Nordeste et tous les lieux de l'émigration nordestine. Raimundo et Rogério chantaient en duo constitué en novembre 1998, quand nous les avons rencontrés ; l'improvisation qui suit a été enregistrée au domicile de Rogério, à Caruaru.

De Romano de Teixeira.

Antes se cantou na feira
Pra idoso e pra menino
Essa arte do repente
Um poder bom e divino
Dos trovadores da Grécia
Dá ao cantador nordestino.

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

de Romano de Teixeira.

Autrefois il se chantait sur les foires,
pour les jeunes et pour les vieux.
Cet art du repente
est un pouvoir bénéfique et divin,
un don des troubadours de la Grèce
aux chanteurs nordestins.

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

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.

O povo tem que saber
Regimes bons e ingratos
E o poeta é quem revela
Citando todos os fatos
Dos doadores de votos
Às siglas dos candidatos.

Têm que ir aos sindicatos
Todos nossos cantadores
Que precisam ser as vozes
Dos nossos trabalhadores
E exigir seriedade
Dos nossos governadores.

É dever dos cantadores
Botar história na prosa
Tem que falar do regime
Se a política for sebosa
Tem que apressar a justiça
Quando ela for andadosa.

Falar da lei mafiosa
Constituintes emendas
Precisa cantar também
Falar de seita e de lendas

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.

Le peuple doit reconnaître
les bons régimes des mauvais.
Le poète est celui qui révèle,
en citant tous les faits,
des donneurs de votes
aux sigles des candidats.

Il faut que nos chanteurs,
qui doivent être la voix
de nos travailleurs,
aillent vers les syndicats
et exigent la sincérité
des gouvernants.

Le devoir des chanteurs
est de causer de l'histoire.
Il faut parler du régime,
si la politique est sale.
Il faut presser la justice,
si elle est en marche.

Parler de la loi mafieuse, des
amendements constitutionnels,
Il faut parler aussi des sectes
et de leurs histoires.

Ser o repórter ambulante
Do pessoal das fazendas .

Tem que falar das emendas
Tentar chegar aos extremos
Revelar toda verdade
É um direito que temos
O povo não pode ir lá
Graças a Deus nós podemos.

Cantadores nós seremos
Pra mostrar toda seqüela
Pra criticar a TV
Com tantas telenovelas
Que programa de cultura
Não é possível ver nela.

Falar de quantas novelas
Que só traz corrupção
Meter o pau na imprensa
Que enche a televisão
Que está mais alienada
Do que a própria nação.

Falar de televisão
É outro dever da gente
Que ela não dá espaço
Pra cultura nem repente
Ensina mulher ser ruim
Marido ser indecente.

Por falar do presidente
Que age como Ali Babá
Que deixa o povo fominto
E o Brasil ao Deus dará
Por isso é que a viola
Ainda não chegou lá .

Il faut être le reporter ambulant
Des habitants des fermes.

Il faut parler des amendements,
essayer d'aller jusqu'au bout,
révéler toute la vérité,
tel est notre devoir.
Le peuple ne peut y accéder,
grâce à Dieu nous le pouvons.

Cantadores, nous devons montrer
toutes les conséquences,
critiquer la TV
où les séries sont ressassées,
et où l'on ne voit pas
de programme culturel.

Parler de toutes ces séries
où s'étale la corruption ;
médire de cette presse
qui remplit la télévision
et qui est plus aliénée
que le reste de la nation.

Nous avons aussi le devoir
de parler de la télévision
qui ne s'ouvre pas à la culture
ni au repente,
qui enseigne la méchanceté aux
femmes et l'indécence aux maris.

Il faut parler du président,
qui agit comme Ali Baba,
qui abandonne le peuple à la famine
et le Brésil à la miséricorde divine.
C'est pour cela que la viola
n'est jamais arrivée jusque là.

O cantador tem que estar	*Le chanteur doit*
Cantando a realidade	*chanter la réalité.*
Tem que dizer que o nazismo	*Il doit dire que le nazisme*
Manchou a humanidade	*a taché l'humanité*
E dizer que Pinochet	*et que Pinochet*
Precisa morrer na grade.	*doit mourir en prison.*
Defender a humanidade	*Défendre l'humanité*
É dever do cantador	*est un devoir du chanteur ;*
Falar contra o terrorismo	*s'élever contre le terrorisme*
E o preconceito de cor	*et le racisme ;*
Pintar um mundo de paz	*peindre un monde de paix*
E recheado de amor.	*et le farcir d'amour.* [74]

Dans cette improvisation, l'affirmation initiale a son importance : le *repente* est une tradition. Par la référence classique aux premiers *cantadores,* par l'invocation des aèdes et des troubadours qui les ont précédés en d'autres temps, les improvisateurs suggèrent que leur prise de parole n'est pas une initiative personnelle ou une action originale. La *cantoria* est bien un art populaire, « applaudi par le peuple » : les dénonciations et les revendications qui peuvent s'y exprimer sont de ce fait légitimées. S'étant ainsi dédouanés, les improvisateurs peuvent célébrer ce qui appartient en propre à chaque poète : sa pensée critique. Quand le poète traite des régimes politiques, des religions, des idéologies ou de la télévision, il va au-delà des discours convenus et de ce qui est donné à voir. Il poursuit une véritable investigation, en examinant tous les aspects de ce qu'il entend critiquer, en démasquant ce qui est honteusement caché ou pudiquement tu. En somme, son devoir est de tout dire sans concessions, comme l'affirme la neuvième strophe : « Le poète est celui qui révèle, en citant tous les faits », ou comme le suggèrent des expressions telles que « chanter la réalité » (strophe 18) ou « essayer d'aller jusqu'au bout, révéler toute la vérité » (s.13).

L'utilité du *cantador*, dans le domaine de l'information, se fonde sur sa capacité singulière de tout critiquer, grâce à sa connaissance des tenants et des aboutissants des histoires qu'il rapporte. Ainsi, il lui est possible d'être « le reporter du peuple » (s. 5) car « le *cantador* peut aller là où le peuple ne le peut pas » (s. 3). Armé de son esprit critique, il est judicieux qu'il prenne la parole, au nom des gens pour lesquels il chante (cette idée a été maintes fois entendue sur le terrain, exprimée aussi bien par des poètes que par des auditeurs). Du fait

[74] Je n'ai pas transcrit les six dernières strophes de cette improvisation où les deux *cantadores* montrent qu'ils sont au courant de tout et savent causer de l'histoire, comme ils l'ont affirmé dans les strophes précédentes : ils se mettent à chanter « l'histoire des temps passés » et mettent un terme à leur improvisation en évoquant un événement récent, « la mort de Diana sur les rives de la Seine ».

de son savoir critique, le *cantador* a un pouvoir de démystification dont l'auditoire n'est pas capable, mais auquel il aspire.

La vocation du *cantador* apparaît clairement : il est un porte-parole du peuple (« Il doit être la voix du peuple qui critique le pouvoir, il doit dire tout ce que le peuple a envie de dire », est-il proclamé dans la huitième strophe). Les dénonciations auxquelles il se livre, grâce à sa connaissance de l'histoire et du monde, lui permettent de se poser en défenseur de l'humanité.

Quelques jours après cet entretien, nous en avons eu un autre avec Edmilson Ferreira et Antônio Lisboa, au domicile de ce dernier, à Recife. La discussion portant sur l'exercice de la pensée critique des poètes (sujet sur lequel Raimundo Caetano et Rogério Meneses avaient beaucoup insisté, comme on vient de le voir), l'objection suivante se fit jour : quelle est l'utilité de fustiger tyrans, criminels et profiteurs à longueur de strophe si ces dénonciations ne sont pas suivies d'effets ? Parmi tous les maux de la société, l'impunité apparaissait comme étant la pire des choses pouvant ruiner l'espoir de justice au Brésil. En effet, il est désespérant de voir ceux qui se comportent en prédateurs de leurs concitoyens ne pas être jugés, et encore moins condamnés, si ce n'est par l'opinion publique, ce qui n'a guère de conséquences. Les critiques des *cantadores*, qui dénoncent toutes sortes de crimes et d'abus, tentant de réveiller la justice ou tout au moins la vindicte populaire, ne sont que des coups d'épée dans l'eau si elles se heurtent au mur de l'impunité. Le *cantador* montre son esprit critique en dénonçant avant toute chose l'inconséquence, l'irresponsabilité et surtout l'impunité qui infirme précisément l'espoir de voir ses critiques porter leurs fruits. Tout naturellement, c'est le thème de l'impunité qu'Edmilson Ferreira et Antônio Lisboa ont suivi pour improviser la *sextilha* que je transcris ci-dessous :

A impunidade existe
Nas camadas sociais
Depois que ela virou moda
Nos escândalos nacionais
Cada dia que se passa
Está aumentendo mais.

A impunidade faz
Tudo se desmoronar
Massacre de sindicato
Ditadura militar
São crimes que o povo sofre
Mas não sabe consertar.

L'impunité existe
dans les classes sociales.
Depuis qu'elle est au goût du jour
dans les scandales nationaux,
l'impunité croît
de jour en jour.

Tout s'écroule,
du fait de l'impunité.
Massacre de syndicalistes,
dictature militaire :
ce sont des crimes dont le peuple souffre sans pouvoir y remédier.

Existe sinais em bar
Favela e periferia
Quem mata dificilmente
Vai numa delegacia
Se for classe média ou alta
Se for não demora um dia.

A impunidade cria
Tudo o que não é sublime
Criticada pelo povo
Mantida pelo regime
Faz com que quem não pretende
Entre no rumo do crime.

Existe nesse regime
Criando muitos complôs
Um exemplo é Sérgio Naia
O dono do Palácio dois
Nem teve os bens confiscados
Nem foi pra prisão depois.

A impunidade impôs
A sua lei na favela
Foi quem perseguiu Lamarca
Foi quem massacrou Mandela

On en voit les premiers indices dansles bars, les bidonvilles et les banlieues : il est rare qu'un assassin se retrouve au poste de police, et, au cas où il est de la classe moyenne ou aisée, s'il y va il n'y passe pas vingt-quatre heures.

L'impunité alimente
toutes sortes de bassesses.
Critiquée par le peuple,
maintenue par le régime,
elle pousse celui qui n'y aspirait pas
à prendre le chemin du crime.

Elle a cours sous ce régime
et provoque bien des complots.
Par exemple Sérgio Naia,
propriétaire de l'immeuble Palácio 2,
n'a pas eu ses biens confisqués
et n'est même pas allé en prison[75].

L'impunité a imposé
sa loi dans les bidonvilles.
C'est l'impunité qui a persécuté Lamarca[76]*,*

[75] Cet immeuble de Rio de Janeiro s'est écroulé suite à de graves négligences dans sa construction, causant des victimes et provoquant un scandale national. La responsabilité de Sérgio Naia, homme politique, magnat du BTP et propriétaire de l'immeuble, fut reconnue dans ce drame. J'étais alors au Brésil et je peux témoigner de l'énorme émotion populaire suscitée par cette affaire, qui prenait de l'ampleur au fur et à mesure des révélations révoltantes de l'enquête. L'élu Sérgio Naia encourait de lourdes sanctions civiques et pénales. Rien de tout cela n'advint.

[76] À l'inverse des détenteurs du pouvoir qui bénéficient de l'impunité pour les délits ou les crimes qu'ils ont commis, ceux qui se révoltent sont victimes de l'impunité dont jouissent leurs bourreaux. Ainsi de Lamarca, guérillero exécuté par le régime militaire à Bahia dans les années soixante-dix. Dans les strophes qui suivent, les poètes évoquent la mémoire de Sueli, combattante engagée dans la guérilla d'Araguaia, elle aussi tuée à l'époque de la dictature militaire, et le cas du Père Vítor, prêtre italien expulsé de sa paroisse de Ribeirão (PE) pour avoir refusé de célébrer la messe commémorative du 7 septembre, anniversaire de l'indépendance du Brésil. Les exécutions extra-judiciaires restent aujourd'hui un problème gravissime au Brésil, dénoncé par les ONG de défense des droits humains et reconnu par l'ONU.

E ainda tem outras vítimas
Que não se livraram dela.

A impunidade atrela
Quando o governo é omisso
Ela existe no palácio
E na construção com serviço
E a comunidade pobre
Paga mais caro por isso.

É falta de compromisso
Com respeito e com carícia
Quem encobre é a justiça
Quem pratica é a polícia
Tem muitas vezes que o povo
Não sabe nem dar notícia.

As vezes por imperícia
Como o caso do PC
Quando um grande mata um grande
A justiça as vezes vê e
Quando um grande mata um ínfimo
Não paga não sei porque.

Ela é muito ruim porque
Leva a pobreza no grito
Massacre de Sueli
O caso do padre Vítor
Foi coisa que a ditadura
Praticou e fez bonito.

Quem faz o menor conflito
As vezes morre de estresse
Mas crime de colarinho
De vez en quando acontece
Fica na impunidade

c'est elle qui a tourmenté Mandela.
Et il y a encore d'autres victimes
qui n'y ont pas échappé.

L'impunité attire
lorsque le gouvernement s'oublie.
Elle existe au palais
et dans le secteur du bâtiment,
et la communauté des pauvres gens
doit en payer le prix.

C'est un défaut d'engagement, de
respect et d'affection.
C'est la justice qui la couvre
et c'est la police qui la pratique.
Dans bien des cas,
le peuple n'en sait rien.

Parfois, par impéritie,
comme dans l'affaire PC Farias,
quand un grand tue un grand,
la justice s'en rend compte et quand un
grand tue un moins que rien,
il ne paye pas, je ne sais pas pourquoi.

L'impunité est mauvaise
car elle pousse les pauvres à la révolte.
Massacre dont a été victime Sueli,
affaire du père Vítor :
la dictature pratiquait tout cela
et s'en donnait à cœur joie.

Celui qui provoque le moindre conflit
en meurt parfois de stress.
Mais de temps en temps des gens en
costume trois pièces commettent des
crimes qui restent impunis.

Depois o povo se esquece.

A impunidade cresce
Aqui e nos estrangeiros
Falta de reforma agrária
E o problema dos bicheiros
Isto é que repercute
No meio dos Brasileiros.

Quando um desses banqueiros
Faz um crime pouco aceito
Advogado defende e
Faz um discurso perfeito
E o promotor é comprado
Pra não acusar direito.

É a falta de respeito
Que dá-se a todo momento
O caso « Pasta rosada »
« Os anões do orçamento »
Já estão quase arquivados
Em total esquecimento.

Não é um processo lento e
Tá diante à nossa fronte
Em Recife em São Paulo
No Rio e Belo Horizonte
As fraudes não tem quem some
Os crimes não tem quem conte.

Não conheço quem afronte
Esses crimes do poder
A não ser um jornalista
Quando quer aparecer
Ou mais pra vender jornal
Do que para esclarecer.

Ensuite le peuple les oublie.

L'impunité croît,
ici et à l'étranger.
Manque de réforme agraire
et problème des loteries clandestines :
voici ce qui fait du bruit
parmi les Brésiliens.

Quand l'un de ceux qui tiennent une de ces loteries commet un crime inacceptable, son avocat le défend
et prononce un discours parfait ;
le procureur est acheté
afin de ne pas l'accuser.

C'est le manque de respect
qui a lieu à chaque instant.
Le cas du « dossier rose »,
l'affaire des « nains du budget »[77]
sont déjà presque archivés,
dans un oubli total.

Ce processus est rapide,
il est en route devant nos yeux.
À Recife, à São Paulo,
à Rio et Belo Horizonte,
les fraudes sont innombrables,
les crimes sont indicibles.

Je ne connais personne pour affronter
ces crimes du pouvoir,
à part un journaliste
qui veuille se faire un nom :
c'est alors davantage pour vendre
des journaux que pour faire la lumière.

[77] Il ne m'est pas possible d'exposer toutes les affaires auquelles il est fait allusion. L'expression « les nains du budget » mérite quand même une explication : sept députés avaient été pris la main dans le sac, ayant détourné des sommes importantes d'un budget fédéral. Ces sept là furent immédiatement baptisés « nains du budget » quand l'affaire éclata, ce qui est un beau cas de créativité populaire. L'humour est une forme de résistance.

Eu quero apenas dizer *Pra todo o meu pessoal* *Tento mas não vou dar jeito* *Nem colocar no jornal* *Que sou um grão de mostarda* *No palheiro universal.*	*Je veux juste raconter* *à tous les gens qui m'écoutent.* *J'essaie mais je n'y arriverai pas,* *je ne publierai pas dans un journal* *parce que je ne suis qu'un grain de moutarde* *dans le pailler universel.*
Impunidade afinal *A gente nunca foi fã* *Teve a coroa Brastel* *Teve o caso do Sivam* *Não foi resolvido ontem* *Nem irá ser amanhã.*	*L'impunité, finalement,* *nous ne l'avons jamais aimée.* *Il y a eu l'affaire de la « couronne Brastel »,il y a eu le cas du « Sivam ».* *Tant d'affaires n'ont pas été résolues hier, et ne le seront pas demain !*

Dans cette improvisation, les poètes tiennent à montrer qu'ils sont informés des problèmes sociaux récurrents (au premier rang desquels l'inégalité devant la loi) comme de l'actualité récente, notamment les affaires les plus polémiques : celles justement où s'est exercée la critique, où plusieurs secteurs de l'opinion ont pu exprimer leur indignation. À l'occasion d'un scandale, il s'opère une légitimation des moyens d'investigation indépendants et il s'ensuit une profusion de commentaires polémiques qui, ensemble, alimentent l'esprit critique du *cantador*. Attentif à ces débats, il développe son scepticisme et affûte sa vigilance. En effet, à l'image des trains, un scandale peut en cacher un autre ! Le *cantador*, par l'analyse critique à laquelle il se livre dans ses strophes lapidaires, montre l'arrière-plan interlope qui permet les événements pris sous les feux de l'actualité. Par exemple, l'acquittement d'un mafieux avéré est l'occasion de parler de la vénalité des métiers de la justice (strophe 13). Je reviens à l'image du train : assistant à son passage, on a l'impression qu'un wagon en chasse un autre. De la même façon, la succession des affaires a pour effet de faire sombrer les moins récentes dans l'oubli. Or la mémoire est une arme contre tout pouvoir : elle démystifie les choses pour en faire apparaître le sens. La pensée critique du *cantador* se construit précisément en entretenant le souvenir d'événements disparates (les affaires comme les commentaires qu'elles suscitent), dont elle veut déceler le fil conducteur. Le *cantador* sait ainsi citer des exemples précis à l'appui de ses dires, pour mettre en évidence les défauts de la société qu'il veut dénoncer. De tels exemples apparaissent aux strophes 5, 9 et 10, visant respectivement à remettre en question une démocratie corrompue, un système judiciaire partial ou une dictature. Le discours critique a un impact s'il est éloquent : le rappel d'affaires qui ont marqué les citoyens dans leur ensemble permet au poète d'énoncer son interprétation des faits en entraînant l'adhésion des auditeurs.

Affaires, scandales et révélations sont le pain quotidien des *cantadores* qui portent un regard critique sur la société dans laquelle ils se débattent, aux côtés de leurs auditeurs. Ces polémiques ont une vertu : elles provoquent une mise en mouvement immédiate et générale – tout le monde en parle, chacun exprime son opinion et son jugement. À la circulation des idées répond l'effervescence de la parole. Chaque fois que l'occasion s'en présente, les *cantadores* surfent sur la vague d'émotion que soulèvent ces bouleversements. Par cette image, je veux exprimer que leurs diatribes sont en phase avec le mouvement de l'opinion. Or, pour être porté par la vague, il faut avoir un léger temps d'avance sur elle. Les *cantadores* le savent bien qui ont pour vocation d'être à l'avant-garde des débats, en s'efforçant grâce à leur esprit critique d'anticiper les procès et de provoquer une prise de conscience populaire.

Une posture de chansonnier

Les développements sur la pensée critique qui anime le poète ainsi que les considérations sur sa popularité nous permettent de justifier a posteriori l'emploi du terme *cantador* pour le définir. En portugais, ce terme désigne à la fois un auteur de chansons satiriques et un chanteur populaire. Le terme français le plus proche de cette double définition est « chansonnier », les nuances qu'il faut apporter à cette traduction seront discutées plus loin[78].

Considérons une *cantoria* : du point de vue du mouvement que prend la parole dans cette réunion d'amoureux de la poésie improvisée, la *cantoria* est une expression populaire en ce sens que l'information n'y vient pas d'en haut, mais prend forme au sein du public rassemblé, comme cela a été montré. La parole surgit, s'échange et s'élève en qualité et en pertinence dans l'émulation de la poésie. Le *cantador* est un artiste populaire en ceci qu'il chante par le peuple et pour le peuple (*povo*[79]).

L'esprit du *cantador* est critique, ce qui veut dire (en français comme en portugais) qu'il émet des jugements, mais aussi qu'il est porté à critiquer ! Il apparaît même délibérément satirique, la parole énoncée prenant souvent la forme d'une attaque. Pour montrer la vocation à la fois offensive et représentative du *cantador*, je rapporterai des propos tenus par des poètes ; leur

[78] Parler de chansonniers est pertinent pour une raison supplémentaire : comme le chansonnier français, le *cantador* produit des vers en suivant une forme traditionnelle et en chantant sur des timbres préexistants, les *toadas*.

[79] Les Brésiliens font un emploi extensif du terme *povo*, dont « peuple » est l'équivalent exact en français. Mais « peuple » a un usage restrictif, alors que *povo* est aussi employé pour désigner ce que nous appellerions assemblée, public ou gens dans un sens très général. Par exemple, au possessif « mon peuple » a un caractère solennel alors que *meu povo* est une expression très courante, pour parler par exemple de « ma famille ». De même l'adjectif *popular* est employé avec beaucoup de facilité.

posture de chansonnier sera ensuite illustrée par un choix de poèmes au ton très dur.

Deux notions semblent indissociables dans les propos recueillis lors de l'enquête : « populaire » et « satirique ».

Gutemberg Pereira de Farias, fils du *cantador* Geraldo Alves, a déjà été mentionné comme auteur de poèmes écrits. À ce double titre, il connaît bien les caractéristiques de l'expression des poètes de sa région, tant au niveau de la poésie orale que de la poésie écrite. Il déclare à ce sujet[80] : « Le caractère satirique de la poésie est immanent au poète populaire. Le *cantador* est le critique le plus dur, le plus osé aussi (*o mais árduo crítico*) ». Quand le *cantador* est en présence du public le plus nombreux, celui des festivals, la virulence de ses propos est stimulée. En outre, bon nombre de thèmes portant sur des sujets sociaux et politiques, choisis intentionnellement par une commission sélective, sont proposés à l'improvisation des *cantadores* dans l'émulation du concours. En ces occasions solennelles, les *cantadores* apparaissent comme des hérauts populaires et portent la parole la plus incisive qui soit dans leurs couplets satiriques.

Voici des propos du *cantador* Oliveira de Panelas qui tendent à valoriser la posture de chansonnier de ses collègues. Interrogé sur le rôle du *cantador* dans la société brésilienne, celui-ci affirme : « Nous autres poètes avons toujours eu une fonction bénéfique pour la société. La *cantoria* est éclectique, capable de chanter les choses simples et futiles, avec un humour canaille, et dans le même temps elle amène un travail sur des thèmes, engendre une prise de conscience. Nous cherchons à faire prendre conscience et à dénoncer si nécessaire »[81].

Interrogé sur l'esprit critique et satirique du *cantador*, Oliveira souligne qu'il s'est toujours exercé, même aux heures les plus difficiles de la dictature : « Nous avons toujours été considérés comme les gardiens du peuple, et nous avons même été censurés. Le peuple prend au sérieux notre message. Les plus grands moments de la poésie sont dans sa dénonciation des pouvoirs constitués. » Et il fonde ainsi la légitimité de cette position critique du *cantador* : « Il y a cette affinité avec le peuple ; nous vivons avec lui et partageons faim, pénuries et carences. » Le terme *afinidade* employé par Oliveira de Panelas est riche de sens multiples. Il est employé fort justement et mérite une interprétation détaillée. Qu'il y ait affinité implique qu'il y ait plusieurs choses entre le *cantador* et le peuple : le voisinage ou la proximité ; une certaine conformité, c'est-à-dire une éthique partagée ; une sympathie, basée sur une identité commune ; un rapport qui s'exprime dans la fonction du poète.

Faire œuvre de chansonnier, énoncer une parole satirique, c'est entrer de plain-pied dans le débat politique. Raimundo Caetano définit ainsi une mission

[80] Dans un entretien chez son père, à Paulista (PB), en février 2002.
[81] Propos recueillis à son domicile de João Pessoa en novembre 1998.

politique du *cantador* : « La *cantoria* revendique les droits du peuple. Les *cantadores* disent ce que le peuple dirait s'il le pouvait ». Dans l'équilibre des droits et des devoirs, parler est pour lui un devoir puisqu'il en a le droit, alors que le peuple est privé de cette possibilité d'expression : « De nos jours, tous les *cantadores* sont de gauche, protestent et revendiquent beaucoup ». Dans cette affirmation catégorique, qui exprime davantage un souhait de cohérence professionnelle qu'une réalité nuancée, Raimundo introduit cependant un élément chronologique (« de nos jours ») qui renvoie à une donnée historique brute. De 1964 à 1985, le Brésil a connu une dictature militaire. La censure était omniprésente : la peur régnait, les mouvements politiques et syndicaux de gauche étaient interdits. Si les années qui ont suivi 1979, dites « d'ouverture politique », ont vu la fin de la mise à l'index des œuvres de Marx ou de Che Guevara et l'apparition d'une presse diversifiée, l'expression démocratique n'a pas pour autant suivi rapidement. C'est une longue, très longue lutte, fatalement constitutive de l'histoire même de la gauche brésilienne, puisqu'elle fut victime de la suspension des libertés. « De nos jours », la liberté formelle d'expression est encore bafouée au Brésil dans de nombreuses situations de non-droit, où la terreur tient lieu de réponse à toute revendication : conflits pour la terre, spoliation des indigènes, permanence sournoise des préjugés raciaux, urbanisation anomique… Les thèmes de lutte en faveur de l'égalité des droits sont des thèmes de gauche. À l'opposé, la droite peut être perçue comme une classe politique liée à l'ancien régime dictatorial et vouée à la préservation de ses privilèges et intérêts particuliers (ou bien, dans une perception positive, comme un rempart moral contre l'expansion de ces thèmes contestataires, inspirés par une pensée marxiste, subversive, voire démoniaque). Ces précisions sur le contexte politique national[82] permettent de comprendre le lien entre expression verbale et engagement politique, nécessairement de gauche : tous les *cantadores* qui ont abordé ce thème dans les entretiens ont été catégoriques. Chez ceux qui ne l'ont pas abordé, le silence est peut-être une réserve. Mais aucun n'a défendu une thèse inverse : pourtant l'ordre moral prôné par une partie de la droite brésilienne serait un argumentaire plausible pour un *cantador* soucieux d'en défendre les couleurs. Nous n'en avons pas rencontré.

Dans un entretien réalisé lors du Congrès de Campina Grande de 1998, Francisco de Assis (*cantador* né en 1962) confirme : « Notre nouvelle génération de chanteurs est très liée à la politique : ce sont des personnes

[82] Rappelons que les enquêtes sur le terrain ont eu lieu entre octobre 1998 et mars 2002, c'est-à-dire avant l'élection du président « Lula » qui a représenté un événement historique sans précédent : l'accession d'un candidat issu des classes populaires, ancien syndicaliste porté par un parti de gauche (le PT) à la plus haute fonction. À défaut d'enquête récente, les relations que j'ai maintenues avec quelques *cantadores* apportent un éclairage sur l'attitude qu'ils adoptent depuis l'alternance politique. Elles permettent de dire que leur esprit satirique est resté intact et que leurs critiques visent toujours ceux qui sont au pouvoir et en abusent, quand bien même il s'agit de compagnons de luttes de ces dernières années.

préoccupées par les questions sociales, qui se souviennent de ceux qui ont été massacrés par la dictature. *Cantoria* et politique sont associées ». Francisco utilise habituellement l'expression *pessoa suja*, c'est-à-dire « personne sale » ou « salie », pour parler des personnes compromises avec l'ancienne dictature. Je lui ai demandé s'il existait cependant des *cantadores* qui louaient des politiciens « sales », ou bien qui n'affichaient pas des positions de gauche. En apparente contradiction avec l'unanimisme de son discours précédent, voici sa réponse : « Une grande partie des *cantadores* adopte effectivement cette attitude ! Il y en a plus de 8000 dans le Nordeste, mais tous n'ont pas le profil pour accomplir un bon travail politique. Ceux qui sont vraiment bons ne se laissent pas corrompre. Il faut comprendre qu'un *cantador* a bien le droit de se faire un peu d'argent en chantant les louanges d'un de ces chiens (ce qui ne l'engage d'ailleurs pas à voter pour lui !). Cependant je dois dire qu'il y a des chanteurs consacrés qui sont aliénés : ils produisent une poésie de gauche pour recevoir les applaudissements du public. Mais, en coulisse, ils adorent le politicien contre lequel ils chantent. Il ne se trouve pas de ces aliénés dans la nouvelle génération »[83]. Lui demandant s'il croit que les *repentistas* puissent changer le monde en chantant : « C'est là un groupe trop restreint ! Un processus de transformation implique bien plus de monde. Mais le *repentista* y contribue, par la prise de conscience qu'il éveille, par son rôle éducatif. Car c'est une sorte de reporter qui apporte une information alternative aux personnes des zones les plus défavorisées dont le premier geste est d'acheter une télévision, avec tout ce que cela suppose d'aliénation ».

D'où la nécessité, pour Francisco, d'associer son activité artistique à un travail politique. La figure du militant n'est pas la plus fréquente parmi les *cantadores,* il est le premier à le dire. Mais une telle attitude est exemplaire, en ceci qu'elle affiche une cohérence entre le discours et les actes, entre l'éthique personnelle et l'engagement collectif. Pour montrer à quel point militance et poésie sont associées, dès le début de la carrière des *cantadores* engagés, je dresse les portraits de deux d'entre eux, à partir des indications qu'ils ont fournies.

[83] La mise en évidence de la position protestataire, nécessairement de gauche, des *cantadores* de la « nouvelle génération » est à replacer dans un contexte plus général : l'évolution de la conscience politique des Nordestins. Jean-Yves Martin écrit à ce propos (rejoignant en cela l'analyse de César Barreira dans *Trilhas e atalhos do poder : conflitos sociais no sertão*) : « Alors que la marque de la domination traditionnelle dans le Nordeste a été longtemps la soumission, aujourd'hui celle de la domination moderne serait bien plutôt la contestation. [Selon César Barreira], pour les paysans nordestins l'espace de la contestation s'élargit nécessairement dans la négation ou la redéfinition des valeurs anciennes – gratitude, loyauté – conjointement avec la construction de nouvelles valeurs – contestation, insoumission (…) C'est le processus de conquête de droits nouveaux qui contribue à la formation d'une identité fondamentale dans la situation de travailleurs initialement dépossédés de conditions minimales de citoyenneté » (Jean-Yves Martin, *Identités et territorialités dans le Nordeste brésilien*, Thèse de doctorat en Géographie, Bordeaux 3, 1998, p 473).

Francisco de Assis est un militant depuis 1983, année où il a aussi commencé à chanter. Depuis, il s'est sporadiquement arrêté de chanter pour se consacrer à la militance, au détriment de sa carrière professionnelle. C'est un de ces nombreux Nordestins qui ont quitté leur région : il est installé à Brasília (la Capitale Fédérale, où les deux tiers des habitants seraient originaires du Nordeste). Il y a contribué, en 1995, à la fondation de la Casa do Cantador, avec l'appui du nouveau gouverneur PT (Parti des Travailleurs) de Brasília, après sept ans d'existence officieuse et sans soutien (il assumait la présidence de la Casa au moment de l'enquête, trois ans plus tard). C'est dans ce cadre qu'il a pu organiser le premier Festival de Repente de Brasília, en 1996, et développer un projet culturel et pédagogique, « Cantoria escola ». Il s'agit d'une initiative où les *cantadores* vont chanter dans les écoles en abordant toutes sortes de thèmes comme la sécurité routière, l'éducation sexuelle ou l'avortement, tout en étant à l'écoute des propositions des élèves. Francisco travaille en lien avec les autres mouvements militants : il a reçu à Brasília la « Marche des sans-terre », ainsi que la première « Rencontre nationale des animateurs de la réforme agraire ».

Francisco de Assis a eu chanté en duo constitué avec son *conterrâneo* Antônio Lisboa, né comme lui dans le Rio Grande do Norte et de trois ans son aîné.

Antônio Lisboa a fait ses études à Mossoró, où il a commencé à chanter professionnellement à l'âge de dix-huit ans. Toute la période où il a vécu à Mossoró (de 1972 à 1993) est liée aux mouvements populaires d'alors : organisation de classe, mouvement d'Église et de jeunesse. Il a milité au *Partido dos Trabalhadores* et il est l'un des fondateurs du PT du Rio Grande do Norte en 1989. Le cas d'Antônio permet de figurer cette articulation entre la gauche et l'Église qui est particulière au Brésil : « Dans le groupe d'Église progressiste auquel j'appartenais, nous démystifiions bien des choses. J'ai eu une formation marxiste et une formation chrétienne. Je ne crois pas en Dieu. J'admire Jésus en tant que personnage public, au même titre que Che Guevara ». Il a lu la Bible, mais « fort peu ». Il a surtout beaucoup lu sur l'histoire et la psychologie, en annotant ses livres. Les ouvrages contant l'histoire des guerrillas ont été des lectures déterminantes pour sa prise de conscience politique, alors qu'il militait dans l'Église : « *A guerrilha de Araguaia* » (il s'agit d'une guerrilla rurale qui eut lieu dans le Nord du pays vers 1972, contée par Zé Genuino, un des survivants du massacre de 79 personnes) ; *« A guerrilha na Nicarágua* » ; « *Fidel e a religião* » ; ainsi qu'un certain nombre d'œuvres marxistes. Antônio était identifié par les autres *cantadores* comme un militant communiste : beaucoup le craignaient, surtout à partir de 1989 quand, en duo avec João Lourenço, ils commencèrent à déclasser des *duplas* célèbres dans la *cantoria.* À présent, il milite moins, mais il continue de s'informer sur l'actualité du mouvement.

Récits de vie et propos de *cantadores* mettent en évidence cette idée : une pensée en mouvement supporte une parole critique. La parole des *repentistas* est libre, ils considèrent le monde sans aucun tabou et le commentent avec virulence. Ils critiquent la société depuis la position sociale qui est la leur : ils font partie du peuple. Ils adoptent ainsi une posture politique de contre-pouvoir. Parmi les traits qui les apparentent à des chansonniers, cet aspect satirique est le plus flagrant.

Les faits de société sont l'occasion de poèmes qui sont de véritables satires. Pour en donner une illustration, je transcris une improvisation qui avait été demandée à Raimundo Caetano et Rogério Meneses sur un sujet social, les enfants abandonnés vivant dans les rues (appelés au Brésil *meninos de rua*). D'emblée, le problème social est traité comme un problème politique, dès la première strophe l'enfant des rues est présenté comme une « victime du régime ». À partir de l'évocation des carences de toutes sortes qui frappent ces victimes, l'improvisation prend la forme d'une attaque contre la gabegie, la corruption et le cynisme qui sont les vices du pouvoir. Dans les strophes suivantes, les intérêts des exploiteurs d'enfants, le désintérêt des parents amenés à les abandonner et l'égoïsme des politiques sont fustigés. La satire met à nu les responsabilités de chacun.

É o menino de rua
O integrante de um time
Dos que não têm onde comam
Que são vítimas do regime
Que ingressam aos oito anos
No submundo do crime.

Cada rua tem um time
Desses pequenos guris
Que estão abandonados
Pelo chefe do país
Que o pai gerou e deixou
Que a mãe lhe fez e não quis.

Menor carente infeliz
Cheio de necessidade
Que tem o quarto e a cama
Na sarjeta da cidade
É vítima de duas coisas
Governo e sociedade.

C'est un enfant de rue,
membre d'une bande,
une de ces victimes du régime
qui ne savent pas où manger
et qui à huit ans rejoignent
le monde souterrain du crime.

Dans chaque rue il y a une bande
de ces petits gamins qui sont abandonnés par le chef du pays.
Leur père les a engendrés et les a laissés, leur mère les a faits et ne les a pas voulus.

Malheureux mineur
privé de tout…
Ce nécessiteux fait son lit
dans le caniveau.
Il est doublement victime,
du gouvernement et de la société.

Vejo menor na cidade
Pobre de amor e de fé
Que nem escola possui
Nem tem abrigo nem sé
Tem noite mas não tem leite
Tem manhã não tem café.

Quando ele anda a pé
Seus sonhos não perpetua
Se vê pai não é o dele
Passa mãe mas não é sua
Sua canela é cansada
Seu cobertor é a lua.

Eu vejo menor de rua
Sem ter proteção nem prece
E um irmão num cantinho
Padrinho não aparece
Teve pai mas não possui
Possui mãe mas não conhece.

Não nasce não aparece
Que ninguém faz alianças
Para não matar seus sonhos
Nem destruir esperanças
Porque falta protetor
Pra cuidar dessas crianças.

Vejam toda vizinhança
Do Brasil por fazendola
Esse menino de rua
Sem ter lar sem ter escola
É o jeito a assaltar
Dar trombada e cheirar cola.

A pequena criançola
Que não tem músicas e hinos
Que não arruma um emprego
Todos se tornam assassinos
Que não há quem bota um pão
Na boca desses meninos.

Je vois dans la ville des mineurs
sans amour et sans foi,
sans école, sans abri
et sans cathédrale.
Le soir, pas de lait ;
le matin, pas de déjeuner.

Quand il marche à pied,
ses rêves ne durent pas :
s'il voit un père, ce n'est pas le sien ;
une mère, ce n'est pas la sienne.
Ses jambes sont fatiguées
et il a la lune pour couverture.

Je vois le mineur de rue,
sans protection ni prière,
un frère dans un coin,
mais pas de parrain en vue.
Il a eu un père qui n'est pas là ;
il a une mère mais ne la connaît pas.

Pas né, pas vu :
parce que personne ne noue d'alliance,
afin de ne pas détruire
ses rêves et ses espoirs ;
parce qu'il n'y a pas de protecteur
pour s'occuper de ces enfants.

Voyez tout le voisinage
Des petites fermes du Brésil.
Cet enfant de rue,
sans foyer et sans école,
est prêt à braquer, à donner des coups
et à sniffer de la colle.

Le petit morveux,
sans hymne et sans musique,
ne trouve pas d'emploi.
Tous deviennent assassins
puisqu'il n'y a personne pour leur
mettre le pain dans la bouche.

O Brasil dos pequeninos
Não tem paz nem esperança
E o governo tem dinheiro
Para os passeios da França
Mas não existe dinheiro
Pra salvar nossas crianças.

O Brasil fazer mudança e
Caminhar por outro lado
Se tem verba par corrupto
Pra se comprar deputado
Porque não sobra apoio
Pra menor abandonado.

Eu olho pra todo lado
E encontro mais de mil
Menor infrator de rua
Exploração infantil
É o que temos demais
Aqui no nosso Brasil.

O governo do Brasil
Verbas tem adquirido
Pra proteger empresário
Pra salvar banco falido
Mas ninguém dá uma verba
Para o menor excluído.

Tem no Brasil colorido

Le Brésil des tout-petits
est sans paix et sans espoir.
Le gouvernement a de l'argent
pour aller se promener en France,
mais il n'a pas un sou
pour sauver nos enfants. ...

Pour réformer le Brésil et changer de bord !
S'il y a des fonds pour corrompre,
pour acheter des députés,
pourquoi ne reste-t-il rien pour prêter
main-forte aux mineurs abandonnés ?

De tous côtés,
j'en vois mille et plus.
Au Brésil
nous avons trop
de mineurs délinquants
et d'exploiteurs d'enfants.

Le gouvernement du Brésil
a obtenu des fonds
pour protéger des hommes d'affaire
et sauver des banques en faillite,
mais personne ne donne d'argent
pour les mineurs, ces exclus.

Dans ce Brésil coloré,

Sonhos não realizados	*il y a des rêves jamais réalisés,*
Prefeitos sem coração	*des maires sans cœur,*
Deputados desalmados	*des députés sans âme.*
Por isso que tem aqui	*C'est pour cela qu'il y a ici*
Menores abandonados.	*des mineurs abandonnés.*

L'auditoire de la *cantoria* est amateur de sujets polémiques et induit des couplets inévitablement satiriques en demandant que l'on chante sur des thèmes sociaux. Je vais donner un exemple de ce type de sollicitation : en novembre 1998, les organisateurs du Congrès de Campina Grande avaient proposé que les poètes improvisent sur les paysans sans terre, pour la plus grande satisfaction du public, car c'est un sujet social de première importance au Brésil[84]. En outre à cette date, l'actualité du sujet était brûlante du fait de la répression qui se déchaînait : deux ans plus tôt, la Police Militaire avait massacré dix-neuf paysans sans terre à Eldorado de Carajás, dans l'État du Pará ; le leader du M.S.T., José Rainha, venait d'être condamné à 26 années de prison. Dans l'improvisation que je vais transcrire, les *cantadores* Geraldo Amâncio et Severino Feitosa manifestent pour les travailleurs ruraux sans terre une grande compassion – illustrant ainsi le sentiment d'affinité entre les poètes et le peuple. En effet une destinée commune unit les hommes à la terre, qu'ils soient paysans ou non. Ce sentiment amène les poètes à fustiger l'égoïsme des grands propriétaires terriens, à exprimer une violente indignation devant les crimes commis avec la complicité du pouvoir et à célébrer les sans-terre qui se sont organisés en mouvement. L'improvisation s'ouvre sur un paradoxe bien connu : « il y a plus que jamais au Brésil, d'un côté des terres sans paysans et, de l'autre, des paysans sans terre »[85]. Elle conclut, avec une certaine ironie, sur une remise en question existentielle de l'enjeu de cette lutte : « Pourquoi se battre pour la terre, si la terre finit par nous engloutir ? ». Après la strophe introductive, je transcris les neuf dernières strophes qui me semblent être les plus significatives

[84] Dans son ouvrage sur les Sans-terre du Brésil, Jean-Yves Martin souligne que le Brésil « détient le record absolu en ce qui concerne les écarts entre les riches et les pauvres ». C'est particulièrement flagrant pour les questions agraires : « À travers les époques historiques successives, la répartition très inégale des terres, non seulement s'est maintenue [du fait notamment des *latifúndios* hérités de la colonisation portugaise], mais s'est même accentuée jusqu'à nos jours. Ce qui fait que cette question reste très importante, cruciale même. Le Brésil est l'un des pays du monde qui a un indice de concentration foncière parmi les plus élevés (...) 1% des propriétaires possèdent 46% des terres [généralement peu productives]» (Jean-Yves Martin, *Les sans-terre du Brésil – Géographie d'un mouvement socio-territorial.* Paris : L'Harmattan, 2002, p 20). Conséquence de cette hyper-concentration : de nombreux paysans sont privés de terre à cultiver – on estime qu'il y a actuellement environ cinq millions de familles dans ce cas. Cette situation a engendré maints conflits depuis des siècles. Depuis 1979, le « Mouvement des travailleurs ruraux sans-terre » (M.S.T.), affrontant le pouvoir fédéral et les grands propriétaires terriens, est la figure de proue de cette lutte pour un lopin de terre à cultiver.

[85] Jean-Yves Martin, *op. cit.* p 31.

de l'attitude satirique des poètes et de leur prise de position résolue du côté des plus humbles.

Esse mundo é deshumano
As vezes fico pensando
Mas que país dos contrastes
É esse que estou morando
É tanta gente sem terra
Com tanta terra sobrando.
.....
No Pará houve uma guerra
De sangue a terra está cheia
Mataram mais de dezoito
Em uma pequena aldeia
E os que mandaram matar
Não tem nenhum na cadeia.

O governo se baseia
Na conta que efetua
A esquerda faz movimento
Com seu grupo em cada rua
Zé Rainha já foi preso
Mas a luta continua.

A política é muito crua
Pra o nosso homem rural
Só se vota em professor
Doutor e industrial
Que não tem nenhum sem terra
No senado federal.

O governo federal
Primeiro mostra algema
Mataram no Carajás
E lá no Pará Panema
O ministro entra e sai
Mas não resolve o problema.

Muitos falam no problema
Mas só no tempo do pleito
Prometem reforma agrária
Pra o homem que é lá direito

Ce monde est inhumain,
parfois je me dis :
quel pays de contraste
que celui où tu vis ;
il y a tant de gens sans terre,
et tant de terre qui reste à l'abandon.

Il y a eu une guerre dans le Pará,
la terre est imbibée de sang
dans un petit village où l'on a tué plus de dix-huit personnes.
Aucun de ceux qui ont commandé ce crime n'est en prison.

Le gouvernement se base
sur les chiffres qu'il produit.
À chaque coin de rue,
la gauche mobilise ses troupes.
Zé Rainha a été mis en prison,
mais la lutte continue.
La politique est trop crue
pour nos ruraux.
On n'élit que des professeurs,
des docteurs et des industriels.
Mais il n'y a aucun sans-terre
au sénat fédéral !

Le gouvernement fédéral
commence par sortir les menottes.
Ils en sont arrivés à tuer au Carajás
dans l'État du Pará.
Un ministre arrive, un autre part,
mais aucun ne résout le problème.

Ils sont nombreux à aborder la question en période électorale !
Ils promettent la réforme agraire
à l'homme qui est là de plein droit.
Il est rare qu'un candidat ne mente pas

Que é difícil um candidato
Não mentir de qualquer jeito.

Se o movimento é feito
Essa sorte se retém
Que quando Deus fez o mundo
Foi pensando em nosso bem
E não deixou escritura
Da terra para ninguém.

Nesse mundo tudo tem
Iraque só fala em guerra
Pinochet está detido
Numa clínica na Inglaterra
Só não tem é quem resolva
O problema dos sem terra.

Eu sei que o governo erra
De não dar todo o valor
Não faz o assentamento
Aqui no interior
Injeta em banco falhido
Esquece o trabalhador.

Eu sei que o agricultor
Padece diariamente
Quem tem terra não quer dar
E essa luta vai em frente
Para que brigar por terra
Se a terra é quem come a gente.

d'une façon ou d'une autre.

Le mouvement [des sans-terre] est là
pour empêcher cet état de choses.
Car quand Dieu fit le monde,
ce fut en pensant à notre bien,
et il n'a laissé de titre
de propriété à personne.

Il y a de tout en ce monde :
on ne parle que de guerre en Irak,
Pinochet est détenu
dans une clinique en Angleterre.
Mais il n'y a personne pour résoudre
le problème des sans-terre.

Je sais que le gouvernement a tort de
ne pas payer le prix. Au cœur du pays,
il ne procède pas à des installations
defamilles rurales (dans le cadre de la
réforme agraire). Il injecte des
capitaux dans des banques en faillite,
mais oublie le travailleur.
Je sais que l'agriculteur
souffre quotidiennement.
Qui a des terres ne veut pas les
donner, et cette lutte se poursuit.
Pourquoi se battre pour la terre,
si la terre finit par nous engloutir ?

La légitimité de la position satirique de *cantador* résulte du crédit que ses auditeurs accordent à ses propos. Dans ce chapitre, nous avons cherché à expliquer comment se fonde l'autorité de sa parole ; comment ses philippiques dépassent le niveau d'un simple divertissement pour être entendues par son auditoire, gagner les esprits et être le ferment d'un changement désiré.

L'autorité de la parole poétique se base sur l'universalité des connaissances du *cantador* et sur sa capacité critique : il peut parler de tout ; à plus forte raison, il sait parler de la société dans laquelle il vit, lui et son public ; il juge le juste et l'injuste, et interpelle donc le politique, à la tête du « corps social ». En somme, pour reprendre les vieilles catégories de la philosophie des Lumières, il dit le Vrai (parce que sa connaissance du monde a quelque chose de

scientifique) et le Bien (en dénonçant le mal, ce qui est indigne aux yeux du peuple). Quant au Beau, c'est la forme même que revêt sa parole : une esthétique.

Les développements sur la pensée critique des *cantadores* nous ont conduits à considérer l'importance de leur rôle satirique. Ce rôle est important en ceci qu'il exacerbe l'esprit dynamique de la *cantoria* : lors des sessions d'improvisation, les *cantadores* animent une sorte de forum où tout est mis en œuvre pour que les idées s'expriment et s'échangent par le biais des demandes, dans le but d'induire une impulsion dans les esprits et peut-être un changement dans l'ordre des choses. Les chansonniers qui se livrent le plus volontiers à des couplets satiriques sont généralement les poètes les plus en vue (ceux que l'on considère comme les meilleurs sur la foi des concours, ceux-là même qui sont appelés à chanter devant le plus vaste public à l'occasion des festivals). Les fleurons de la poésie sont en quelque sorte les fers de lance de la profession.

Chansonniers indignés d'un peuple désemparé, les *cantadores* pourraient avoir pour devise : « Aller plus loin ». L'expression, prise dans tous ses sens, semble en effet appropriée pour rendre compte de l'extension du champ thématique ainsi que de la hardiesse des poèmes satiriques. Nous avons vu dans les chapitres précédents que le *cantador*, poète à l'esprit accompli, est en quelque sorte l'*honnête homme* des milieux populaires ; chansonnier à l'esprit très critique, il peut également se poser en porte-parole du peuple. Il y a de cette façon dans la *cantoria* un mouvement de propagation des connaissances et des idées. Le rôle de propagateur des *cantadores* a une autre facette, que nous allons étudier à présent : ce sont eux qui transmettent la tradition de la *cantoria* à leurs continuateurs.

TRANSMETTRE UNE TRADITION

Le rôle du *cantador,* dont l'activité s'inscrit dans une continuité séculaire, est de contribuer à la transmission de la tradition. Que doit-il faire pour que la *cantoria* reste vivace ? Depuis le milieu du XIXème siècle, la mémoire populaire atteste l'existence d'une chaîne ininterrompue de *cantadores* dans le Nordeste. Jusqu'à présent, une nouvelle génération a toujours pris la succession de l'ancienne. Je me suis interrogé sur ce qui pouvait survenir chez les continuateurs : comment et pourquoi devient-on *cantador* ? L'enquête de terrain a permis de rencontrer des improvisateurs débutants dont le témoignage apporte des réponses. Ces informations complètent celles qu'apportent des poètes confirmés évoquant leur apprentissage et le rôle qu'y ont joué les aînés – un mouvement continu de transmission des savoir-faire du métier apparaît.

Conditions de transmission

Enquêter sur les modalités d'apprentissage de l'art poétique est délicat. Non pas qu'il y ait là quelques secrets jalousement gardés, mais parce que posant des questions précises, on obtient des réponses générales évoquant la motivation de l'apprenti *cantador* ou un déterminisme culturel propre au Nordeste. Des auteurs nous ayant précédés sur ce sujet ont déjà fait part de cette difficulté : « La plupart des chanteurs nient tout apprentissage, alors même qu'il existe et qu'il est parfois long, même si pour une bonne part de type traditionnel, c'est-à-dire reçu d'un père ou d'un frère, parfois d'un voisin, tout au long de l'enfance »[86]. Il reste à préciser comment fonctionne un « apprentissage de type traditionnel ». Une observation de Rogério Meneses, interrogé à ce propos, résume les informations concordantes rassemblées lors de l'enquête : « l'apprentissage se fait en écoutant les autres, mais il ne s'agit pas d'un enseignement, parce que si par exemple un fils ne naît pas poète, jamais son père ne pourra lui faire rentrer la poésie dans la tête ».

Dans cette déclaration, il y a deux concepts fondamentaux : « naître poète », qui d'après d'autres entretiens semble être une prédisposition indépendante de toute hérédité ou de tout environnement favorable – c'est la question du don ; d'autre part, l'apprentissage, qui se distingue de l'enseignement. Nous nous intéresserons d'abord à ce que recouvre la notion de don ; ensuite aux modalités de l'apprentissage du *cantador*, en posant la question des conditions de transmission selon l'influence du milieu familial, la fréquentation de poètes expérimentés ou les incitations des collègues et du

[86] MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelete, « L'esclave noir et la naissance de la cantoria : Inácio da Catingueira et quelques autres », in *Mémoires et identités au Brésil*. Paris : Centre d'études sur le Brésil, 1996, p 72.

public. Enfin le concept quelque peu énigmatique du don sera reconsidéré et discuté à la lumière des éléments réunis à propos de l'apprentissage.

La question du don

Ser poeta, « être poète », est de l'avis général une qualité naturelle, une sorte de talent inné. Les *cantadores* enquêtés invoquent le don du poète (*dom poético*) en guise d'explication à ses facultés créatrices. Les entretiens ont montré ce que le concept de don recouvre dans leur représentation[87].

« Le don est un mystère, comme la foi », pour Adeval Soares, qui constate sans pouvoir l'expliquer qu'il sait improviser depuis l'enfance, « sans avoir jamais étudié ». Dans l'ordre des facultés qui se révèlent, il faut être poète avant d'être *cantador*, c'est-à-dire, avant toute chose, faire preuve de la sensibilité qui permettra d'exprimer « la douceur que le poème exige ».

« Le don est rare ». Francinete se cite en exemple : fils d'agriculteurs, né dans une famille de onze enfants, il est le seul à être poète. Disposition unique qu'il illustra en glosant :

Minha mãe teve onze filhos	*Ma mère a eu onze enfants.*
Dentro do nosso apogeu	*Dans notre apogée,*
Cada um teve um destino	*chacun a eu un destin,*
Eu mesmo segui o meu	*moi j'ai suivi le mien,*
E na premiação dos dotes	*et dans la distribution des dons,*
O felizardo fui eu.	*j'ai été le plus chanceux.*

Joaquim Alves Pereira, *cantador* et professeur de portugais, confirme à quel point une disposition naturelle à la création est rare en opposant ses nombreux étudiants qui mettent des heures pour écrire une rédaction au poète qui produit des vers sur le champ. Sur les cinq cents étudiants de cours supérieur auxquels il enseigne la langue portugaise, aucun n'a ce talent.

« Le don pour la poésie est divin, produire des vers ne s'apprend dans aucune école » pour Raimundo Sobrinho. En l'absence d'explication rationnelle au phénomène d'un savoir qui ne s'acquiert pas, il faut recourir à une étiologie métaphysique. Mais, concrètement, il y a bel et bien une condition d'émergence : il faut le temps de développer ce don. Seule une pratique suivie peut révéler et confirmer les facultés latentes.

[87] Dans ce chapitre, les citations proviennent d'entretiens menés en février 2002 avec les *cantadores* Adeval Soares et Sebastião Dias, à Tabira ; Francinete, Acrísio de França et Joaquim Alves Pereira à Paulista ; Raimundo Sobrinho et Edísio Calixto à Pau do Ferros ; les deux frères João Paulo et Paulo Jesus da Cruz Barbosa à Itapetim. Les citations de Raimundo Caetano et Rogério Meneses proviennent d'entretiens menés en octobre 1998 à Caruaru ; celles d'Oliveira de Panelas ont été enregistrées à João Pessoa en novembre de la même année.

« Chanter ne s'apprend pas, c'est un don qui se développe » : Edísio Calixto ne dit pas autre chose que Raimundo Sobrinho. Il fait en outre remarquer que les années nécessaires à l'affirmation de la pratique constituent une difficulté pour les jeunes d'aujourd'hui qui voudraient connaître des progrès immédiats suivis d'un succès rapide, alors que la *viola* ne constitue pour eux qu'un passe-temps. Or il faut se dédier totalement à la pratique, en ayant une grande confiance dans le processus de maturation. C'est le sens de la définition du don proposée par Edísio : « avoir le don, c'est être né avec la conviction qu'on sait le faire ».

Chaque poète interrogé met en exergue un aspect particulier du don. Sebastião Dias insiste sur le fait que « le don est aussi indispensable qu'indéfinissable » et que le talent requis est « d'être poète ». Qu'est-ce à dire ? Pour ce *cantador*, le fondement de la poésie est le sentiment. Le propre de celui qui est né poète est de savoir opérer une métamorphose : « La poésie est une douleur que le poète transforme en rire ou en tragédie ». Cette capacité, présentée comme naturelle, ne doit rien à une quelconque école[88]. La même aptitude est appelée par Joaquim Alves Pereira « transposer le sentiment » : le *cantador* est capable de chanter sur un sujet qu'on lui propose comme si le sentiment qui est associé à ce sujet était le sien. Joaquim se réfère à une « pensée sublime » du poète portugais Fernando Pessoa qu'il cite de mémoire :
« *O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que de veras sente* »
(Le poète est un simulateur. Il feint si bien qu'il en arrive à feindre la douleur qu'il ressent réellement).

En résumé, le « don » pourvoit aux capacités artistiques fondamentales du *cantador*, capacités que les poètes s'accordent à définir et qu'ils prétendent devoir être préalables à tout apprentissage. Mais le truchement du divin en guise d'explication à l'origine du don ne nous satisfait évidemment pas. Le plus gênant est qu'il s'agit là d'un schéma statique : des individus recevraient de manière passive (dès avant leur naissance, avant même qu'ils soient en marche dans l'existence) la capacité d'improviser, qui est un acte dynamique. De plus, la grande masse des gens qui vivent à leurs côtés seraient exclus de ce don, ce que contredisent des faits significatifs étudiés dans la première partie – la capacité qu'ont certains auditeurs d'être un peu poète en proposant des *motes*, les dispositions partielles des *glosadores* qui sont capables d'improviser des vers mais ne chantent pas. On voit bien que la binarité du concept de don – on l'a ou

[88] D'après Sebastião Dias qui est totalement autodidacte en tant que *cantador*, ni lui ni ses collègues n'ont recours à l'écriture lors de leur apprentissage. La technique vient après la pratique dans l'expérience d'un *cantador*. Ce que Sebastião sait de l'esthétique de la poésie ou de points techniques (comme les différentes définitions de la syllabe – métrique ou grammaticale), il l'a appris bien après ses débuts professionnels. Par ailleurs ses connaissances théoriques ont été acquises en dehors des études scolaires : « je suis entré en second cycle après mon mariage et à l'université après quarante ans. Dans ces écoles, je n'ai rien appris sur la poésie. »

on ne l'a pas – ne permet pas de comprendre une réalité nuancée. D'ailleurs, si la capacité de créer des *cantadores* ne dépendait que du don reçu, pourquoi éprouveraient-ils des difficultés à improviser en l'absence de certaines conditions : quand ils n'ont pas une *viola* entre les mains ou pas de public devant eux ?

Pour y voir plus clair, il faut s'intéresser aux conditions de transmision de la tradition. Quand bien même il y faut des dispositions initiales, comment devient-on *repentista* ? Par quel processus de transformations le devenir du poète-né s'accomplit-il ? Quel rôle y jouent ceux qui l'entourent ? Reprenons ce que déclarait Rogério Meneses : « L'apprentissage se fait en écoutant les autres, mais il ne s'agit pas d'un enseignement ». Recoupant les déclarations d'autres poètes, ces propos montrent qu'il y a bel et bien un apprentissage pour les *repentistas*, fondé sur un acte intentionnel : prêter l'oreille, diriger son attention, écouter pour entendre. L'art d'improviser des vers ne s'acquiert pas par accumulation passive : à partir de dispositions initiales, l'apprenti doit déjà être en mouvement, en position de recherche, attitude qui sera celle du *repentista* tout au long de sa carrière. Dans la *cantoria*, il faut toujours écouter les autres pour essayer d'aller plus loin, c'est la règle du jeu poétique. D'autre part, la distinction qui est faite ici entre apprentissage et enseignement est fondamentale. L'apprenti *repentista* qui écoute improviser ses aînés et observe comment ils animent une *cantoria* se forme pour le jour où il sera en situation professionnelle. Or le métier du *repentista* est de produire des vers toujours renouvelés dans des circonstances toujours changeantes – aucun contenu appris lors d'un enseignement ne saurait pourvoir à cette fonction d'improvisateur.

Dans le même entretien, confirmant les dires de son collègue Rogério Meneses, Raimundo Caetano exprime laconiquement les phases essentielles du cheminement de l'apprenti : « L'apprentissage se fait d'oreille, et non de façon systématique ; en écoutant les autres, tu commences à rimer, à mémoriser les mélodies ». En somme, à chacun de trouver par lui-même ce dont il peut tirer profit, en ouvrant ses oreilles à la pratique de la poésie improvisée. Cette attitude intuitive et pragmatique caractérise une culture de tradition orale. Dans la *cantoria*, l'oralité est un principe très affirmé. Il s'agit de se préparer à l'improvisation davantage qu'au respect scrupuleux de règles formelles qui de toutes façons évoluent constamment. Les conditions nécessaires à la transmission du *repente* supposent qu'un *repentista* expérimenté donne l'exemple d'un esprit souple et d'une intelligence ouverte devant un novice attentif aux moindres changements.

Le milieu familial, quand il compte des *cantadores* ou tout au moins des amateurs de poésie, est évidemment un contexte privilégié pour ce genre d'imprégnation. Nous avons rencontré plusieurs *cantadores* qui nous ont fait état d'une véritable tradition familiale, décisive dans leur orientation professionnelle.

La tradition familiale

Dans les récits de vie collectés lors des enquêtes, les *cantadores* nous ont informés sur les conditions dans lesquelles leur a été transmise la faculté d'improviser des vers.

Le cas de Raimundo Caetano, né en 1959 à Cuité (PB) est éloquent. Chez lui, la *cantoria* est une tradition familiale. Les huit frères ont reçu du père l'art d'improviser. L'aîné n'a pas suivi la carrière de *cantador*, contrairement à Raimundo, qui a commencé à chanter à l'âge de douze ans. Son petit frère, qui est le benjamin, suit la même carrière. Le père, Manuel Caetano, décédé en 1976, était donc *cantador*, mais a quitté rapidement la profession sans avoir jamais voyagé grâce à sa *viola*.

Sans pouvoir obtenir d'entretien avec eux, j'ai entendu chanter en duo deux frères, Pedro et Daudeth Bandeira, appartenant à une famille désormais légendaire de la *cantoria* : deux autres frères, João et Francisco, sont également des *cantadores* réputés. Ayant marqué l'histoire de la *cantoria*, un autre exemple de famille de *cantadores* est donné par les trois frères Batista, célèbres poètes originaires de Teixeira (PB)[89]. D'une façon générale, les duos réunissant un père et un fils, ou des membres d'une même fratrie, sont fréquents. Les raisons sont de l'ordre de la transmission d'une tradition familiale, mais relèvent aussi d'un principe économique : il n'est ainsi pas nécessaire de partager l'argent des *cantorias* avec une personne étrangère à la famille. Pour les poètes qui s'inscrivent de cette façon dans une lignée d'artistes, les motivations invoquées pour l'entrée dans la carrière sont patrimoniales (continuité de la profession paternelle), mais également de l'ordre de la promotion sociale ou de l'expression citoyenne et politique.

Quand le père n'est pas *cantador*, l'amour de l'art peut être une condition suffisante pour que le milieu familial voie apparaître plusieurs artistes. Edmilson Ferreira est né en 1972, à 18 km d'une ville comptant 15000 habitants dans l'État du Piauí. Petit agriculteur dans une région montagneuse, son père n'était pas *cantador*, mais aimait chanter des *folhetos de cordel*, dont il avait mémorisé une quarantaine, en se balançant dans son hamac ! Grand amateur de *cantoria*, il organisa chez lui, la veille de Noël 1984, une soirée avec des *repentistas* célèbres. Ce fut « la goutte d'eau » pour Edmilson et son frère José, de quatre

[89] Teixeira est une localité connue pour avoir été la ville de Romano de Teixeira, un des premiers *cantadores* dans ce que j'ai appelé le « mythe d'origine ». J'ai pu avoir une entrevue avec le directeur des affaires culturelles de la municipalité. À Teixeira, il n'y a plus un seul *cantador*, plus la moindre *cantoria* et aucune radio locale ne diffuse de *repente*. Le seul événement poétique est une « semaine culturelle» que la municipalité tient à organiser chaque année. Cette absence sur un lieu historique de la *cantoria* montre qu'une tradition n'est pas un état immuable. La tradition de la *cantoria* est en mouvement du fait des déplacements de populations, et montre sa vivacité dans les autres villes de la région bénéficiant de l'exode rural que nous avons visitées.

ans plus âgé : ils observaient « tous les détails sans ciller, assis à la première rangée de chaises ». Edmilson manifestait « l'attention d'une personne qui veut désespérément apprendre une chose », et parvient à se souvenir des deux premières strophes qui furent improvisées ! Les deux frères commencèrent dès lors à chanter en duo. La vocation précoce du cadet s'était déjà révélée quand, tout jeune, il construisit son premier instrument, fait d'une planche et d'une boîte de conserve, et qui comportait 5 cordes. La détermination du novice apparaît ici comme un élément essentiel dans le processus d'acquisition des compétences.

Les familles de *cantadores* semblent être un cas fréquent, principalement dans les endroits où l'existence de la *cantoria* est attestée depuis longtemps. Dans le chapitre consacré à la *viola*, j'ai déjà évoqué le cas d'Adalberto Arcanjo dos Santos, *cantador* ayant dû abandonner la carrière suite à sa paralysie survenue à l'âge de 22 ans. Adalberto est né dans une famille où pratiquement tout le monde est *cantador* : ses quatre grands-parents, son père et ses neuf frères et sœurs ont la faculté d'improviser des vers. L'enfance d'Adalberto, marquée par la pauvreté, a été assombrie par la perte de son père quand il avait sept ans. Son frère João, d'un an son aîné, raconte comment les enfants de la famille et du voisinage se rassemblaient pour jouer à la *cantoria*, en s'emparant des *violas* des adultes pour improviser[90]. Le jeu avec la poésie apparaît à plusieurs reprises dans les entretiens que nous avons eus sur le terrain : c'est un mode d'apprentissage naturel pour les enfants.

Au-delà de l'influence familiale, Adalberto pointe le contexte régional comme facteur favorable à la transmission de l'art poétique. En effet, Itapetim où il a vu le jour en 1955 est une ville située dans la région montagneuse où est apparue la tradition de la *cantoria* il y a près de deux siècles. Cette région comptait un grand nombre de poètes, *cantadores* et écrivains. Même si leur nombre a diminué du fait des mouvements de population, l'influence culturelle reste déterminante. C'est d'ailleurs à Itapetim, chez Adalberto, que nous avons rencontré les plus jeunes *cantadores* débutants. Des rapports privilégiés s'établissent, en dehors du milieu familial, entre « parrains » et « adoptés ». Cette extension symbolique du lien de filiation au-delà de la famille constitue un autre cadre favorable à la transmission de la *cantoria*.

Des « pères spirituels »

Adalberto raconte ainsi comment il a été « adopté » comme père spirituel par deux jeunes *cantadores* et le rôle qu'il a joué auprès d'eux. Il s'agit des

[90] Les improvisations portaient sur des thèmes comme « *os dimanteiros do mundo* » (de *dimanar*, prendre sa source, provenir, résulter) : chacun devait répondre à des questions du type « pourquoi cela arrive-t-il ?» ou « comment cela se produit-il ?». Les enfants étaient déjà adolescents quand ils se livraient à ce genre de jeu de connaissances. Leur père jouait de la même façon dans les années trente.

Nonato, un des duos les mieux classés aujourd'hui dans les concours. Raimundo Nonato est né à Cachoeira dos Indios (PB) en 1970. Son père était *cantador* et l'a laissé orphelin à l'âge de six ans. Nonato Costa est né à Santana do Aracaú (CE) en 1969, son père était agriculteur. Les deux garçons portent par hasard le même nom de famille et chantent ensemble depuis 1990, connus dans tout le Nordeste comme *os Nonato*. Au début de leur carrière, ils ont décidé d'adopter Adalberto, qui n'a pas d'enfants. Comme un père, celui-ci leur a donné des « orientations » pour le début de leur carrière et pour la vie, mais « pas de conseils », selon ses propres termes. À présent, les Nonato sont au faîte de la gloire et ils continuent d'entretenir une relation d'une grande familiarité (*convivência*) avec Adalberto.

L'histoire rebondit avec l'aide que les Nonato ont apportée, à leur tour, à deux jeunes frères qui venaient d'entrer dans la carrière en 2002, quand nous les avons rencontrés chez Adalberto, à Itapetim où est installée leur famille sur une petite exploitation agricole. Les Nonato ont offert aux enfants leur première *viola*, un instrument onéreux pour les moyens de cette famille très modeste – jusqu'alors les deux frères apprenaient à jouer sur de petites guitares. Ils les ont également appuyés en les invitant à participer au festival de Pombal en l'an 2000. En quelque sorte, les Nonato parrainent ceux qui représentent la relève dans le métier, les faisant bénéficier des orientations qu'un aîné se fait un devoir de prodiguer à ceux qui le suivront dans la carrière. Ce mouvement de passation fait partie du rôle qu'un *cantador* est appelé à jouer, comme le confirme Oliveira de Panelas en ces termes : « Les instructions et les vertus que j'ai reçues de *cantadores* plus âgés, je les repasse à de jeunes collègues de dix-sept ou vingt ans, au bénéfice de l'art ».

Oliveira parle de transmettre des « vertus ». Ce qui est en question ici est le comportement des *cantadores*, apprécié en fonction des valeurs propres à leur tradition. Sebastião Dias explique ainsi l'importance de la transmission dans ce domaine : « Une personne douée peut être autodidacte dans sa pratique artistique et l'acquisition de sa technique. Mais pour assimiler le comportement du *cantador*, il faut trouver des maîtres de comportement – la difficulté est que tout artiste n'a pas un comportement digne de sa qualité ! ». Sebastião Dias considère que certains *cantadores* avec lesquels il a partagé sa vie ont été pour lui des maîtres. À leur contact, il a appris par exemple comment se comporter avec d'autres personnes, que ce soit dans le travail ou dans un conflit, ou encore « comment accepter la critique destructive ». Le développement des qualités morales de l'artiste continue dans la direction que lui ont fait prendre ses guides. Le *cantador* Francinete exprime de façon sensible ce sentiment de permanence spirituelle : pour lui, « les maîtres de comportements sont des personnes qui demeurent éternellement en nous ».

Tout poète est une école

L'entretien avec les deux jeunes frères, qui avaient respectivement treize et quinze ans en 2002, a été des plus instructifs sur les conditions d'émergence des dispositions créatrices. João Paulo est né à Teixeira en 1987, Paulo Jesus en 1989. Ils se produisaient en public ensemble depuis deux ans au moment de l'entretien et leur voix n'avait pas encore mué. Tous deux fréquentaient encore l'école mais étaient déjà très déterminés à suivre la carrière de *cantador*.

Leurs dispositions pour la poésie se sont révélées à l'âge de quatre ans pour Paulo Jesus, de six ans pour João Paulo, quand ils se sont mis à improviser des vers ensemble pour s'amuser. Ils chantaient aussi des vers appris par cœur sur les enregistrements de *repente* qu'il y avait à la maison, en accompagnant le disque tant bien que mal sur de petites guitares qu'un grand frère avait ramenées de Rio. Convaincus d'imiter les grands *cantadores*, ils suppliaient leur père de les amener dans une *cantoria* pour montrer ce qu'ils savaient faire. Mais celui-ci, qui sans être poète est cependant un grand amateur de poésie, connaît parfaitement la valeur accordée à l'improvisation dans le *repente*. Il ne consentit à les produire devant un public que lorsqu'ils seraient capables de chanter des vers improvisés au lieu des strophes mémorisées. Les enfants se sont alors escrimés quotidiennement pour apprendre à jouer en autodidactes sur leurs petites guitares, jusqu'au jour tant désiré où ils ont réalisé leur première *cantoria* – c'était en l'an 2000. Depuis ce jour, les deux frères ont eu l'occasion de chanter avec de nombreux *cantadores* plus âgés. Les Nonato leur ayant offert les *violas*, ils ont pu se présenter comme des *violeiros* à part entière. Mais la pratique de l'instrument est difficile et au moment de l'entretien ils considéraient ne pas savoir encore jouer correctement de la *viola.* Ces jeunes *cantadores* disent savoir chanter en suivant toutes les modalités, même s'ils ne les maîtrisent pas toutes avec un égal bonheur. Effectivement, j'ai pu les enregistrer dans une *sextilha* de bonne facture (que je transcrirai plus loin) et dans un *Coqueiro da Bahia* dont la forme laissait à désirer. João Paulo et Paulo Jesus retirent déjà quelques revenus des *cantorias* à la quête où ils se produisent, dans les deux États de Paraíba et Pernambuco, toujours accompagnés de leur père ; celui-ci les amène également assister à des *cantorias* afin de connaître l'ensemble des poètes – bien entendu, leurs poètes préférés restent les Nonato. L'un comme l'autre sont des lecteurs férus de poésie écrite.

Leur père, Antônio da Cruz Barbosa, rêve de les voir suivre la profession. C'est son appui qui a été déterminant dans leur vocation. Ne chantant pas lui-même, et ne pouvant se targuer dans la famille que d'un grand-père poète analphabète, il a cependant fait tout son possible pour que ses enfants s'imprègnent de poésie, organisant parfois des *cantorias* à domicile. La famille compte cinq filles et sept garçons. Le benjamin, qui avait dix ans en 2002, chantait déjà en improvisant lui aussi. Une grande sœur qui avait alors seize ans

s'intéressait beaucoup à la *cantoria* et savait déjà donner un *mote* dans les règles de l'art ; convaincu que « la *cantoria* est un meilleur chemin que l'école où l'on peut croiser la drogue », le père est tout disposé à lui donner le même appui qu'à ses fils si elle se décidait à devenir *poetisa*.

Ce que les jeunes *cantadores* nous ont livré sur la transmission de la tradition est très pertinent. Pour eux, l'ambition de devenir poète est la clé de tout. Ils affirment vouloir suivre une carrière qu'ils savent être « pleine d'épines », avec l'assurance que c'est leur destin : « Seul celui à qui Dieu n'a pas donné la vocation a peur d'affronter le travail que cela représente ». D'autre part, ils savent être redevables envers chaque poète rencontré de ce qu'ils ont appris sur la *cantoria*, ce qu'ils expriment par cette formule admirable : *todo poeta é escola* – tout poète est une école. L'un des frères déclare : « Un poète n'a pas besoin d'avoir beaucoup étudié pour pouvoir enseigner quelque chose à un autre » ; et, se reprenant immédiatement sur le terme « enseigner » : « Non pas enseigner, mais aider un autre poète à grandir – l'école est divine ».

La transmission de la tradition se fait donc naturellement, en mettant ses pas dans les empreintes de ceux qui ont précédé sur le même chemin. Ces jeunes poètes trouvent naturel de « savoir improviser, comme tout *cantador* ; c'est la nature qui enseigne cela ». Qu'ils en appellent tantôt à Dieu, tantôt à la nature n'enlève rien à ce constat : un *cantador* doit donner la main à un plus jeune que lui pour que la tradition se perpétue. En l'absence d'institution où l'art poétique soit enseigné, la rencontre d'un poète est la seule école qui vaille.

Évidemment, les deux jeunes frères se sont emparés des questions posées lors de l'entretien pour fournir la thématique de la *sextilha* qu'ils ont improvisée par la suite. C'est donc un poème de circonstance, où leurs idées sur la vocation et sur la transmission sont exprimées avec beaucoup de concision.

Ainda não canto bem	*Pour l'instant je ne chante pas bien,*
Devido ser um menino	*du fait que je suis un enfant.*
Tem assuntos que me ensaio	*Sur certains sujets je m'en sors,*
Mas outros não tiram fino	*mais d'autres m'embarrassent.*
Só depende de duas coisas	*Cela ne dépend que de deux choses :*
Da ajuda e do destino.	*l'aide et le destin.*
Eu ainda sou menino	*Je ne suis encore qu'un enfant,*
Mas sigo o mesmo caminho	*mais je suis le même chemin.*
Ponho o pé na mesma estrada	*Je pose mes pieds sur la même route,*
Com medo do mesmo espinho	*avec la crainte des mêmes épines.*
Como irmão lhe acompanho	*Comme frère, je l'accompagne,*
E não lhe deixo sozinho.	*et je ne le laisse pas seul.*
Também com muito carinho	*Avec la même affection,*

Quero fazer profissão
Com a ajuda do povo e
Jesus nos dando a mão
Eu irei realizar
Um sonho de coração.

Os Nonato deram a mão
Todo poeta é escola
Quem acompanha um poeta
Dificilmente se enrola
Jesus nos deu a vontade
Nonato deu a viola.

Lisboa que é escola
Que também pode ensinar
Eu acho que com você
Eu continuo a cantar
Agradeço a Lisboa
Porque mandou me buscar.

Eu nasci para cantar
E agradeço só por isto
Se o mundo não invertir ....
E também não imprevisto
Seguirei a profissão
Com a vontade de Cristo.

Na profissão não desisto
Enquanto puder eu luto
Já que o verso é uma planta
E a poesia é um fruto
Vou ver se dessa semente
Futuramente eu desfruto.

Quando um poeta eu escuto
Fico desimpaciente
Pergunto comigo mesmo
Se eu sou inteligente
Eu serei um cantador
Pra cantar futuramente.

je veux suivre cette profession.
Avec l'aide du peuple,
et Jésus qui nous donne la main,
je vais réaliser
un rêve cher à mon cœur.

Les Nonato nous ont donné la main.
Tout poète est une école.
Qui accompagne un poète
ne risque pas de se tromper de chemin.
Jésus nous a donné la volonté,
les Nonato nous ont donné les violas.

Lisboa aussi est une école
qui peut nous en apprendre.
Je crois qu'avec vous,
je continuerai à chanter,
et je remercie Lisboa d'avoir demandé
qu'on aille me chercher.

Je suis né pour chanter
et j'en suis reconnaissant.
Si je ne suis pas désorienté [hésitation]
s'il n'y a pas d'imprévu,
je suivrai la profession,
par la volonté du Christ.

Je ne renonce pas à la profession,
tant que je peux je lutte.
Puisque le poème est une plante,
puisque la poésie est un fruit,
je verrai si un jour
je profite de ses semences.

Quand j'écoute un poète,
je n'ai aucune impatience.
Je me demande alors
si je suis intelligent.
Je serai cantador
pour chanter dans le futur.

L'estime pour les *cantadores* novices

Nous avons rencontré à Paulista (PB) un jeune adulte de vingt-et-un ans qui chantait professionnellement depuis six mois. C'est ce que l'on peut appeler un *cantador* novice. Il s'agit d'Acrísio de França, né en 1981 à Jaguaribe dans l'État du Ceará. Sa famille, originaire de Paulista, était revenue sur les terres ancestrales depuis cinq ans et comptait un cousin prestigieux dans le monde de la *cantoria* en la personne de Belarmino de França, grand *cantador* disparu qu'Acrísio n'a pas connu. Il connaît d'autres *cantadores* novices dans la région, tous des hommes, parmi lesquels il est le plus jeune. J'ai déjà exposé, dans le chapitre sur la *glosa*, comment Acrísio avait fait ses premiers pas dans l'improvisation poétique en glosant entre amis, ainsi que les étapes qui l'avaient conduit à l'entrée de la carrière, troquant sa première guitare pour une *viola*. Son témoignage apporte des précisions sur ce que peut être la transition entre l'apprentissage et les premiers pas dans la vie professionnelle, avec l'estime et l'appui des amoureux de la poésie.

Acrísio m'a confirmé qu'il n'y a pas d'entraînement pour se lancer dans l'improvisation. Chez lui, il pratique l'instrument et chante des chansons au son de la *viola.* Cela représente un travail indispensable de l'oreille et de la mémoire, afin de pouvoir répondre aux demandes du public ; mais cela n'a rien à voir avec la faculté d'improviser, même si « pour improviser, il faut se concentrer sur le son de la *viola* et le rythme du *baião* ». Jamais Acrísio n'essaie d'improviser tout seul, chez lui, avec son instrument. La première fois qu'il a improvisé dans une *cantoria*, il a chanté la nuit entière, en suivant toutes les modalités. Sa voix n'était même pas fatiguée ! Par la suite, sa faculté d'improviser s'est développée en pratiquant avec d'autres poètes. Pour lui, avant le premier pas qui a marqué l'entrée dans le métier aux côtés d'un pair plus âgé, la préparation s'est faite tout simplement en écoutant les autres poètes[91].

Les conditions de transmission de la faculté d'improviser ne recouvrent donc rien qui soit analogue à l'enseignement de la poésie ou à l'éducation du poète débutant. Je suggère alors une image pour représenter ce cheminement qui ne doit rien à la pédagogie : l'image de l'oiseau qui sait déjà voler pour son premier vol. Par la suite, il développera ses capacités qui sont opérationnelles dès le vol initial.

Acrísio vit déjà de la *cantoria* et chante en duo constitué avec Manuel Messias, un poète de dix ans son aîné. Le rôle de l'ancien aux côtés du novice semble important, mais Acrísio est laconique à cet égard. Il se contente de déclarer que son partenaire lui donne des « tuyaux » (*dicas*), du fait qu'il est plus informé et a plus d'expérience que lui (il a notamment participé à des festivals).

[91] Acrísio met sur un autre plan la préparation qui consiste à lire pour enrichir ses connaissances générales : il a fréquenté l'école jusqu'à l'âge de treize ans puis a travaillé sur l'exploitation agricole, étudiant des livres chez lui dans ses instants de loisir.

Le *cantador* novice a une tactique toute simple pour s'en sortir lorsqu'il doit chanter avec un poète plus expérimenté, sur un sujet qu'il ne connaît pas. Dans sa strophe, il répète ce que son partenaire vient de dire, avec des rimes différentes. « *Vou atrás dele, é um truque !* – je lui emboîte le pas, c'est un truc ! » confie Acrísio.

Francinete, *cantador* né en 1959, s'est aussi beaucoup appuyé sur son partenaire pour « se former », quand il était *cantador* novice. Les dispositions de Francinete, qui n'a pas connu l'école, se sont révélées à dix-sept ans. Quatre ans plus tard il commençait à chanter en duo avec Geraldo Alves, de douze ans son aîné. Il souligne « les qualités humaines et poétiques » de Geraldo et il lui est reconnaissant d'avoir été « soigneux et même rigide » dans leur travail commun.

L'estime que le public montre à l'égard d'un *cantador* novice est une forme d'aide appréciable, d'ordre incitatif. À ce sujet, Geraldo Alves témoigne de « l'immense curiosité » manifestée par le public du festival de Pombal quand ils ont entendu chanter pour la première fois les deux jeunes frères, João Paulo et Paulo Jesus. Geraldo déclare avoir eu « l'honneur » de les connaître à cette occasion et d'avoir accordé leurs instruments (ce qu'ils ne savaient pas faire). Pour lui, la grandeur de la poésie réside dans « la volonté qu'ont les gens de voir apparaître un nouvel atout (*trunfo*) dans la profession ». Il y a ainsi beaucoup de jeunes qui, avec la volonté de chanter et l'envie de se faire une réputation, peuvent compter sur l'engouement de l'auditoire et sa fidélité pour la suite. Acrísio de França confirme que la jeunesse d'un *cantador* est un atout pour « conquérir le public ». Il est conseillé de commencer à chanter jeune, il est alors plus facile de se faire un nom.

L'estime que l'on porte à un *cantador* novice se manifeste aussi dans des couplets d'encouragement, quand celui-ci participe à une *cantoria*. Lors d'une *cantoria de sítio* au fin fond du *sertão*, j'ai pu enregistrer un échange de strophes particulièrement applaudies entre Francinete, ancien né en 1959, et Acrísio qui était le novice de la soirée. Appelant Acrísio à le rejoindre sur l'estrade, Francinete ouvrit ainsi la *sextilha* :

Eu ao lado de Geraldo	*Aux côtés de Geraldo,*
Comecei cantando bem	*j'ai commencé à chanter*
Descrevendo as maravilhas	*en décrivant les merveilles*
Que o nosso Nordeste tem	*de notre Nordeste,*
E meio a tantos colegas	*et parmi tous ces collègues,*
Você vem cantar também.	*toi tu viens chanter aussi.*
Cheguei pra cantar também	*Je suis venu chanter aussi*
Para a gente nordestina	*pour les gens du Nordeste,*
Cumprindo com minha arte	*accomplissant mon art*
Aceitando a disciplina	*et acceptant la discipline,*

Descrevendo o arvoredo
E o orvalho na cabina.

A sua voz é divina
Os seus atos não são mesquinos
Seus versos voam do jeito
De pequenos passarinhos
E a juventude precisa
Seguir nos nossos caminhos.

Hoje estou nesses caminhos
Amanhã não sei a onde
Pra cantar irei ser rápido
Mais rápido do que um conde
Pra ir buscar meu repente
A onde ele se esconde.

Pergunto e você responde
Às normas do meu estilo
Se prepara no trabalho
Canta bem fica tranqüilo
Que você tem que cantar
Que o povo tem que ouvi-lo.

Entrando nesse estilo
Improvisando na hora
Declamando o meu trabalho
Com essa voz tão sonora
Os outros estão parando e
Eu tou começando agora !

en décrivant les forêts
et la rosée sur la cabine.

Ta voix est divine,
tes actes sont grands,
tes vers s'envolent
comme de petits oiseaux,
Et la jeunesse doit poursuivre
sur notre chemin.

Aujourd'hui je suis sur ces chemins,
demain je ne sais où.
Pour chanter, j'irai plus vite,
je serai plus rapide qu'un comte
pour aller chercher mes improvisations
là où elles se cachent.

Je demande et tu réponds,
selon les règles de mon style.
Prépare ton travail,
chante bien, sois tranquile.
Il faut que tu chantes
car les gens doivent t'entendre.

J'entre dans ce style
où l'on improvise sur le champ.
Je déclame mon travail
de ma voix sonore.
Les autres s'arrêtent là
et moi je commence maintenant.

[applaudissement nourris]

Nous pouvons conclure sur l'importance du milieu familial ou de l'environnement culturel dans la transmission de la *cantoria*. C'est une tradition qui ne fait pas l'objet d'un enseignement formel, ainsi qu'une tradition orale : tout passe par l'oreille. Les apprentis poètes sont extrêmement attentifs, avides d'informations et d'orientations ; ils sont largement autodidactes, faisant leur profit de la rencontre de tout poète. Déplacements, voyages et rencontres, qui jalonnent le parcours professionnel des *cantadores*, apparaissent comme essentiels dans l'assimilation de leur art (ce point sera détaillé au chapitre

suivant). Les conditions de transmission de la tradition restent tributaires de l'engagement des *cantadores* confirmés : c'est pour eux un devoir et un honneur de repasser aux plus jeunes ce dont ils ont bénéficié en leur temps. Assurer la permanence de ce mouvement entre les générations est le rôle que doivent jouer les *cantadores* pour que leur art reste vivace.

Du don au don de soi

Les informations rassemblées lors de l'enquête montrent l'importance des conditions d'émergence de la créativité artistique et de la faculté d'improviser, conditions parmi lesquelles la transmission d'éléments culturels joue un rôle déterminant. L'ensemble de ces informations remet en cause l'explication traditionnelle du « don » immanent au poète, explication somme toute évasive. Il est à présent possible de discuter la question des prédispositions, en la mettant en relation avec les autres éléments étudiés.

On constate qu'en dehors de tout apprentissage, de manière précoce, peuvent apparaître des aptitudes à l'improvisation. Si on pouvait expliquer comment ces aptitudes apparaissent, il suffirait d'appliquer la recette à un système d'enseignement pour former des poètes ou des musiciens ! Or on a vu que rien de tel n'existe. Le don est inexplicable et l'inexplicable est appelé « don ». Pour sortir de la tautologie, il faut aussi sortir du constat fallacieux de l'apparente rareté des prédispositions. En effet, il n'est pas suffisant d'être né « doué » : les *cantadores* disent qu'il faut être le produit d'un milieu pour devenir *cantador* (ce qui veut dire qu'il faut être soumis aux mêmes influences que les autres Nordestins). Ce milieu est caractérisé par un ensemble d'éléments pouvant favoriser l'apparition de cette aptitude qui se manifeste de façon plus élective chez certains que chez d'autres. La langue, avec son génie propre, est évidemment un élément fondamental et il faut considérer également la musique, la danse, les traditions orales, bref l'ensemble des éléments culturels spécifiques que nous avons étudiés dans la première partie. De cette façon, le milieu est capable de susciter des aptitudes pour la poésie ou pour la musique à peu près chez tout le monde, mais elles restent latentes chez la plupart des gens. Ceux qui ne peuvent pas exprimer ces aptitudes demeurent quand même ceux qui les éprouvent et qui ont le désir de les exprimer. Pour reprendre une expression entendue lors de l'enquête, ces gens forment le public entrant en sympathie avec les poètes qui expriment « ce que le peuple dirait s'il le pouvait ». Parmi ces gens, ceux dont les aptitudes connaissent un début de manifestation entrent en résonance[92] avec les poètes : ce sont les auditeurs qui suscitent les improvisations par les refrains qu'ils proposent, ou encore les admirateurs et les

[92] L'image d'une corde se mettant à vibrer sous l'influence d'une autre corde vibrante avec laquelle elle est en accord me semble appropriée, s'agissant de *violeiros*. En acoustique, c'est le phénomène d'entrée en résonance.

apologistes qui cherchent à vivre à proximité des *cantadores*. La nostalgie du temps de l'enfance où la capacité créative était latente pour tous est telle, l'envie d'exprimer un sentiment poétique est si grande que ces gens peuvent s'identifier aux « élus », poètes et musiciens. Un *mote* proposé lors d'une *cantoria* formule bien ce phénomène d'identification :

Poeta canta o que eu sinto	*Poète, chante ce que je sens,*
Que eu sinto e não sei cantar.	*car je sens et ne sais chanter.*

J'ai montré que les improvisateurs sont des gens qui travaillent leur art, emmagasinent des mots et des rythmes. On ne peut pas se maintenir dans un état de création sans apprendre constamment, sans s'entraîner régulièrement et sans aller recueillir partout des éléments à accumuler dans sa mémoire pour qu'ils puissent surgir au moment de « lancer sa poésie ». On se prépare ainsi à l'improvisation.

La notion de transmission que j'ai développée indique que le « don » repose sur des éléments objectifs qui seront transmis à des proches, des disciples ou des auditeurs, et qu'ils cultiveront à leur tour, s'ils ont l'aptitude de créer quelque chose d'original.

Il faut considérer ensemble les trois éléments aptitude, travail et transmission pour parler de la création. Cela permet de sortir de la dichotomie initiale entre ceux qui sont doués et ceux qui ne le sont pas, qui est à proprement parler un concept ésotérique. Le don reste difficile à expliquer, mais ce n'est pas un élément isolé de tout et pouvant se développer en dehors de tout. Je vais exprimer cet ensemble par une image dynamique, mais quoi de mieux qu'une image quand le sujet est la création poétique ? Imaginons que chacun de ces trois éléments, aptitude, travail et transmission, soit un moteur qui entraîne le poète dans son destin de *cantador*. Ces trois moteurs de son accomplissement sont reliés entre eux. Au cours de sa vie, le *cantador* parcourt la chaîne qui les unit. Cette chaîne entraîne à son tour d'autres moteurs de l'accomplissement des *cantadores* qui continueront la tradition après lui, suivant le même parcours à quelques années de distance. N'est-il pas vrai que le travail du premier constitue l'exemple qui stimulera les aptitudes de ses continuateurs ? Que ce qu'il leur transmet est la manière d'accomplir le travail dont ils devront s'acquitter ? Que la révélation des aptitudes de la génération suivante est l'espérance qui motive le *cantador* dans son devoir de transmission ?

Participer aux conditions de cette circularité dynamique est le véritable don que les *cantadores* font quand ils dédient leur vie à une tradition en mouvement.

Nouvelles conditions de transmission

L'avènement de nouvelles technologies de communication dans le Nordeste a profondément marqué la *cantoria*. La transmission traditionnelle que nous venons d'évoquer (dans le cadre de la famille, du voisinage ou du parrainage) s'est doublée de nouvelles conditions de transmission.

La nouveauté la plus importante dans ce domaine est survenue avec la radiodiffusion. En effet, la généralisation des radios émettant en modulation d'amplitude, jusque dans les campagnes les plus reculées, s'est accompagnée de l'engagement des *cantadores* dans ce nouveau média. On ne compte plus les émissions animées par des poètes, lors desquelles ils improvisent, chantent des chansons composées (*canções*) et communiquent des informations sur les *cantorias* qui ont lieu dans la région. Ce mouvement qui a vu les poètes gagner un nouvel espace pour leur activité artistique dure depuis près d'un demi-siècle. Les stations de radio locales qui ouvrent leurs portes à la poésie improvisée sont désormais très nombreuses et représentent pour leurs auditeurs une occasion régulière d'entendre du *repente*. Pour les plus jeunes de ces auditeurs qui ont des dispositions musicales et poétiques mais ne comptent pas de *cantadores* dans leur famille ou dans leur voisinage, les émissions consacrées au *repente* constituent les conditions d'une imprégnation culturelle qui sinon leur aurait peut-être échappé. Sur le terrain de l'enquête, de nombreux témoignages de poètes attestent l'importance de ces nouvelles conditions de transmission dans l'apprentissage de l'art qui est devenu leur métier. Dans ce qui suit, je livre les fragments de récits biographiques où les *cantadores* abordent cette question.

Francisco de Assis est né en 1962 à Alexandría (Rio Grande do Norte) dans une famille d'agriculteurs où personne ne savait chanter. Présentant très tôt des facilités intellectuelles, il n'a cependant pas été scolarisé. À dix ans, il était fasciné par les *cantadores* qu'il écoutait à la radio et dont il retenait sans effort les strophes, ainsi que la manière de « monter les vers ». Leurs émissions représentaient pour lui une sorte d'école à domicile. C'est par le biais de la *cantoria* qu'il a pu commencer ses études, à l'âge de quatorze ans, études qu'il a poursuivie jusqu'à l'Université.

Antônio Lisboa est né en 1959 dans une petite propriété agricole du Rio Grande. Lui aussi a perçu la *cantoria* comme une alternative aux travaux champêtres, comme une option pour accéder aux études supérieures auxquelles il aspirait. Sa mère l'a poussé à devenir *cantador* et a joué un grand rôle dans l'apparition de sa vocation. Elle n'écoutait à la radio que des programmes de *repente.* Antônio a ainsi appris toutes les modalités de l'art poétique entre dix et douze ans, en écoutant la radio, bien avant de faire ses premiers pas dans la profession.

Raimundo Sobrinho ne connaissait personne qui chantât dans la ferme où il a passé son enfance, près de Pau dos Ferros. Mais il écoutait tous les jours du *repente* à la radio. Deux *cantadores* (Antônio Nunes da França et Juvenal Evangelista) animaient alors un célèbre programme quotidien, de 10 à 11 heures, à la radio de Limoeiro do Norte (ville située dans le Ceará à une centaine de kilomètres de Pau dos Ferros). Ils ont profondément marqué le petit Raimundo, par cette influence régulière et à l'occasion de la première *cantoria* à laquelle il ait assisté. En effet, l'oncle de Raimundo avait invité ces deux poètes à chanter dans une *cantoria* qu'il avait organisée chez lui – l'enfant avait alors sept ans, en 1968. Les radios étaient rares à cette époque, celle de Limoeiro do Norte était la seule que l'on pouvait écouter. À partir de 1980 a eu lieu une floraison de radios qui ont permis à un bien plus grand nombre de *cantadores* d'investir les ondes.

Adeval Soares de Nascimento est né en 1973 dans un hameau situé à une dizaine de kilomètres de Tabira. Son goût pour la poésie s'est manifesté dès son enfance. Avec son frère, en gardant le troupeau familial, ils passaient la journée à chanter pour s'amuser. C'est en écoutant les émissions de Radio Pajeú qu'il a entendu des *cantadores* renommés comme Sebastião Dias ou João Paraibano et qu'il s'est mis en tête de les imiter. Les émissions étaient écoutées en groupe, le voisinage se rassemblait devant le poste, criant, riant et applaudissant les bonnes strophes. Même sans tout comprendre de la poésie, Adeval en était féru et s'accrochait au rythme et aux mélodies pour suivre le développement des improvisations. Ayant assimilé grâce aux émissions les règles du jeu, Adeval, son frère et ses cousins organisaient dans leur hameau des *cantorias* factices dont ils étaient les acteurs, en guise de divertissement. Dans le plateau, le paiement s'effectuait avec des feuilles d'arbre ! Quand il est arrivé en ville à l'âge de onze ans, Adeval maîtrisait suffisamment les modalités poétiques entendues à la radio pour pouvoir participer à de « vraies » *cantorias* de bars, « sans avoir jamais étudié », selon ses propres termes.

Devenus professionnels, les *cantadores* font question d'investir les ondes à leur tour, dans le but de représenter leur travail auprès d'un large public, mais aussi pour jouer leur rôle de passeurs de culture par le biais de ce média prestigieux dans le Nordeste. L'imprégnation culturelle des jeunes qui seront les poètes de demain par le canal de la radio étant devenue courante à défaut d'être traditionnelle, il est important pour les *cantadores* d'être présents dans ces nouvelles circonstances où leur art peut être transmis.

Pour ces différentes raisons, les poètes consacrent à la radio une partie de leurs engagements professionnels. Le studio peut représenter une étape importante dans la carrière d'un *cantador*. Ainsi, monter un programme de radio et gagner une certaine audience était le premier objectif professionnel d'Edmilson Ferreira, dès qu'il commença à voyager en chantant, à l'âge de seize

ans : « Ce fut mon premier pas dans la vie : quitter avec mon frère la maison familiale et partir à Oeiras, où nous avons créé l'émission *Jardim da poesia* dans une radio de cette ville ». De la même façon, Acrísio de França, rencontré quand il avait tout juste six mois d'expérience professionnelle, animait déjà une émission quotidienne de radio avec son partenaire Manuel Messias. Cette émission est financée par la publicité, les commerçants payent tous les mois pour être cités régulièrement. Les *cantadores* y alternent annonces et improvisations pendant une demi-heure, du lundi au vendredi, ce qui leur laisse le samedi et le dimanche pour voyager de *cantoria* en *cantoria*.

La radio constitue donc un nouveau cadre pour les performances poétiques. En 1998, dans l'émission hebdomadaire d'une radio de Caruaru, nous avons vu à l'oeuvre le *cantador* qui est en même temps l'animateur du programme : Rogério Meneses, alternant improvisations avec son collègue Raimundo Caetano et annonces publicitaires qu'il lit à l'antenne (sa voix, sa diction et même son accent changent alors du tout au tout, se conformant aux critères commerciaux, montrant qu'il a une pratique professionnelle dans les deux domaines). Dans une émission, tout comme dans une *cantoria*, les auditeurs communiquent leurs demandes, mais c'est par téléphone ou par courrier. Les annonces publicitaires, quand elles ne sont pas faites sur le fond musical de la *viola* de Raimundo, donnent à celui-ci le temps de classer les demandes. Parmi les demandes, une chanson d'anniversaire qu'il interpréta après l'avoir dédicacée. Tous deux sont rémunérés pour ces prestations régulières, dont ils assurent qu'elles ont une audience fidèle.

Produire une performance orale dans ces circonstances est tout à fait courant pour les *cantadores* qui disent sentir la présence des auditeurs dans la mesure où ils ont eu un échange avec ceux-ci à propos des demandes de chansons ou des thèmes pour l'improvisation. En outre, il ne leur est pas difficile d'imaginer l'émotion qu'ils parviennent à transmettre par ce média, puisqu'ils ont été généralement eux-mêmes des auditeurs passionnés d'émissions de *repente*. Nous l'avons constaté en participant plusieurs fois, en tant que chercheurs, à des émissions de radio en direct consistant en improvisations poétiques alternant avec des interviews, de la musique et des annonces.

La radio reste cependant un espace à conquérir en permanence, comme l'explique Severino Nunes Feitosa, qui a créé le programme « *Som da terra* » à João Pessoa. « J'ai introduit la *cantoria* dans la programmation. C'est moi qui produis, qui présente et qui vends le programme à la radio qui le paye. Quand je suis arrivé dans cette ville en 1997, ça faisait six mois qu'il n'y avait pas eu d'événement. Le programme a aidé à réimplanter la *cantoria* à João Pessoa, où il y a maintenant au moins une soirée par mois, dans le cadre du projet *Cantoria na cidade* ». Une fois reconnue, une émission permet donc de gagner de nouveaux auditeurs de *cantoria*, par un travail de diffusion culturelle. Aux côtés

des poètes, les amateurs de poésie qui collaborent à la diffusion de cet art occupent dans les radios une position stratégique. Tel est le cas de José Laurentino Silva, déjà présenté comme apologiste : dans la défense de la poésie, il fait office de *radialista,* c'est-à-dire d'animateur de radio lors d'émissions qui diffusent le travail des *cantadores*.

Dans l'histoire de la *cantoria*, la technologie de la radiodiffusion a ainsi représenté une nouvelle opportunité d'action culturelle pour les *cantadores*, en élargissant le champ de la transmission traditionnelle. Ce n'est pas la seule : la possibilité d'enregistrer et de diffuser des disques de poésie orale est le deuxième aspect de ces nouvelles conditions. Les enregistrements peuvent jouer un rôle dans la vocation ou l'apprentissage de poètes en herbe.

Quand il y a des enregistrements de *cantadores* à la maison, les jeunes passionnés de *cantoria* ont coutume de les repasser inlassablement jusqu'à ce qu'ils les sachent par cœur. Je m'étais rendu compte de cela dès la première enquête, à l'occasion d'une *cantoria* de bar que le patron annonçait en diffusant dans la rue un vieux disque de *repente*. Attendant l'heure de commencer la session, Edmilson Ferreira chantait les paroles en même temps que le disque, d'un air pétri de nostalgie. Il me confia qu'il avait ainsi mémorisé, dans sa jeunesse, les paroles et les mélodies de ce disque, comme de beaucoup d'autres appris en entier.

Les disques ont joué un rôle important dans la vocation des plus jeunes *cantadores* rencontrés, João Paulo et Paulo Jesus, puisqu'ils s'amusaient à les accompagner sur leurs petites guitares et s'essayaient à les chanter in extenso devant l'auditoire familial. Pour Acrísio de França également, les enregistrements sont une part de ce qu'il appelle « la préparation à la première fois où l'on va improviser ». Pendant toutes ces années, d'après lui, la préparation se fait en écoutant les autres poètes, dans des *cantorias* ou à la radio, ou au travers des disques qu'ils ont produits.

Les disques sont donc, pour des jeunes déjà passionnés, un biais pour nourrir leur imagination poétique ; un biais, parce qu'il ne faut pas perdre de vue que les poèmes enregistrés sont élaborés et que le moment de vérité de la session d'improvisation est une expérience irremplaçable. Dans le même temps, ce biais s'est généralisé avec l'avènement du disque compact. En effet, alors que la discographie des vinyles de *cantadores* était clairsemée il y a une vingtaine d'années, on assiste maintenant à une véritable prolifération de disques compacts généralement produits à compte d'auteurs. Il y a désormais une très grande variété de disques disponibles, représentant de nombreuses *duplas*, ainsi qu'une très grande rapidité dans le renouvellement des enregistrements, divulguant de façon suivie la production des poètes.

La distribution du disque reste artisanale, la circonstance la plus fréquente étant sa diffusion, par les propres auteurs de l'enregistrement, dans les *cantorias* où ils se déplacent. C'est une pratique relativement récente que de vendre des

productions lors des *cantorias*, le disque vinyle n'ayant pas connu ce type de distribution. Les disques compacts que les *cantadores* amènent partout avec eux laissent une marque auprès du public et assurent à ses auteurs une publicité. Les poètes chantant fréquemment, la diffusion n'est pas négligeable. Un ou deux milliers d'exemplaires est un ordre de grandeur courant pour ces productions qui sont écoulées rapidement. Pour illustrer ce caractère éphémère, citons le cas de Rogério Meneses qui déclarait en 1998 n'avoir même plus un seul exemplaire des trois CD qu'il avait alors réalisés ! C'est dire qu'il n'a aucun souci d'archiver et que, dans son esprit, chaque disque de *repentes* est un moment, passager, du travail d'un duo ; un instantané valant carte de visite professionnelle.

Le disque représente aussi pour les artistes un appoint financier rendant possible une plus large diffusion de leur art : ils peuvent accepter de travailler pour un petit cachet, avec la possibilité de compenser par la vente de leur disque sur les lieux de la *cantoria*. Ils sont ainsi présents à de nombreux endroits parfois difficiles, y répondent à la demande de *cantoria*, tout en maintenant leur position sociale.

Beaucoup de Nordestins n'étant pas équipés en lecteurs de disques compacts, des cassettes sont produites à la demande à partir des CD. À cette reproduction de l'enregistrement sur des supports variés, il faut ajouter les nombreuses copies pirates qui circulent. L'explosion du piratage, du fait de la facilité qu'il y a aujourd'hui à réaliser de bonnes copies que l'on voit fréquemment sur les marchés, cause un préjudice financier. En contrepartie, le piratage assure une multiplication incalculable des exemplaires disponibles et contribue à la diffusion de l'art des poètes, conséquence qu'ils jugent être la plus importante.

Enfin, d'un point de vue qualitatif, le disque a une incidence sur le type d'expression qu'il véhicule. Il est symptomatique que la *cantoria* ne bénéficie pas d'une grande publicité, étant peu divulguée sur les ondes, absente de la télévision et présente seulement dans les radios ouvertes à la culture populaire. Comme elle est porteuse d'informations et que la vérité peut déplaire, les médias dominants ne la soutiennent pas. Pour passer sur ces médias, il faut chanter d'une façon très conformiste et s'abstenir d'être critique. Devant ce frein à la liberté d'expression, il y a une échappatoire : le disque qu'il produit lui-même représente pour le poète l'assurance de sa liberté de parole, ainsi répandue sans concessions.

Les enregistrements sont devenus un atout important pour les *cantadores*, atout qui joue aussi en faveur du rôle qu'ils tiennent dans la transmission de la tradition. Les débutants qui s'initient à la poésie par ce biais y entendent une parole libre et une expression radicale, dans le droit fil de la tradition des chansonniers du Nordeste.

Avec l'usage que font les *cantadores* de la radio et de l'enregistrement, on a l'exemple d'une évolution dans la transmission qui ne remet pas en cause ce qui est transmis. Il s'agit toujours de la même tradition : les nouveaux médias n'ont pas eu d'incidence sur l'essentiel. Que l'on pense à ce que sont devenues d'autres formes d'expression, musicales ou littéraires, à la suite de leur médiatisation ! Il est remarquable que la radio et l'enregistrement n'aient pas modifié l'esthétique de la *cantoria*, non plus que la fonction du *cantador* dont l'esprit critique reste intact.

Le changement le plus notable qu'a entraîné la technologie de la radiodiffusion est la possibilité d'une performance orale sans la présence physique des auditeurs. La performance conserve cependant la partie du protocole traditionnel qui est sa raison d'être : les demandes des auditeurs continuent d'être transmises aux poètes. Il est un autre changement qui touche à la nature même du *repente* : le fait d'enregistrer en studio a transformé le poème improvisé en poème élaboré. Mais on a vu que ce dernier joue alors un rôle analogue à celui que tiennent les chansons dans la tradition de la *cantoria* (celui qui veut en réentendre une demande au *cantador* de l'interpréter – de la même façon, le poème élaboré est reproductible à volonté sur le lecteur de disque ou de cassette). Dans sa fonction de support matériel de l'art poétique, le disque compact a remplacé le traditionnel *folheto* d'autrefois. L'un comme l'autre sont pratiques à diffuser, circulent de mains en mains et se substituent au vers improvisé en l'absence d'une *cantoria*.

Ce sont là finalement des changements d'ordre matériel, n'affectant pas l'esprit du *repente*. Au niveau de l'esthétique, la radio et les disques n'ont en rien contribué aux évolutions formelles (apparitions de nouvelles modalités, mélodies ou façons de jouer la *viola*) qui sont le fait des *cantadores*. Au niveau de l'éthique, la liberté d'expression que permet le disque auto-produit ne fait que renforcer la liberté de parole que les *cantadores* ont toujours montrée, s'appropriant de nouvelles thématiques de plus en plus engagées.

Les nouveaux vecteurs de la tradition n'en ont pas fondamentalement transformé le contenu, ils permettent de le transmettre à un plus grand nombre de personnes.

Ainsi, dans un mouvement continu, des *cantadores* passent le flambeau de la *cantoria* à de nouvelles générations, mais dans des conditions de transmission toujours changeantes. Après la transmission de la *cantoria* dans le temps, nous allons nous intéresser à son expansion dans l'espace, qui est une autre forme de mouvement conquérant. À l'instabilité des populations du Nordeste répond la mobilité de poètes toujours sur les chemins, à la recherche de quelque *cantoria* : ce sont des aspects majeurs de cette tradition en mouvement.

Voyages et migrations : des poètes en quête de leur public

Être *cantador*, c'est être toujours en mouvement. L'exercice de la profession nécessite de nombreux déplacements. Au terme de quelques semaines passées sur le terrain à suivre *cantorias* et festivals, je pouvais déjà témoigner avoir vu tel ou tel poète chanter dans plusieurs endroits parfois distants de centaines de kilomètres. Ces observations constituaient un premier indice de la mobilité des *cantadores*, mobilité confirmée par la suite dans leurs récits de vie ainsi que dans les témoignages de personnes qui sont proches d'eux et les suivent pour les soutenir dans les sessions d'improvisation.

Les premiers voyages qui marquent le début d'une carrière sont souvent évoqués comme des moments semi-initiatiques.

Ainsi Edísio Calixto (*cantador* rencontré à Pau dos Ferros, RN) raconte que son père voyageait beaucoup, à pied ou à dos de bête, pour aller chanter dans les États voisins, Ceará et Pernambuco. De temps en temps il emmenait son fils, mais à contrecœur, parce que pour lui les lointaines *cantorias* étaient l'occasion de boire tout son saoul. La plupart du temps donc, Edísio n'était pas convié à suivre son père, à sa grande contrariété. Il montait alors en cachette derrière la charrette, et quand on le découvrait à l'arrivée sur le lieu de la *cantoria*, il était trop tard pour le renvoyer à la maison ! La détermination du jeune Edísio à marcher sur les traces de son père l'amenait déjà à se risquer dans ce genre d'expédition.

Le premier voyage de Geraldo Alves, à l'âge de 17 ans, marque pour lui l'entrée dans la profession de *cantador*. Auparavant, il improvisait quelques vers avec son frère, sans *viola*. Leur mère leur ayant acheté deux instruments, Geraldo décida de partir la *viola* à la main pour s'initier aux sessions de *cantoria*. Son frère ne voulut pas le suivre dans cette aventure et cessa alors définitivement de chanter. Geraldo partit de chez lui à pied pour se rendre dans le village de son premier partenaire, un parent plus âgé que lui, qui vivait de la profession, était renommé et avait déjà beaucoup voyagé. Allant de ville en village à pied, à cheval ou sur des camions transportant du coton, il fit sa première expérience des *cantorias* plus ou moins bien payées : à l'occasion d'un mariage à Corema, il reçut son premier bon salaire. De retour chez lui après un périple de quinze jours, il prépara immédiatement un second voyage. « Voyager était très important pour moi. L'objectif de tout *cantador* était de partir avec sa *viola* pour susciter des *cantorias* »[93].

Edmilson Ferreira quant à lui insiste sur l'importance des voyages « qui vont de pair avec le perfectionnement dans la profession ». Ayant quitté la maison familiale pour chanter dès l'âge de seize ans, il associe chaque ville où il a séjourné à une étape de son curriculum : « Oeiras, pour une première émission

[93] Propos recueillis auprès de Geraldo Alves entouré de sa famille, dans leur maison de Paulista (PB) en février 2002.

hebdomadaire de radio ; Mossoró, pour l'expérience politique que j'y ai acquise ; Campina Grande, référence pour la *cantoria* du fait de son festival réputé ; São José do Egito, berceau de la poésie ; Recife, centrale par sa richesse culturelle », résumait-il quand je l'ai rencontré à Recife en novembre 1998.

Les *cantadores* entraînent dans leurs déplacements les plus fidèles de leurs admirateurs, qui bien souvent sont des admiratrices. C'est ainsi que se définit Marta Maria de Oliveira, rencontrée à Mossoró. À ce titre, elle a parcouru quatre États du Nordeste en compagnie de *cantadores*. Elle se souvient des farces qui égayaient ces sorties, la plupart des poètes étant de joyeux drilles, et évoque des expéditions en groupes d'admirateurs (une dizaine, accompagnant autant de poètes) parcourant en voiture ou en autobus des centaines de kilomètres à la poursuite de leur passion.

De la passion pour la poésie improvisée à la passion tout court, il n'y a qu'un pas. Maria de Anunciação Queiroz, qui est devenue l'épouse du *cantador* Raimundo Sobrinho, témoigne ainsi qu'avant son mariage elle fréquentait les *cantorias*. Pour s'y rendre elle voyageait fort loin en compagnie de deux amies qui étaient fiancées avec des *cantadores* (l'une s'est mariée, l'autre non). « La *cantoria* était le meilleur moyen pour rencontrer des amants. Les jeunes demandaient aux poètes de chanter un refrain de leur cru (*mote*) qui parlait d'amour ou qui était une déclaration ». D'après Maria, les *cantadores* eux-mêmes utilisaient des vers allusifs pour séduire des filles, et certains avaient beaucoup d'amoureuses. C'était bien vu, les gens du pays ayant beaucoup de considération pour les *cantadores*. Ainsi les parents de Maria ont-ils été heureux de son mariage avec Raimundo, à l'âge de 17 ans, en 1990. À présent, elle continue de fréquenter les *cantorias* avec son mari, voyageant pour l'écouter là où il est appelé à chanter. « Où il va, j'y vais aussi… mais sans les enfants ! »[94].

Edmilson Ferreira relativise l'importance des mouvements de supporters accompagnant des *cantadores* dans leurs déplacements, argumentant du fait que les régions traversées par ceux-ci étaient de toutes façons pleines d'admirateurs. En effet, un public avide de *cantoria* peuplait (l'imparfait est de rigueur dans les zones les plus touchées par l'exode rural) l'intérieur du Nordeste, attendant impatiemment l'événement que constituait une *cantoria* avec l'arrivée de deux *cantadores* dans le village. Ceux-ci n'avaient donc nul besoin qu'on les accompagne pour donner du poids à leur présence. Les poètes étaient hébergés dans la maison qui organisait la session. En ville, ce pouvait être dans une pension. Les *cantadores* se passaient le mot : « dans telle région, on a l'occasion de chanter chez telle personne qui vous hébergera ».

D'autres professions, tout comme les poètes, voyageaient par nécessité : les marchands ambulants (de produits d'épicerie ou de tissu), appelés *mascates*. Edmilson se souvient, dans son enfance, d'un *mascate* qui passait tous les mois

[94] Les propos de Maria ainsi que ceux de son mari Raimundo ont été recueillis en famille, dans leur maison de Pau dos Ferros, en février 2002.

de maison en maison, vendant des tissus, et de *rezadores* qu'on appelait à plusieurs lieues pour prier afin de guérir une personne malade. Il témoigne également que dans le Ceará, le Maranhão ou le Piauí où il est né (qui sont des États éloignés du terrain de mes recherches), il y a des régions où les *cantadores* se déplacent encore à pied de *cantoria* en *cantoria*, sac et *viola* au dos – lui-même a voyagé ainsi en 1989 autour de Teresinha, traversant des régions aux dialectes différents.

Les routes et les chemins du Nordeste apparaissent très fréquentés, les conditions de vie amenant ses habitants à se déplacer souvent, comme cela a été montré en première partie dans l'évocation du contexte *sertanejo*. Une autre forme de voyage, qui peut être sans retour, est l'émigration, dont l'importance est soulignée par les études démographiques comme par les témoignages recueillis. La quasi totalité de ceux-ci concernent São Paulo. Par définition, ayant enquêté dans le Nordeste, je n'ai interrogé que des personnes dont l'émigration n'avait été que temporaire, suivie d'un retour au pays. Je baserai ce qui suit sur leurs déclarations, essayant de dégager les changements qui sont survenus dans la vie des personnes concernées par la *cantoria* quand elles sont parties pour la plus grande ville d'Amérique du Sud.

Antonio Calixto se targue d'être un grand voyageur ayant parcouru tout le Nordeste. D'après son expérience, « c'est la nécessité qui oblige le *cantador* à voyager plusieurs mois d'affilée, jusqu'à ce qu'il trouve un lieu où sa *cantoria* gagne un nouveau public ». Il a été ainsi amené à chanter de plus en plus loin, jusque dans la grande ville de l'émigration, São Paulo, mais aussi à Brasília et dans la région Norte où les *cantorias* sont maintenant nombreuses.

Les admirateurs continuent de soutenir la *cantoria* là où l'émigration les conduit, avec d'autant plus de ferveur qu'elle représente alors pour eux ce qui les rattache à la culture de leur région d'origine. Ainsi José Benevides de Oliveira, qui appréciait déjà la *cantoria* du temps où il travaillait dans les champs (il est né dans la région rurale de Pau dos Ferros en 1952) a-t-il confirmé son rôle de « défenseur » de cet art (*apologista*) quand il a émigré à São Paulo en 1979, avec l'objectif de « vivre une vie meilleure ». Accueillant dans sa maison des *cantadores* de passage, mettant son goût et sa connaissance de l'art au service des jurys de festivals, et bien sûr participant activement aux soirées, José a été un « pilier » de la *cantoria* pendant les quinze années qu'il a passées à São Paulo. Il continue de la même manière depuis qu'il est « rentré au pays » en 1995, à Pau dos Ferros où il nous a hébergés chez lui en compagnie de *cantadores* qui accompagnaient notre enquête.

Son témoignage montre que l'émigration des *cantadores* vers les grands centres urbains revêt deux aspects : un mouvement d'expansion (les *cantadores*, qui avaient de la famille ou des amis sur place pour leur organiser des soirées dans les bars ont de cette façon conquis un espace dans les grandes villes) ; et un mouvement d'ascension nécessaire, car si au moment de son implantation à São

Paulo la *cantoria* y était bien moins appréciée que dans le Nordeste, elle a dû rapidement gagner en considération, s'organisant et se diversifiant. Le public bruyant des bars n'était pas le seul auquel les poètes s'adressaient. Il se présentait des opportunités de développer une poésie plus intellectuelle devant un auditoire « d'élite », dans de meilleures conditions : telle cette *cantoria* organisée au siège du syndicat des transporteurs, dans une ambiance sophistiquée au troisième étage d'un immeuble de la Vila Mariana[95]. Expansion territoriale de la *cantoria* et ascension sociale des *cantadores* auraient donc marqué cette évolution de l'art. L'ascension sociale sera examinée au chapitre suivant, dans le contexte général de l'urbanisation. Concernant São Paulo, elle est controversée par certains poètes qui y ont émigré, retournant par la suite dans le Nordeste où ils m'ont fait part de leur expérience qu'ils jugent décevante.

Un autre témoignage sur les *cantadores* ayant suivi les chemins de l'émigration est celui de Raimundo Sobrinho. Né à Pau dos Ferros en 1961, dans la ferme Várzea Nova où il a passé les vingt premières années de sa vie, Raimundo a fréquenté l'école primaire, puis aidé son père dans les travaux agricoles. À l'âge de 19 ans, il a acheté une *viola* qui l'a accompagné dans son voyage à São Paulo l'année suivante. Un de ses frères y travaillait déjà dans la fabrication de vêtements. Raimundo a tenté l'aventure de l'y rejoindre, même si « à l'époque São Paulo était un autre monde ; les gens en avaient un peu peur mais ils y allaient par vanité ». « C'était un mirage pour le peuple », dit-il encore, « beaucoup sont par la suite revenus dans le *sertão* en ayant perdu leurs illusions sur le Sud merveilleux ». Travaillant entre autres dans la construction, Raimundo est resté cinq ans dans la mégapole. Il résidait dans la Zona Norte, parmi les Nordestins de sa région d'origine, l'Ouest Potiguar, et fréquentait les *cantorias* où il chantait parfois en amateur. Si de nos jours ces soirées sont fréquentes à São Paulo, elles constituaient alors une nouveauté et réunissaient un grand nombre de Nordestins qui éprouvaient la nostalgie de leur terre natale. Cependant les sessions d'improvisation, dans leur contenu, étaient bien différentes de celles qui ont lieu dans les fermes du Nordeste : si les gens demandaient parfois de chanter le sol natal, ils voulaient surtout entendre improviser sur le rythme trépidant de la grande ville ou sur sa circulation congestionnée. La thématique avait donc changé, mais les formes étaient les mêmes. À son retour dans le Nordeste, en 1985, Raimundo est définitivement entré dans la profession de *cantador*, se mettant à « vivre exclusivement de la *viola* ». Il ne considère pas les cinq ans passés à São Paulo comme un apprentissage mais comme un délai nécessaire pour être bien préparé à se fixer dans la profession.

[95] José a constaté toutefois qu'à São Paulo il n'y avait guère de relations entre les différentes expressions artistiques des Nordestins : chaque groupe d'artistes (*repentistas* d'une part, *coquistas* d'autre part, musiciens de *forró* par ailleurs) travaillant de façon indépendante. Cet « individualisme » fait qu'il n'a jamais assisté à un événement réunissant le public nordestin et tous les artistes concernés.

Raimundo Sobrinho considère qu'il est plus facile de vivre de la *viola* dans le Nordeste qu'à São Paulo, parce que dans la mégapole les lieux appropriés à la *cantoria* sont moins nombreux. Elle a lieu principalement dans les bars, et parfois dans des résidences, à l'invitation des gens qui y demeurent. L'ambiance des bars fait que les sessions n'y sont pas de grande qualité (à cause du bruit et de la consommation d'alcool). Pour Raimundo, ces raisons font qu'elles souffrent d'un manque de considération et que les poètes, s'y appliquant peu, ne parviennent guère à les faire évoluer. La majorité des *cantadores* du Nordeste vont d'ailleurs chanter à São Paulo pour de courtes périodes, puis ils reviennent chez eux. Certains se sont cependant définitivement fixés dans la mégapole.

Sebastião Dias est un de ces *cantadores* pour lesquels le voyage à São Paulo a représenté un tournant dans la carrière. Né à Ouro Branco, dans le Seridó (RN) en 1950, il parle de son enfance et de sa jeunesse comme d'une période où il a reçu les influences culturelles de son milieu : il lisait des *folhetos* et écoutait improviser des poètes. À 13 ans, il « s'amusait » à monter des vers et à 16 ans il chantait pour la première fois dans une *cantoria* en tant qu'amateur. La grande sécheresse de 1970 le contraignit à partir pour São Paulo, où il travailla à la construction du métro. Un dimanche, il se promenait dans le quartier du Brás, principalement peuplé de Nordestins, quand il entendit le son d'une *viola*. Un jeune homme chantait dans la rue Cavaleiro. Ce jour-là, Sebastião chanta avec lui et commença ainsi à improviser régulièrement à São Paulo. À son retour dans le Nordeste en 1973, il adopta cette profession qui l'amena à habiter dans de nombreux endroits, au gré des programmes de radio qui lui proposaient du travail ou des opportunités de montrer son talent : Cajazeiros, Patos, Campina Grande, Afogados, et Tabira où il s'est désormais installé avec sa famille. Depuis l'expérience décisive de ce premier voyage, il a « conquis un vaste champ, de Manaus à Porto Alegre » où on l'appelle pour entendre sa *viola* et ses improvisations.

Porteur d'un regard critique sur l'émigration vers São Paulo, Oliveira de Panelas, né en 1946 dans l'Agreste pernambucano, est un grand voyageur. Fait rare pour un *cantador*, il a montré son art en dehors du Brésil, dans plusieurs pays latino-américains, au Portugal et en France. Ce type de parcours est assez exceptionnel. Par contre, dans les voyages qui ont marqué sa jeunesse il a emprunté les mêmes chemins que nombre de ses semblables : poète précoce (surnommé « *o menino cantador* » dès l'âge de douze ans), il est parti de la ferme paternelle dès l'âge de quinze ans pour entreprendre ces déplacements qui jalonnent la carrière d'un *cantador* et, surtout, fondent son expérience dans le Nordeste. Les sécheresses récurrentes des années soixante-dix l'ont poussé, comme des milliers d'autres, vers la capitale attractive du « Sud merveilleux ». Il a ainsi passé cinq ans à São Paulo, travaillant le jour comme maçon et chantant la nuit dans les bars du Brás qui proposaient des *cantorias* à leur

public : « Recanto dos poetas », « Academia dos poetas nordestinos »… Oliveira a contribué à l'organisation de la *cantoria* au sein de la communauté immigrée, étant l'un des fondateurs de l' « Associação de repentistas, poetas e folcloristas do Brasil ». Il témoigne qu'aujourd'hui encore on chante à São Paulo principalement pour un public de Nordestins, très peu pour les autres Brésiliens ; mais il y a beaucoup plus de sessions que dans les années soixante-dix, les nombreux poètes nouveaux-venus se souciant toutefois fort peu d'organisation professionnelle. Oliveira est très critique vis-à-vis d'eux, disant qu'ils ont « envahi » et « saturé » la ville. Son retour dans le Nordeste, en 1976, est lié à ses difficultés d'adaptation à São Paulo et à l'invitation que lui fit Otacílio Batista pour venir à João Pessoa, capitale de l'État de Paraíba, afin de monter un duo.

Severino Nunes Feitosa est de la même génération qu'Oliveira, étant né en 1948 à Santa Teresinha, près de São José do Egito, lieu considéré comme « la Mecque de la poésie ». Comme son père qui était agriculteur à la saison des pluies et *cantador* l'été (partant à cheval pour de courts déplacements de l'ordre d'une semaine), Severino a deux professions. Il est *cantador* et *radialista*, c'est-à-dire qu'il travaille dans des radios en occupant plusieurs fonctions : producteur, présentateur et promoteur de la *cantoria*. C'est à ce double titre qu'assez récemment il est allé contribuer à « l'implantation de la *cantoria* » à São Paulo, selon ses propres termes. Mais il n'y a pas trouvé la même « réceptivité » que dans le Nordeste, du fait de la limitation de l'audience au regard du nombre des *cantadores* qui désormais y vivent de leur art – Severino l'estime à deux cents. Tant et si bien qu'en 1997 il est retourné dans le Nordeste, à João Pessoa où il a dû créer un programme de radio pour « défendre la *cantoria* » qui n'avait plus lieu qu'épisodiquement dans cette ville du littoral. Joignant la création poétique à la promotion de l'art, l'action de Severino Feitosa s'apparente à une forme d'action culturelle. Ses déplacements entre le Nord-Est et le Sud-Est du Brésil apparaissent liés à un travail de mise en mouvement de la *cantoria*.

Voyages ou migrations, les déplacements se révèlent être intimement liés à l'exercice de l'art du *cantador*. Celui-ci fait provision de toutes choses, on l'a vu, et les chemins parcourus constituent une expérience précieuse qui nourrira ses improvisations. Cherchant sa place dès le début de sa carrière, il la trouve sur les routes à la poursuite de ses auditeurs. Les plus passionnés de ceux-ci peuvent être à leur tour entraînés dans le sillage de ceux qu'ils admirent, mais cela ne semble pas être le cas le plus fréquent. L'ordre des choses est plutôt que les poètes relient les lieux en allant à la rencontre de leur public, avide de points de vue différents et de nouvelles d'ailleurs. Les *cantadores* qui sortent des limites

du terroir nordestin pour retrouver leurs « pays »[96] sur les lieux de l'émigration participent de ce fait à l'expansion de la *cantoria* au Brésil.

Les propos d'un poète écrivain, José Adalberto Ferreira, permettent d'élargir cette perspective[97]. Cet admirateur des *cantadores* les voit beaucoup voyager dans l'exercice de leur art. Mais il pense que la plupart des personnes qui constituent leur public font également cette expérience un jour ou l'autre. Les Nordestins qui sont attachés à un coin de terre parce qu'ils le cultivent finissent par voyager aussi tôt ou tard à cause d'une sécheresse. De toute façon, du point de vue de ce poète, « pour les personnes qui ne sortent jamais du *sertão*, le changement radical de paysage dû à l'alternance de la pluie et de la sécheresse est un voyage en soi ».

L'image suggestive du poète m'a conduit à cette réflexion : le voyage est une des figures du changement ; il est également une communauté de destin unissant les poètes et leur public.

Dans cette seconde partie, nous sommes ainsi passés des multiples rôles que jouent les *cantadores* (chantres de l'art populaire, porte-parole de ceux qui les écoutent, acteurs de leur propre tradition) à leur place dans la société. À l'évidence, ils n'y occupent aucune place définie, la perpétuelle quête d'un public lui-même mouvant impliquant une grande mobilité. Il est une autre raison à l'absence d'espace institutionnel d'où les *cantadores* pourraient faire entendre leur voix : la critique sociale et politique à laquelle ils se livrent explique leur relation distante vis-à-vis du pouvoir. La défiance joue dans les deux sens. Comme on l'a dit, ces improvisateurs sont incontrôlables et présentent pour tout pouvoir le risque de la démystification. D'autre part, ils tiennent à leur liberté de parole et sont rebelles à toute instrumentalisation de leur art. Le statut critique des *cantadores* n'étant pas reconnu comme positif dans une société brésilienne ayant une longue histoire d'autoritarisme, ils ne sont dans aucune institution officielle et n'occupent aucune charge liée au pouvoir. Les amoureux de la poésie improvisée ne peuvent compter que sur eux-mêmes pour la promotion de leur passion. On a vu par exemple qu'il n'y a pas d'institution où cette pratique soit enseignée, sa transmission est à la charge des *cantadores*. De la même manière, il n'y a pas d'espace culturel affecté à la diffusion de la *cantoria*, les radios produisant des programmes consacrés à la culture populaire sont des lieux conquis par les *cantadores*. Ceux-ci occupent ainsi dans la société une place informelle mais bien réelle, sans cesse remise en question, où ils ne sont titulaires d'aucune fonction mais d'où ils sont déterminés à jouer leur rôle. Souhaitant exercer une influence croissante, ils cherchent à gagner dans la

[96] Par le terme « pays » qui désigne de façon familière « les gens d'une même région », j'essaie de rendre le terme brésilien *conterrâneo*, « du même terroir », qui se distingue de *compatriota*, « compatriote ».

[97] Propos recueillis en février 2002 à Itapetim (PE), chez son ami Adalberto Arcanjo dos Santos.

société un rang et une position plus enviables. Ce mouvement d'élévation sociale est l'objet du chapitre suivant.

RANG ET POSITION SOCIALE : DES POÈTES ASPIRANT À S'ÉLEVER

Absence de statut professionnel et qualification croissante des *cantadores*

Presque tous les *cantadores* rencontrés lors des enquêtes sont des professionnels[98], s'affichant comme des travailleurs de la culture et affirmant à ce titre leur utilité sociale. Si tous ne vivent pas exclusivement de leur art, tous arrivent à tirer au moins quelques revenus en chantant dans les *cantorias*. Quel que soit le type de rétribution de leur prestation (paiement aux entrées ou au cachet dans un lieu privé ou subventionné, quête auprès des auditeurs), ce qui leur permet de gagner leur vie est dans tous les cas la reconnaissance dont ils jouissent auprès de leurs concitoyens et parfois auprès des institutions. Les *cantadores* sont donc parfaitement identifiés comme tels dans la société où ils évoluent.

Cependant, l'absence d'un statut professionnel les concernant est flagrant. Cela fut évoqué et décrié dès le début de notre première enquête. « Être *repentista*, c'est une profession, mais elle n'est pas légalisée. Il faut lutter pour cela : nous n'avons pas de documents professionnels pour l'instant. Nous sommes organisés en associations, mais pas en syndicats. Le droit du travail est inexistant » – en 1998, les propos de Raimundo Caetano révélaient crûment cette réalité : être *repentista* n'a rien d'officiel. L'économie de la *cantoria* relève de l'économie informelle. D'ailleurs personne ne paie d'impôt sur le revenu en tant que *cantador.* En 2002, la situation ne semblait pas avoir évolué. Assistant à une réunion associative dans la petite ville de Pau dos Ferros, j'ai pu constater que les revendications restaient les mêmes : constituer des syndicats représentant les *cantadores* et obtenir que les autorités promulguent un droit du travail les concernant.

Mais lors de ce débat la critique d'une position revendicative est venue de certains membres de l'association. D'après les intervenants les plus véhéments, les *cantadores* ne devraient s'en prendre qu'à eux-mêmes : en effet, certains d'entre eux sont suffisamment proches du pouvoir politique pour demander que la question de la légalisation soit étudiée au plus haut niveau, mais ne font rien pour intercéder en faveur de la profession. De même, la carence de solidarité professionnelle (qui se révèle par les pratiques clientélistes de certains *cantadores* en position de répartir auprès de leurs collègues l'aide financière des administrations, quand celle-ci existe) expliquerait l'échec de la constitution de syndicats.

Ayant suivi quelques-unes de ces réunions houleuses, j'ai constaté que la question était pour le moins controversée. Au fond, les *cantadores* souhaitent-ils

[98] à l'exception d'une demi-douzaine de *cantadores* qui se définissent commes des amateurs, rencontrés à Tabira (PE) lors d'une *cantoria* sans enjeu économique, organisée chaque semaine par l'association qui les réunit.

réellement officialiser leur activité ? Au-delà des récriminations exprimées, il me semble plutôt qu'ils s'accommodent d'une certaine clandestinité. À défaut d'une reconnaissance officielle et en l'absence de tout contrôle, ils sont libres de tenter d'infléchir leur profession dans le sens qu'ils désirent, en ne comptant que sur eux-mêmes. En fait, la plupart des *cantadores* que j'ai interrogés déclarent que la meilleure action de promotion en faveur de la profession est la recherche d'une meilleure qualification par chacun d'entre eux. Pour mieux se consacrer à leur art et mieux le représenter, les poètes aspirent à s'élever intellectuellement et socialement.

Signe assez récent d'intégration sociale, le niveau scolaire des *cantadores* tend à progresser. De nombreux témoignages recueillis lors de l'enquête l'attestent, comme celui-ci d'un auteur de poèmes né en 1962, travaillant dans l'éducation[99] : « La poésie s'est développée. Il y a à présent plus de poètes, et ils sont plus instruits ». L'élévation du niveau scolaire des poètes est une évolution remarquable dans la *cantoria* car les poètes des générations antérieures étaient pour la plupart analphabètes. En continuant d'étudier (souvent de manière autodidacte, après un court passage à l'école, mais aussi pour certains en poursuivant des études, parfois universitaires), les *cantadores* actuels ont conscience d'accomplir un effort pour améliorer leur position sociale, non seulement du point de vue économique, mais aussi quant à la crédibilité de leur parole. Cependant, il n'est pas question pour eux de s'élever au-dessus de la masse pour s'en distinguer par le niveau d'étude. Au contraire, les *cantadores* incitent leurs auditeurs à faire comme eux pour les mêmes raisons : il s'agit de vivre mieux en accédant à des emplois plus qualifiés et de pouvoir être en capacité de prendre la parole. Cette conviction que le progrès social et politique est lié à l'éducation de tous s'exprime dans un thème proposé en 1998 lors du Congrès de Campina Grande :

Quem quiser viver bem vai estudar	*Celui qui veut bien vivre va étudier*
Se quiser o futuro sossegado.	*S'il veut avoir un avenir tranquille.*

Je considère comme des faits significatifs les thèmes proposés qui dénotent les préoccupations des auditeurs et les poèmes improvisés qui révèlent les conceptions de leurs auteurs. De l'improvisation de Raimundo Caetano et Rogério Meneses enregistrée à Campina Grande, je transcris les quatre strophes les plus significatives. Le *sertão*, généralement célébré par les poètes comme le splendide berceau de la tradition, est ici présenté comme un repoussoir en tant que réduit des analphabètes. Emploi, marché, professionnalisation et mondialisation sont les mots-clés de l'argumentation développée dans les strophes. L'éducation de chacun est présentée comme un devoir civique, un droit à conquérir pour pouvoir parler d'égal à égal avec ceux qui monopolisent la parole : les détenteurs du pouvoir, politiques et militaires.

[99] José Adalberto Ferreira, propos recueillis à Itapetim en février 2002.

Quem não vai estudar não se controla
Vai ter sempre uma vida diferente
De patrão vai ser sempre dependente
Estudei pros arames da viola
Quem não passa dez anos na escola
Jamais pode sair do seu roçado
É preciso tornar-se informado
Se a pessoa pensa em enricar
Quem quiser viver bem vai estudar
Se quiser o futuro sossegado.

Qui n'étudie pas n'aura pas la maîtrise
de sa vie, qui sera bien différente :
il sera toujours dépendant d'un patron.
J'ai étudié par les cordes de ma viole.
Qui ne passe pas dix ans à l'école ne
pourra jamais sortir de sa plantation.
Il faut devenir une personne informée
si l'on veut s'enrichir.
Celui qui veut bien vivre va étudier
S'il veut avoir un avenir tranquille.

Quem quiser viver bem faça um projeto
Ou em vez de estudo arrume um emprego
Pra levar uma vida de sossego
Ter saúde um emprego e também teto
Que está ruim pro sujeito analfabeto
Faltam vaga e emprego no mercado
Que esse mundo ficou trabalhizado
E a pessoa precisa se aplicar
Quem quiser viver bem vai estudar
Se quiser o futuro sossegado.

Qui veut bien vivre, qu'il monte un projet
ou décroche un emploi à défaut d'études
afin de mener une vie tranquille
et d'avoir santé, travail et logement.
Pour les analphabètes, c'est difficile :
il n'y a pas d'emploi sur le marché.
Ce monde se professionnalise
et chacun doit s'y adapter.
Celui qui veut bien vivre va étudier
S'il veut avoir un avenir tranquille.

É preciso que a pessoa comprenda
Esse mundo de globalização
Que não pode viver só no sertão
Entre pedra entre cerca e entre fenda
Se não lê nunca sai duma fazenda
Vai viver no sertão a tanger gado
Sendo eterno escravo do roçado
Sem ter nem uma casa pra morar
Quem quiser viver bem vai estudar
Se quiser o futuro sossegado.

Il faut que chacun comprenne ce monde de globalisation. Comment passer toute sa vie dans le sertão,entouré de pierres et de clôtures ? Si on ne lit pas, on ne sortira jamais de la ferme, du contact du bétail,étant un éternel esclave de la plantation, sans même avoir une maison où habiter.
Celui qui veut bien vivre va étudier
S'il veut avoir un avenir tranquille.

Pra sair desse triste anonimato
E pra ter da escola o privilégio
É lutar pela porta de um colégio e
Não ficar no sertão limpando mato
Entender o que é o sindicato

Afin de sortir de ce triste anonymat
et d'avoir le privilège d'étudier, il faut lutter pour entrer dans un lycéeet ne pas rester dans le sertão à défricher ;
comprendre ce qu'est un syndicat,

E ser ainda mais conscientizado	*développer sa conscience civique,*
Pra saber criticar um deputado	*pour savoir critiquer un député*
Ou então discutir com um militar	*ou pouvoir discuter avec un militaire.*
Quem quiser viver bem vai estudar	*Celui qui veut bien vivre va étudier*
Se quiser o futuro sossegado.	*S'il veut avoir un avenir tranquille.*

À défaut d'avoir un rang en vue dans la société, les *cantadores* montrent l'exemple d'une profession dont les membres veulent en quelque sorte occuper le premier rang de la classe. À plusieurs reprises, des poètes ont déclaré percevoir leur corporation comme une « avant-garde », dans une sorte de mouvement d'éducation populaire visant à la promotion sociale de leurs concitoyens. La qualification croissante des poètes a ainsi valeur de modèle pour l'ensemble de leurs auditeurs.

L'union dans les associations

Au début de ma recherche, la question des statuts de la profession s'est posée d'emblée. Où aller les chercher, s'agissant d'une tradition orale ? Pour les gens qui les entourent, les *cantadores* ont incontestablement un statut, dans le sens d'une position de fait devant la société. Mais des textes fixant des garanties pour ces professionnels ne se trouvent guère que dans les documents des associations qui les réunissent. Lors de l'enquête, des statuts associatifs, des comptes-rendus des activités conduites, des règlements de concours et des archives diverses ont été collectés. Ce sont les rares indications écrites auxquelles on puisse se référer dans cette tradition éminemment orale, où il n'existe pas de livre instituant, par exemple, les modalités poétiques ou le déroulement d'une *cantoria*. Cependant, ces statuts n'ont apporté qu'un complément à la recherche : l'essentiel des informations sur la façon dont les *cantadores* s'organisent a été collecté lors d'entretiens.

Les *cantadores* qui, contrairement aux musiciens brésiliens, n'ont pas de syndicats s'unissent cependant pour la défense de leurs intérêts au sein de nombreuses associations locales. Certaines ont pour fonction principale de donner une base juridique à l'organisation d'événements majeurs comme les festivals et les congrès (ce qui sera détaillé plus loin), la plupart sont de simples rassemblements d'amoureux de la poésie. Nous avons pu avoir une connaissance indirecte de ces associations en assistant à plusieurs manifestations qu'elles organisaient (deux festivals, à Recife en 1998 et à Afogados da Ingazeira en 2002, et un congrès à Campina Grande en 1998). Cherchant à mieux connaître les associations, nous avons pu visiter le siège de trois d'entre elles, assister à des réunions et nous entretenir avec les présidents et des membres actifs.

Ces entités, qui comme leurs homologues françaises n'ont pas de buts lucratifs, rassemblent des poètes, des « défenseurs de la poésie » (les *apologistas* dont je parlerai plus loin) et des collaborateurs. Leur rôle est de solliciter un soutien pour financer un événement, de l'organiser et de le promouvoir. Mais l'ensemble des *cantadores* participe difficilement à ce travail associatif, car la plupart estiment qu'ils ne seront pas payés en retour pour le temps et la peine qu'ils y auront investis. Seuls les plus engagés dans la promotion à long terme de leur profession, faisant passer l'intérêt général avant le leur propre, s'impliquent de façon active dans les associations. Si de ce fait ces dernières ne sont pas représentatives de l'ensemble du monde de la *cantoria,* elles jouent néanmoins un rôle important aux yeux de qui veut comprendre la façon dont les *cantadores* s'organisent pour la promotion de leur art.

Notre présence à Campina Grande pendant les trois jours du XXIIIème *Congresso de Violeiros* qui se tenait en novembre 1998 nous a permis de connaître l'association qui organisait la manifestation. Son président José Laurentino Silva a bien voulu nous accorder un entretien. Créée en août 1974 par un groupe de *cantadores* qui rêvait d'organiser un premier congrès à Campina Grande, « Associação de Repentistas e Poetas nordestinos » est une association ouverte à tous types de poètes et d'amateurs de poésie (*violeiros, emboladores, cordelistas, apologistas, admiradores*). Ayant pour unique objectif de « soutenir les poètes professionnels en stimulant notre culture », l'association compte des membres de plusieurs États brésiliens. À sa création elle n'avait pas de siège, mais en 1988 sous l'égide du *prefeito* Ronaldo Cunha Lima la municipalité construisit la « Casa do cantador » qui est le siège actuel. L'association l'administre désormais en toute liberté, et dispose de deux employés municipaux pour le nettoyage. Cette « Maison du poète » propose un bar, un réfectoire et un hébergement pour une quarantaine de personnes. On y organise des expositions de *cordel* ainsi que des *cantorias à bandeja* les vendredis et les dimanches. C'est aussi un lieu de réunions associatives, il s'y tient une réunion par mois. Un grand mur blanc sur lequel sont peintes des strophes de plusieurs poètes isole la Casa d'une rue calme et excentrée. À l'intérieur de l'espace cimenté, il y a l'auditorium : un toit sur piliers qui abrite des chaises et des tables, où les *cantadores*, venus pour certains en famille, sont servis par un barman. Sur les côtés se trouvent les dortoirs masculin et féminin, les bureaux, une bibliothèque et un billard. L'association compte 300 membres dont une cinquantaine à jour de leur cotisation (symbolique : deux Reais par mois). Son objet est de soutenir les poètes professionnels et de stimuler la culture populaire. Elle organise chaque année une demi-douzaine de festivals (dont un de chanteurs amateurs) et le congrès de professionnels. Tout cela représente beaucoup de travail, d'après le président qui a un mandat de deux ans.

Il existe au Brésil d'autres « Casas do cantador » dynamiques (dont les présidents étaient présents au congrès), à Fortaleza, la capitale du Ceará, et à Brasília, la capitale fédérale. Dans l'État de Paraíba, il y en a une à Patos, la ville qui suit Campina Grande en ordre d'importance, mais il n'y a pas de « Maison » susceptible d'accueillir des congressistes à João Pessoa, la capitale de l'État, qui abrite le siège d'associations similaires. Le président a enfin mentionné la collaboration avec des associations partenaires, ayant des objectifs proches, comme la « Casa das crianças de Olinda » (une « Maison des enfants » présidée par un Italien, Giuseppe Baccaro). Nous avons également rencontré Baccaro dans sa « Casa das crianças » qui est un véritable musée d'art en même temps qu'un haut lieu de la mémoire de la *cantoria* et du *cordel*. Le rêve de ce dernier serait qu'il y ait une fédération réunissant les multiples associations de *cantadores*, mais une telle structure n'existe pas actuellement au Brésil.

Il est important de se faire une idée des petites associations dont le Nordeste fourmille. Elles constituent le vivier de la profession, d'après Antônio Lisboa qui nous a permis d'en connaître une dans sa région natale, l'ouest du Rio Grande do Norte. En février 2002, de passage à Pau dos Ferros, petite ville située sur les premières hauteurs à quelque 200 kilomètres de la côte, nous avons rencontré les membres de l'une des associations locales lors d'une *cantoria*, puis le lendemain lors d'une réunion associative. Le siège provisoire de l'« Associação de poetas repentistas do Alto Oeste Riograndense » occupe deux pièces d'une maison louée à une vieille dame. L'association, créée en 1998, réunit une quarantaine d'artistes bénévoles, parmi lesquels des *cantadores* mais aussi quelques *aboiadores* et *coquistas* extérieurs à Pau dos Ferros. Une douzaine de membres seulement sont réellement actifs, pas toujours les mêmes au fil des ans. Ils se sont donné pour objectif de « défendre la poésie », à partir de projets comme « *Cantoria na escola* », qui en partenariat avec les écoles vise à faire connaître la poésie improvisée aux élèves. La promotion de leur art est la première préoccupation de ces poètes qui déclarent se sentir « méprisés » et « victimes de discriminations » dans l'État du Rio Grande où il y a peu d'appuis politiques à la *cantoria*, à l'inverse de ce qui se passe dans les États de Pernambuco et Paraíba. Le président José Gomes déplore qu'une autre association de Pau dos Ferros, constituée de supporters de la poésie et non de professionnels, n'invite que des poètes extérieurs à la région quand elle organise un événement dans la ville, ignorant les nombreux *cantadores* locaux. En réaction, l'association de José Gomes était en train de préparer pour le mois de mai suivant une première « *Noite da viola* », une nuit de poésie où ne seraient invitées que deux *duplas* venant de l'extérieur, et où tous les autres participants seraient des poètes locaux. On le voit, un sentiment de fierté inspire les actions de ces *cantadores*, qui insistent sur les périls de la désunion et du manque de considération, ainsi que sur la menace d'une désaffection progressive des gens

pour la *cantoria* dans leur région. D'où le sens de leur action associative en faveur de la promotion de l'art auprès des institutions comme auprès des auditeurs, en travaillant notamment en direction des plus jeunes parmi lesquels se trouve le public de demain, et peut-être de futurs poètes.

Dans cette perspective, les associations qui font une large place aux poètes amateurs ont une importance particulière. Elles partent du principe que l'art de la poésie improvisée est un bien commun qui se perpétuera grâce à l'union de tous, professionnels et amateurs, *cantadores* et autres genres de poètes. Une association de ce type, particulièrement intéressante par la diversité des actions qu'elle mène, existe à Tabira, petite ville de l'État de Pernambuco : elle a adopté le sigle APPTA, « Associação de poetas e prosadores de Tabira ». En février 2002, nous avons assisté à une session d'improvisation de *cantadores* amateurs, à l'instigation de l'association qui en organise régulièrement. La session se tenait dans un bar un dimanche matin, pour l'amour de l'art puisqu'il n'y avait pas de quête, et réunissait une trentaine de personnes. J'ai enregistré les improvisations de huit *cantadores* amateurs, dont le plus jeune avait 20 ans et le plus âgé 69 ans, parmi lesquels se trouvaient un fils de *cantador* et un curé. Lors de cette matinée, un *declamador*, professeur d'éducation physique, déclama également un poème qu'il avait écrit, puis, pour clore la session, Sebastião Dias (qui est un célèbre *cantador* professionnel résidant à Tabira) chanta deux chansons de sa composition.

À Tabira, les amateurs ont d'autres occasions de montrer leur talent : dans le cadre de l'émission hebdomadaire que la « radio communautaire » (c'est-à-dire celle de la paroisse) consacre à la poésie, et tous les samedis au « Bar du poète », lors de rencontres informelles sans enjeu économique. Les autres événements mis en place par l'association locale étonnent par leur variété et relèvent de l'invention de la tradition : *mesa da glosa,* une « table où l'on glose » où se produisent des *glosadores* (des poètes qui improvisent sans chanter, mais normalement en dehors de tout cadre formel) ; *missa do poeta,* une « messe du poète » qui, la première fois, était un hommage à un auteur de chansons disparu, Zé Marcolino, à l'initiative d'un curé – la messe a été reconduite par l'association pour rendre hommage à tous les poètes (auteurs de paroles, écrivains, improvisateurs) chaque troisième samedi de septembre et rassemble dans l'église de Tabira des *cantadores* venus gracieusement de fort loin pour l'amour de cette manifestation. La semaine qui précède cette messe est une semaine d'activités où se tiennent des concours de poésie dans les écoles ainsi que des événements mettant en scène des musiciens et des plasticiens. Au moment où nous l'avons rencontré, le président de l'association était un *cantador* de 29 ans, Adeval Soares de Nascimento, qui se dit à l'affût de toutes les occasions d'organiser quelque *cantoria* dans la région : anniversaires et réunions diverses, fêtes dans les écoles, fêtes des saints protecteurs dans les

chapelles, grèves et mouvement sociaux dans les villes voisines… Les objectifs de l'association, qui réunit une quarantaine de *cantadores*, *glosadores* et poètes écrivains, sont : « *apoiar, difundir, incentivar e resgatar os valores da nossa terra* » – protéger, divulguer, stimuler et rechercher les valeurs de notre terroir. Ces objectifs apparaissent plus variés et plus ambitieux que la « défense de la poésie » qui préoccupe l'association de Pau dos Ferros précédemment étudiée.

Au terme de cette étude de cas, je peux essayer de dégager le sens du travail associatif qui s'accomplit en faveur de la *cantoria*. Des personnes partageant une même passion parviennent à s'unir, dans le cadre d'associations locales aux objectifs variés, pour atteindre un but général : élever la *cantoria* au rang des formes d'expression artistique qui ont la considération des institutions et la faveur d'un large public. Ces personnes considèrent en effet que la *cantoria* souffre de deux problèmes majeurs : une carence d'aide officielle dans la plupart des endroits du Nordeste et une diminution de son audience – d'où le travail accompli pour étendre cette audience à un public plus large (notamment plus jeune) ou venant d'autres régions du Brésil (par l'organisation de grands événements pour lesquels les gens viennent parfois de fort loin). Le mouvement d'élévation de la *cantoria*, souhaité par tous, a pour corollaire l'amélioration de la position des *cantadores* professionnels. Si ces derniers sont les premiers bénéficiaires d'un tel mouvement, seuls quelques uns d'entre eux y travaillent, unis au sein des associations, avec l'aide de ceux qui les soutiennent (qui se désignent comme *apologistas*). Toutefois, force est de constater qu'il n'existe pas de fédération unifiant le travail de ces multiples associations, très différentes quant à la taille et aux moyens mis en œuvre. De ce fait, l'action en faveur de l'art des *cantadores* manque de visibilité au niveau national, même si elle peut se targuer de quelques résultats dans les États de Pernambuco et Paraíba notamment.

Malgré le petit nombre de cas étudiés, une typologie des associations en fonction de la qualité de leurs membres semble possible. En effet, leur composition est en rapport avec leurs objectifs déclarés. Visant des buts restreints ou des ambitions plus larges, les associations peuvent se ranger dans une série continue d'où je dégage trois types principaux :

- Les associations professionnelles, qui réunissent des *cantadores* oeuvrant pour la promotion de leur travail, et qui sont en quelque sorte des substituts de syndicats inexistants.
- Les associations thématiques dont l'objet est l'amour de la poésie improvisée, qui réunissent des *cantadores* professionnels et amateurs aux côtés de ceux qui apprécient leur art.
- Les associations culturelles où se joignent aux *cantadores* des acteurs d'autres formes d'expression artistique en vigueur dans le Nordeste. Les

objectifs déclarés parlent alors de « culture populaire » ou de « culture de notre région ».

Les *apologistas* dans la promotion de la *cantoria*

Dans les associations, on l'a vu, des personnes travaillent aux côtés des *cantadores* à la promotion de la *cantoria*. Passionnées de poésie, elles souhaitent que cette forme d'expression populaire s'élève à une dignité supérieure. Comme il y a fort à faire auprès des autorités dans ce sens, elles jouent souvent un rôle d'intermédiaire entre les *cantadores* et les pouvoirs publics pour obtenir quelque parrainage. Par ailleurs, elles font valoir auprès d'un large public le prestige ainsi conquis par un travail de publicité et de diffusion.

Ces personnes se nomment *apologistas*. Le terme a une traduction exacte en français : « apologiste ». Ce n'est pas un mot courant, aussi je préfère dériver du mot « apologie » (éloge, défense de quelqu'un ou de quelque chose) l'expression « défenseur de la poésie » qui donne une bonne idée de leur tâche auprès des personnes à convaincre, dans un combat en faveur de la culture populaire. L'idée de « faire l'éloge » y trouve aussi sa place, les *apologistas* étant parfois présentateurs des *cantadores* sur scène et auteurs d'ouvrages les concernant (des monographies qui sont de véritables panégyriques).

J'ai déjà eu l'occasion d'évoquer l'existence des *apologistas* en parlant des *declamadores*, dans la première partie. En effet, plusieurs personnes rencontrées qui se présentaient comme des déclamateurs déclaraient aussi être des défenseurs de la poésie : José Laurentino Silva et Antônio Francisco Teixeira de Melo. Cela n'a rien d'étonnant : l'art du *cantador* constitue un modèle idéal pour le déclamateur de poésie, qui mémorise des vers à défaut de savoir les improviser, comme pour l'auteur de poésie populaire, qui écrit généralement en suivant les formes employées dans la *cantoria*. Éperdu d'admiration pour le *cantador* qui occupe la plus haute position dans la hiérarchie des genres poétiques, l'auteur-déclamateur fait tout ce qui est en son pouvoir pour aider son mentor à gagner des positions dans la société.

Ainsi José Laurentino Silva (que j'avais cité comme déclamateur et dont je viens de parler comme président de l'association de Campina Grande) a plusieurs cordes à son arc pour travailler à la promotion des *cantadores* : il est compétent en matière de poésie, étant auteur de poèmes qu'il déclame ; il est présentateur lors des festivals qu'il contribue à organiser ; il est animateur de radio dans des émissions qui diffusent le travail des *cantadores* ; il écrit et publie des livres sur la *cantoria*.

De même, le déclamateur Antônio Francisco se considère comme *apologista*. Moins impliqué dans le mouvement associatif, ses engagements en faveur des *cantadores* ont un caractère plus informel : il ouvre sa maison à la tenue de *cantorias*, il vend des billets d'entrée aux festivals, il est un auditeur

assidu de toutes les sessions, il y propose des sujets d'improvisation et des *motes*, il est connaisseur en matière de modalités poétiques, il connaît tous les *cantadores* parmi lesquels il compte beaucoup d'amis… Antônio sait que la présence d'un apologiste inspire les poètes dans leurs improvisations. Réciproquement, quand la session est finie, le départ des poètes lui inspire un sentiment de nostalgie. Il aime leur façon de vivre, se délecte de converser avec eux et ressent leur absence. Aussi lui arrive-t-il de voyager pour les suivre dans leurs déplacements. Pour jouer son rôle d'apologiste auprès des *cantadores*, les motivations d'Antônio sont plutôt d'ordre sentimental ; l'aide qu'il peut leur apporter tient surtout à la fidélité de sa présence. Antônio Francisco, qui a beaucoup de relations à Mossoró où il est né en 1949, incarne dans cette ville la figure du défenseur de la poésie populaire.

Les motivations de José Benevides de Oliveira pour l'aide qu'il apporte aux *cantadores* sont également de l'ordre de la sympathie qu'il éprouve à leur égard. Mais à l'inverse des deux apologistes précédemment évoqués, il n'a aucune prétention à écrire ou composer de la poésie – il s'avoue d'ailleurs incapable de donner un *mote*. Pour autant, José connaît les règles formelles de l'art poétique et il est appelé à ce titre à siéger dans des jurys de concours d'improvisation. Il se définit comme « *admirador* et *apologista* : quelqu'un qui aime et qui comprend ». Sans jamais produire le moindre vers, José a pourtant le sentiment d'« être poète » (*ser poeta*), dans la mesure où, comme beaucoup d'apologistes, il connaît une multitude de bons vers par cœur qu'il sait placer au bon moment. « La plupart des défenseurs de la poésie ont plus de facilité pour s'exprimer que certains *cantadores* professionnels qui chantent bien, mais s'expriment peu. Cependant, ils ne savent pas se servir d'une *viola* ni chanter des vers, alors ils sont *apologistas* ». En tant que tel, José est un auditeur assidu des *cantorias* et aide les *cantadores* de passage en les accueillant dans sa maison de Pau dos Ferros. Sa passion pour les *cantadores* n'exclut personne, mais il a ses préférences, en fonction du talent des poètes et surtout de l'amitié qu'il peut nouer avec eux. Ainsi, il évoque la difficulté qu'il y a à approcher Ivanildo Vilanova, considéré comme « un astre de première magnitude dans la profession » – à l'inverse, il finit par apprécier davantage le travail des artistes qu'il est amené à aider et qui sont devenus ses amis.

L'aide que Normando Vasconcelos peut apporter à la promotion des *cantadores* en tant qu'apologiste est d'un autre ordre. Sa présence à leurs côtés est précieuse parce qu'il travaille sur la mémoire de la tradition. Il se définit comme chercheur : il a retenu par cœur de nombreuses strophes entendues lors des *cantorias* qu'il fréquente assidûment depuis l'enfance. Par la suite, il s'est aidé d'un magnétophone pour enregistrer les improvisations dans l'État d'Alagoas où il est né en 1945, puis dans les États voisins de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande et Ceará. Il a rassemblé également une documentation sur les grands poètes qui ont marqué l'histoire du Nordeste. Les éléments ainsi

rassemblés lui ont permis d'éditer son premier livre, « Cantiga de viola », en 1997, qu'il dit avoir écrit à partir de la tradition orale, dans une perspective historique. Son appréciation sur la situation actuelle est la suivante : le poète d'aujourd'hui lit et s'informe, son art se développe en conséquence, mais pas suffisamment par manque de publicité. L'édition de son travail va dans ce sens. Les mille premiers exemplaires de son livre étaient pratiquement épuisés un an après sa parution, quand nous l'avons rencontré lors du Congrès de Campina Grande.

Le travail de José de Souza Dantas va dans le même sens. Lui aussi a écrit un livre « rempli de poésie populaire », mais à l'inverse de Normando Vasconcelos qui a investi de sa poche les 10 000 Reais nécessaires à l'édition, José Dantas a démarché l'État de Paraíba et la municipalité de Pombal pour financer son livre. Les autorités y trouvent leur compte puisqu'elles disposent à présent d'un ouvrage sur la culture représentative de leur région, qu'elles distribuent aux bibliothèques et offrent lors de rencontres internationales (le livre a ainsi vivement intéressé une délégation venue du Portugal). Ingénieur de son état, José Dantas s'est fixé pour objectif de « rechercher, restituer et valoriser la poésie populaire [100]» et estime qu'une politique culturelle en ce sens est un devoir des pouvoirs publics. Il est coutumier des demandes de subventions, obtenant régulièrement des financements pour les deux festivals qu'il organise à Pombal, sa ville natale, et João Pessoa, où il réside et travaille. À chaque festival, il enregistre tout ce qui est chanté. Toujours avec l'argent des subventions, il produit des disques où figurent les improvisations des *cantadores* puis en distribue la plus grande partie aux intéressés (qui peuvent utiliser les CD comme un document représentant leur travail professionnel ou en tirer profit en les vendant comme ils l'entendent) et une quote-part aux institutions qui ont financé la manifestation.

Le rôle des apologistes dans la promotion de la *cantoria* présente un aspect moral et un aspect matériel. Psychologiquement, leur présence favorise l'inspiration des *cantadores*, leur fidélité les met en confiance, leur entregent permet une meilleure diffusion de la poésie. Concrètement, leurs réalisations (édition de livres et de disques, structures associatives, recherches de financement) sont plus indispensables encore, tous les *cantadores* n'étant pas à l'aise dans ces tâches matérielles qui prennent beaucoup de temps. Une des plus importantes concerne l'organisation des festivals, événements majeurs que nous allons aborder à présent.

[100] « *Resgatar e valorizar a poesia popular* ». Les Nordestins emploient volontiers les termes *resgatar* (racheter) et *resgate* (paiement, libération) dans un sens qui leur est propre : il s'agit ici de rechercher ce qui a été oublié pour le restituer au peuple qui l'a produit.

La compétition dans les festivals et les congrès

L'aspiration à s'élever n'a pas seulement le caractère de la promotion sociale que nous venons d'évoquer, elle prend aussi la forme d'une compétition entre les meilleurs poètes. Jouant la solidarité, on vient de le voir, ils sont capables de s'unir au sein d'associations au bénéfice de tous, mais cela n'est pas incompatible avec leur volonté de se mesurer face à un auditoire ou, depuis quelques décennies, devant un jury. Une grande émulation caractérise en effet l'activité des *cantadores.* Nous l'avons souligné en évoquant les joutes d'antan, ces grandes rencontres où il y avait un vainqueur et un vaincu. La règle qui veut que dans le *repente* la production des strophes ait lieu dans l'alternance de deux poètes est un autre aspect de cette nécessaire émulation. Elle a pris une nouvelle forme depuis un demi-siècle environ : les *cantadores* se sont dotés de concours qui ont eu pour effet de rehausser le prestige de la *cantoria.* En effet ces concours classent les meilleurs improvisateurs, ils constituent des sortes de championnats mettant en valeur les « espoirs » de la poésie. L'actualité des classements tient en haleine les amateurs de *repente*, attentifs au rang de leurs poètes favoris.

Un concours qui réunit poètes, jury et public pour deux soirées consécutives de sessions d'improvisation s'appelle un festival. Il prend la forme d'un congrès quand il occupe trois soirées d'affilée, avec en journée des rencontres et des débats associatifs. Ces rassemblements de passionnés de poésie se tiennent généralement dans une salle de spectacle, ou, quand il y en a un, dans le théâtre de la ville. Certains festivals se tiennent sur une place publique, rassemblant alors plusieurs milliers de personnes (ainsi quelque 3000 personnes assistent gratuitement de cinq heures du soir à deux heures du matin à celui de Pombal, organisé par l'apologiste José de Souza Dantas[101] ; tel est le cas aussi du festival de Caruaru organisé par le *cantador* Rogério Meneses). Le public tient son rôle avec ferveur, applaudissant ou riant beaucoup entre les strophes, boudant ostensiblement une prestation médiocre, manifestant parfois sa désapprobation pour quelque incident survenu dans le déroulement du concours. D'après mes observations, les gens viennent pour la plupart en famille et apprécient également les intermèdes où un déclamateur ou un duo de *coquistas* montent sur scène. La plupart d'entre eux montrent leur familiarité avec les

[101] José Dantas nous a donné nombre de précisions sur une des tâches majeures d'un apologiste, l'aspect financier de l'organisation d'un festival. Ainsi le budget de celui de Pombal est-il de dix à douze mille Reais par jour. Celui de João Pessoa, qu'il organise également, est du double, et dans cette grande ville il est amené à faire payer une entrée symbolique (6 Reais pour les adultes, 3 pour les étudiants), davantage pour « trier le public » et « valoriser l'événement » que pour équilibrer le budget. Pour cela, il fait surtout appel à des sponsors (*patrocinadores*). L'obtention de l'aide des pouvoirs publics est déterminante, ils sont sollicités pour la location à un prix symbolique du lieu de spectacle, du matériel de sonorisation ou pour le renforcement de la sécurité.

cantadores en venant les saluer à l'entracte ou après le jugement final. Les péripéties du concours sont alors largement commentées.

Congrès et festivals constituent ainsi un nouveau contexte pour le *repente*, contexte que l'on peut cependant aujourd'hui qualifier de traditionnel dans la mesure où ces manifestations sont organisées depuis l'après-guerre, avec un succès croissant : elles sont désormais innombrables et s'étendent à tout le Brésil.

Les concours mettent en compétition des duos (des *duplas* constituées ou des duos formés pour l'occasion) et non des poètes les uns contre les autres. Ce qui est jugé est le *baião*, le poème produit à deux dans ces circonstances. À la différence des *cantorias de pé de parede*, la performance des poètes est strictement limitée dans le temps, généralement quatre *baiões* par duo, soit moins d'une demi-heure. C'est pourquoi ils ne sont pas assis, mais debout sur scène. Le public ne peut pas déposer de demandes, puisque le jury tire au sort des thèmes préparés (*assuntos* et *motes*) qui sont lus aux concurrents et répétés à deux ou trois reprises avant qu'ils ne lancent leur improvisation. Le public constitue néanmoins un auditoire traditionnel qui s'est déplacé intentionnellement, a payé une entrée et compte nombre d'amateurs éclairés. Chacun joue un rôle actif en manifestant son enthousiasme lors de la présentation d'un poète favori ou après une bonne strophe.

Les normes qui régissent le déroulement varient peu d'un concours à l'autre. Faute de moyens financiers un festival peut se tenir sur une seule journée : on parle alors de *noitada*, où cinq duos ont le temps de se succéder dans la soirée. (Tel fut le cas de la deuxième édition du festival d'Afogados da Ingazeira que j'ai enregistré, de la tombée de la nuit jusqu'aux environs de minuit). Quand il y a deux soirées de concours, les duos qui se mesurent sont plus nombreux et il faut évidemment plus de moyens pour les contracter. Les congrès auxquels j'ai assisté (à Recife et à Campina Grande en 1998) adoptent un système d'éliminatoires qui leur évite d'avoir à inviter un trop grand nombre de *cantadores* : chacune des deux premières soirées voit concourir cinq duos, dont les trois meilleurs se retrouvent pour la finale, disputée par six duos. Sur scène, chaque duo qui concourt doit généralement chanter selon quatre modalités : une *sextilha*, un *mote* de dix syllabes, un *mote* de sept syllabes, et une autre modalité tirée au sort. Parfois, la quatrième forme est libre et n'est pas notée : elle est en quelque sorte offerte en spectacle au public. Très rarement, le classement est fait par le public, à l'applaudimètre. Mais ce système n'est pas probant, d'après les *cantadores* qui considèrent que c'est « une injustice faite au talent des meilleurs ». En effet, le public peut préférer ceux qui ont la plus belle voix, jouent le mieux de la *viola* ou se balancent davantage : ce ne sont pas forcément les poètes qui ont produit les meilleurs poèmes. Or les concours, inventés par des poètes, ne récompensent que l'excellence poétique. Un compromis consiste à faire élire par le public, en plus du classement officiel, le

« chanteur-sympathie » : c'est le plus applaudi des concurrents, qui s'alignent sur la scène à la fin du concours ; il s'agit alors d'une victoire individuelle, contrairement à celles qui récompensent les duos, où les duettistes se partagent prix, trophées et prestige.

Le concours est préparé par une commission sélective qui élabore les thèmes et les *motes* qui seront tirés au sort sur scène. Ses membres doivent garder le secret le plus absolu sur ces thèmes, afin de garantir que les concurrents se livreront à une authentique improvisation en les découvrant au dernier moment. Si l'un des membres de la commission venait à trahir le secret en divulgant un thème, il serait définitivement « grillé » dans le milieu de la *cantoria.* « Les *cantadores* sont exigeants, irascibles, querelleurs. C'est une compétition et personne ne veut perdre ! », d'après José Laurentino qui mesure l'enjeu que représente pour les poètes le congrès qu'il organise. À l'entendre, on perçoit l'importance du sérieux et de l'honnêteté des organisateurs, de la commission sélective et du jury.

La compétition se déroule comme suit : le présentateur de la soirée introduit un duo qui prend connaissance des thèmes et lance ses improvisations debout face au public. Chaque membre du jury, assis à une table placée sur le côté de la scène, note la prestation du duo, selon des barêmes qui peuvent varier d'un festival à l'autre, mais toujours selon trois critères *: rima, métrica* et *oração.* Il est rare qu'un poète de premier rang, convié à un festival, commette des erreurs de rime, mais le principe de la « rime parfaite » rend quand même l'exercice difficile. On produit parfois une rime approximative pour aller de l'avant, dans le feu de l'improvisation ; ou bien tout simplement parce qu'on n'a pas bien entendu la rime laissée par le collègue (la sonorisation n'est pas toujours des meilleures, loin de là !). Cela peut coûter un point, et la répétition du même mot en guise de rime un demi-point. La maîtrise de la métrique est plus délicate : seuls les meilleurs produisent des vers ayant constamment le nombre requis de syllabes. Commettre une erreur dans la métrique s'appelle *desmetrificar.* Le « blanc » en cours de vers peut faire mauvaise impression parce que l'hésitation constitue aussi une rupture de rythme. Enfin, la richesse avec laquelle le thème est traité est appelée *oração.* Ce n'est pas un critère formel, mais le contenu même du poème. Les poètes doivent apporter à chaque strophe des idées nouvelles sur le thème traité, jusqu'au signal donné par le jury pour arrêter l'improvisation, au bout de cinq minutes approximativement.

La composition du jury qui évalue la forme et le fond des improvisations a donc une importance capitale. Par exemple, à Campina Grande en 1998, il était composé de cinq personnes, dont un compositeur, un professeur de langue, un déclamateur… Les *cantadores* sont très critiques quant aux compétences des gens qui les jugent. D'après Rogério Meneses, « souvent, on choisit des gens qui n'ont aucune compéténce poétique, et parfois pas davantage d'honnêteté, pour exhiber à la table du jury des personnes importantes, par exemple des politiques

que l'on veut remercier ». Il exprime la même indignation devant des commissions sélectives « qui produisent des *motes* à la métrique boiteuse ou aux rimes impossibles ». Au festival de Caruaru qu'il organise, les membres des commissions sont des poètes de même niveau que ceux qui sont jugés. Mais la présence de pairs dans le jury est un sujet polémique parmi les *cantadores* : il faut faire la part des avantages (ils ont une connaissance technique) et des inconvénients (ils peuvent ne pas être neutres). J'ai pu constater, après le congrès de Recife comme après celui de Campina Grande, que les décisions du jury étaient largement commentées et qu'elles étaient souvent l'objet de critiques, tout comme le déroulement du concours ou les sujets proposés.

Nonobstant ces polémiques, les deux *cantadores* qui repartent avec le trophée de la victoire en font grand cas. J'ai photographié, chez ceux qui nous ont ouvert leur maison, de véritables autels où sont exposées les coupes, médailles et autres sculptures attestant de nombreuses victoires (de l'ordre de la centaine dans certains cas). Ces objets représentent, d'une certaine façon, le statut du *cantador*. Leur accumulation figure l'histoire d'une carrière dédiée à la poésie dans l'instant, au fugace *repente*… L'enjeu économique est à la hauteur de l'enjeu symbolique : les duos sont contractés et reçoivent un cachet confortable, augmenté d'une prime pour les vainqueurs[102]. En dehors des festivals, les poètes de premier rang, qui peuvent faire valoir leurs trophées, cherchent à travailler avec un contrat et un cachet plutôt qu'à la quête dans la *bandeja*. Ces concours ont donc contribué à la professionnalisation des poètes dans les autres contextes.

Le concours est le cadre par excellence où s'élabore une hiérarchie des poètes les plus en vue, mais une hiérarchie dynamique puisque les positions sont sans cesse remises en question. Ce système de classification semble avoir été inventé pour qu'il y ait un mouvement permanent d'ascension à l'intérieur de la profession, suscitant l'intérêt du public de la *cantoria* et mettant en valeur les qualités des champions de la poésie improvisée : les meilleurs *cantadores*.

[102] Au congrès de Campina Grande en 1998, le cachet était de l'ordre de 1000 Reais par duo et de 1200 pour les duos sélectionnés en finale, soit environ 5000 francs. Dans un festival plus modeste comme celui d'Afogados en 2002, chaque *cantador* touchait 600 Reais, soit un peu plus de 200 euros, d'après Edmilson Ferreira qui a aussi participé au « Championnat national », une manifestation d'une taille exceptionnelle où il a gagné 5000 Reais en tant que vice-champion.

VIVRE DE LA VIOLA

Des changements sont survenus récemment dans la corporation des *cantadores,* amenant de nouveaux questionnements sur leur rôle et leur place dans la société.

Malgré l'absence de reconnaissance officielle de la profession, son prestige va croissant. Comme on l'a vu, cela est dû au travail associatif et à l'existence des concours, parmi les plus importants facteurs de promotion. Ce prestige croissant fait que la place qu'occupent les *cantadores* est convoitée par des personnes qui, bien que dotées de la faculté d'expression poétique, étaient auparavant maintenues en dehors de la profession. Le désir d'accès à une meilleure position sociale grâce à la *viola*, à l'exemple des *cantadores* qui ont su s'élever, se manifeste par l'émergence de poétesses dans une profession jusqu'alors exclusivement masculine ; il se traduit aussi par l'apparition d'une nouvelle catégorie de *cantadores*, dans les charges les plus humbles du métier. Les femmes se livrent à une dure bataille pour leur droit au travail dans le contexte général de la société brésilienne : leur émergence dans la profession de *cantador* est saluée par la plupart de leurs collègues masculins, qui affichent des positions progressistes ; tout autre est le cas de la nouvelle catégorie de *cantadores*, la plus modeste, qui doit se livrer à une bataille au sein même de la profession du fait du rejet qu'elle subit de la part des professionnels confirmés.

La compétition pour vivre de la *viola* fait rage, à l'entrée de la profession comme à son sommet. Chez ceux qui sont considérés comme les meilleurs (qui se définissent comme « poètes de première ligne »), une bataille pour occuper les meilleures opportunités d'emploi a provoqué un schisme. Nous commencerons par nous intéresser à ce bouleversement dans l'élite de la poésie, désormais divisée en deux « blocs » qui se livrent à une concurrence qui n'a rien à voir avec la compétition loyale ayant lieu dans les concours d'improvisation.

Discorde parmi les « poètes de première ligne »

L'existence de concours d'improvisation dans la *cantoria* est un indice de son caractère superlatif. Un autre indice va dans le même sens : parallèlement au classement des poètes qui s'établit au gré des concours, il existe une autre hiérarchie implicite entre *cantadores*. Ce système de valeur reconnaît les qualités « innées » du poète, qui sont indépendantes des victoires acquises dans les concours : il s'agit de la distinction, au sein de la profession, des « poètes de première ligne » (*primeira linha*).

Dès le début de notre première enquête, en 1998, Rogério Meneses et Raimundo Caetano nous ont livré, avec quelques précautions oratoires, un secret de polichinelle : les *cantadores* utilisent entre eux une classification basée sur la seule valeur poétique des personnes. En privé, ils parlent ainsi de *cantador de*

primeira linha, de segunda linha : chanteur de première ligne, de seconde ligne, etc. (l'image, qui relève du vocabulaire sportif ou militaire, renforce la perception de la *cantoria* comme un combat). Cette distinction peut différer de celle qu'accordent trophées et applaudimètres ! Ainsi, Raimundo précise : « Dans un congrès, des chanteurs de première et de deuxième ligne peuvent concourir, la distinction ne préjuge pas du résultat final du concours. D'autre part, il y a beaucoup de *primeira linha* qui ont moins de public que certains *segunda*, à cause du charisme de ces derniers qui font plus de gestes en chantant et savent mieux transmettre leur art ». Pour Rogério, la distinction se base essentiellement sur une question de talent : « Il est très difficile pour un chanteur de deuxième ligne de devenir première ligne. Par exemple, le fait de chanter en association avec un première ligne ne va pas faire croître son talent. Edmilson Ferreira est entré dans la profession déjà en tant que première ligne, parce qu'il est né comme ça. Il n'y a pas d'explication ! Mais il faut aussi la volonté d'y aller ». Par cette dernière expression, les *cantadores* interrogés évoquent la nécessité d'assumer les exigences d'une telle position : le talent ne se révèle que par l'accomplissement dans l'exercice de la profession, qui demande de s'y dédier totalement. Toutefois la distinction est une reconnaissance et non un protocole : « Il serait discriminatoire de parler à un *cantador* en tant que seconde ligne. Cela reste une convention entre nous ». Interrogés sur le nombre de ces élus, nos informateurs donnent, pour la région de notre enquête, le nombre d'une trentaine, à mettre en rapport avec les milliers de *cantadores* en activité dans le Nordeste[103].

L'image qui vient à l'esprit est celle d'un système pyramidal. Cette conception quelque peu élitiste de la valeur des poètes est justifiée par la défense des intérêts de la profession, qui doit présenter des membres pouvant prétendre à une position éminente. Il devrait s'ensuivre un regain de dignité de leur art permettant aux autres poètes, ceux de « seconde ligne » ou ceux qui ne sont jamais appelés à participer à des concours, d'exercer leur fonction dans de meilleures conditions.

Or il est un sujet de discorde dans le monde des « poètes de première ligne », révélateur de la tension qui peut exister chez chacun entre idéalisme et individualisme. C'est une polémique qui opposait deux « groupes » ou « blocs » de *cantadores* depuis trois ans au moment de l'enquête de 1998. Je reprends littéralement ici le terme *polêmica* qu'utilisent Rogério Meneses et Raimundo Caetano dans les propos qu'ils m'ont tenus, confirmés par leurs collègues

[103] Lors de l'enquête, nous avons entendu à plusieurs reprises avancer le nombre de 8000 *cantadores* pour tout le Nordeste, donnée invérifiable puisque la profession est informelle. Rogério et Raimundo (considérés comme *primeira linha*) remettent ce chiffre en question, à la baisse, d'après leurs estimations basées sur la société d'interconnaissance dans laquelle ils travaillent. Par ailleurs, certains poètes parmi les plus célèbres sont en désaccord avec le terme de « première ligne ». Antônio Lisboa considère que c'est une « stupidité ».

appartenant aussi à la « nouvelle génération ». Se désignent ainsi des *cantadores* qui avaient entre 25 et 39 ans en 1998 et dont la célébrité était relativement récente : Edmilson Ferreira et Antônio Lisboa, Raimundo Nonato et Nonato Costas, Rogério Meneses et Raimundo Caetano, Francisco de Assis et Ismael Pereira… Soit un nombre assez restreint de *duplas* qui estiment subir un préjudice de la part de chanteurs ayant alors plus de 45 ans, désignés comme « vieille génération » : Ivanildo Vilanova, Geraldo Amâncio, Sebastião da Silva, Valdir Teles, José Cardoso… Ceux-ci, bien plus nombreux et en position de force, essaient de convaincre leurs collègues que ces « jeunes » qui gagnent de plus en plus de concours menacent l'espace professionnel qu'ils contrôlaient jusqu'alors, espace qu'il devient stratégique de protéger. À cette fin, ils ont constitué un « bloc » informel d'une vingtaine de *cantadores*, ayant la capacité d'organiser chacun dans son fief des festivals où ils s'invitent mutuellement et d'où les « jeunes » sont systématiquement exclus. Ces derniers ont donc perdu de nombreuses occasions de travailler pour faire connaître leur talent et dénoncent cet ostracisme qu'ils mettent sur le compte de l'individualisme de quelques-uns. Ce n'est apparemment pas une querelle de génération, malgré les termes employés. De nombreux *cantadores* plus âgés n'ont pas fait leur ce carriérisme défensif et refusent de souscrire à la logique des « blocs ». Quelques plus jeunes sont entrés dans le « bloc de la vieille génération » en pensant qu'il servirait leurs intérêts. Alors, est-ce une question politique ? Lors de festivals, nous avons entendu chanter et rencontré plusieurs membres de la « vieille génération », mais n'avons pas eu d'entretiens avec eux[104]. Dans leurs vers ne transparaît pas une position politique fondamentalement différente de celle des autres *cantadores* entendus. Leur chef de file, Ivanildo Vilanova, aurait « davantage de principes financiers que de principes politiques », déclare Rogério Meneses qui réfute la thèse d'un clivage politique dans la profession. D'après lui, c'est la première fois qu'un tel conflit se produit dans l'histoire de la *cantoria,* la corporation des *cantadores* ayant affiché jusqu'à présent une grande solidarité professionnelle. En tous cas, nonobstant le préjudice financier qu'ils ont subi, les « jeunes » reconnaissent ironiquement un aspect positif à cette situation difficile : leur espace de travail se réduisant, ils ont été obligés de travailler mieux en s'organisant, en cherchant de nouvelles occasions de chanter et en produisant eux-mêmes des événements culturels, obtenant de ce fait indépendance et respect.

[104] Les poètes de la « vieille génération » n'ont donc évidemment pas pu donner leur vision du conflit. L'existence de celui-ci est néanmoins certaine, les « jeunes » n'étant pas les seuls à en témoigner. J'ai recueilli des déclarations en ce sens de divers auditeurs, amateurs et apologistes, en ayant soin de montrer une attitude de neutralité. N'avoir pas pu obtenir d'entretiens avec les poètes de la « vieille génération » est involontaire. Force est de constater qu'ils sont d'un abord plus difficile que leurs concurrents, les « jeunes ». « Jeunes » d'autant plus enclins à partager leurs sentiments avec des chercheurs étrangers qu'ils sont isolés dans le « bloc minoritaire ».

Ce conflit qui perdure malgré de multiples rebondissements et quelques récentes tentatives de rapprochement entre les deux groupes conduit Antônio Lisboa à cette analyse : le mouvement qui sépare des poètes se disputant le secteur le plus convoité du marché est le résultat de la situation économique du pays. En effet, du fait des difficultés économiques globales, les événements culturels ont connu des restrictions. Là où un congrès pouvait aligner une vingtaine de *duplas* sur scène il y a dix ans, il ne peut plus en contracter que la moitié ; là où un concours se tenait sur trois ou quatre jours, il est ramené à deux jours ou parfois un seul. En conséquence, le marché du travail est disputé de plus en plus âprement. Dans les intrigues montées par des *cantadores* sans scrupules, il ne faut rien voir d'autre que lutte pour la survie et appât du gain.

On le voit, être « poète de première ligne » n'est pas une position dépourvue d'ambiguïté. Entre l'idéalisme et l'individualisme, entre le discours social égalitaire affiché et la course à l'excellence pratiquée, les tensions engendrent des conflits au sein de la profession, qui est loin de connaître l'unanimisme rêvé par ceux qui la conçoivent comme une classe en première ligne du combat social et politique. Les « poètes de première ligne » se débattent dans une société de plus en plus concurrentielle et se combattent par l'entremise des « blocs ». Il en résulte une véritable effervescence : les fleurons de la poésie offrent le spectacle d'une profession marquée par l'agitation.

Apparition d'une nouvelle catégorie : les cantadores de praia

La position sociale actuelle des *cantadores* du Nordeste est bousculée par l'irruption récente de chanteurs se produisant sur des lieux touristiques, dans des conditions de travail et selon un protocole très différent de la *cantoria* traditionnelle.

Les mouvements de population et les mutations économiques, entraînant le développement du tourisme sur le littoral, ont suscité de nouveaux contextes pour la *cantoria*. Là où se rendent les touristes (sur les plages et les places publiques, dans les sites historiques et les endroits festifs), de nouveaux professionnels sont apparus récemment. D'après mes observations antérieures[105], ils n'avaient pas encore investi ces lieux au début des années quatre-vingt-dix. Il s'agit des *cantadores de praia* (« chanteurs de plage »), ainsi nommés parce que la plage est leur endroit de prédilection pour aborder les touristes, *viola* à la main, toujours en duo, et leur chanter quelques strophes dans l'espoir d'un billet. Si l'on retrouve là des éléments de la tradition, il y a distanciation quant à l'importance de l'auditoire dans la production poétique. Au bord de la mer en effet, le public d'un poème improvisé n'est constitué que de petits groupes, couples ou même baigneurs solitaires auxquels les poètes proposent leur

[105] En 1991, Recife était l'un de mes terrains de recherche pour le mémoire d'ethnologie que j'ai soutenu en 1993.

prestation. Ce public est rarement amateur de vers en ces circonstances et lâche parfois une aumône pour se débarrasser des importuns. Pour les nombreux touristes internationaux en particulier, le contenu poétique n'est pas accessible à cause de la langue. Il y a cependant des estivants brésiliens qui prennent plaisir à écouter les strophes qui leur sont adressées, malgré les conditions acoustiques difficiles de la plage. La performance des *cantadores* qui arpentent le bord de mer est un élément de la couleur locale, tout comme les marchands de noix de coco qui proposent l'eau contenue dans les coques pour désaltérer les passants.

Nous avons pu rencontrer quelques-uns de ces nouveaux *cantadores* dans la ville historique d'Olinda ainsi qu'à Boa Viagem, la plage de Recife, lieux très fréquentés où nous avons enregistré leurs performances en 1998. Nous étions conduits par Antônio Lisboa, *cantador* réputé résidant à Recife et qui connaît de nombreux *cantadores de praia*.

Nous sommes à peine arrivés à Boa Viagem, encore assis dans la voiture d'Antônio, que deux *cantadores* le connaissant improvisent quelques strophes en son honneur, puis en l'honneur de ses passagers (Daniel Loddo et moi-même). Avec beaucoup d'à propos, ils abordent rapidement les thèmes suivants : notre amitié avec Antônio ; ce qu'ils connaissent de la France ; notre apparence physique ; donnez-nous quelques sous. Après avoir mis la main à la poche, nous les suivons sur la plage, où ils chantent pour une femme seule qui ne leur donnera rien. Cette courte improvisation est plutôt humoristique et pas trop maladroite quant aux règles de l'art si on la compare à d'autres entendues par la suite, à l'adresse d'autres touristes. Quelques vers cocasses au sujet de la baigneuse font beaucoup rire Antônio :

Quem tem una mulher dessa	*Qui a une femme pareille,*
Uma esteira e um pinico	*un tapis et un pot de chambre,*
Já pode dizer ao povo	*peut dire à tout le monde*
Que está podre de rico.	*qu'il est vraiment gâté.*

Puis il faut marcher dans le sable à la recherche d'auditeurs plus généreux – c'est l'occasion, chemin faisant, de demander aux poètes qu'ils se présentent. Le duo est constitué de Severino Feitosa da Silva, né en 1940, qui a autrefois remporté la première place dans un festival, et de Jaime José Antônio Melo, né en 1957. Tous deux sont natifs de l'État de Pernambuco et résident à Recife ou dans sa banlieue proche, Jaboatão. Cela fait quatre ans qu'ils chantent sur la plage, tous les jours, de neuf heures à midi, aux périodes où il y a suffisamment de touristes – lors des vacances de décembre et janvier, ils arrivent à gagner l'équivalent de trois ou quatre salaires minimums, revenu qui peut chuter de moitié en basse saison touristique. Alors, le reste du temps, ils chantent dans des *cantorias* traditionnelles et à l'occasion de mariages ou d'anniversaires.

Enfin, un couple semble accorder quelque intérêt au son des *violas* dans le vent de la plage. Les deux poètes leur adressent quelques couplets, dont je transcris les deux premiers, caractéristiques de ce qui peut être chanté en ces circonstances :

Eu vejo aqui um casal lindo	*Je vois ici un beau couple,*
Um nu o outro bem pertinho	*l'un est nu, l'autre est tout près.*
Casal tem coisa de amor	*Un couple s'entretient d'amour*
Quando o outro vem pertinho	*quand l'un est contre l'autre.*
Quem fala em coisa de amor	*Qui parle d'amour*
Com certeza tem carinho.	*a certainement de la tendresse.*
Esse casal bem novinho	*Ce tout jeune couple*
Com poucos anos de idade	*compte peu d'années :*
Ele ela conviventes	*elle et lui, avec familiarité*
Com muita tranqüilidade	*et en toute tranquillité.*
Com certeza um casal desse	*Certainement, un tel couple*
Goza de felicidade.	*jouit d'un grand bonheur.*

Un autre duo chante à quelques mètres de là pour un couple qui les ignore. Les poètes disent essuyer parfois des refus catégoriques et ont pour principe de ne pas insister, ne souhaitant pas avoir de problèmes avec la police qui les laisse mener tranquillement leur activité. Certains vacanciers, paraît-il, déclarent aux *cantadores* préférer venir à la plage de Boa Viagem précisément parce qu'on peut les y entendre. Puis nous allons au point où ils se retrouvent : quelques chaises à l'ombre, un vendeur de boissons. Il y a là sept *cantadores,* habillés *social*, c'est-à-dire chaussés de chaussures, vêtus d'un pantalon, d'une chemise, et coiffés d'un chapeau ou d'une casquette. Cette apparence de correction est à l'image de leur comportement vis-à-vis des touristes. Ils boivent de l'eau de coco et non de l'alcool, contrairement à tout ce qui se dit sur eux. Antônio s'assied avec eux, ils lui demandent de leur accorder les *violas* qui souffrent du vent et du soleil. Ils font quelques notes ensemble, échangent des nouvelles des congrès, discutent des *cantadores* qu'ils apprécient et de ceux auxquels ils reprochent leur prise de position contre la catégorie des *cantadores de praia*. Il y a en effet un véritable clivage dans la profession, beaucoup de *cantadores* de premier plan pensent que l'art de la *cantoria* ne doit pas s'abaisser dans ces nouveaux contextes peu propices à l'excellence poétique. Je vais rapporter les arguments de cette polémique, dont j'ai pu observer d'emblée qu'elle est fondée sur un élément bien incertain. En effet, la prétendue catégorie incriminée par les poètes les plus réputés n'est pas étanche : le lendemain de notre rencontre avec des « chanteurs de plage », nous retrouvons l'un d'entre eux, Jaime José, dans un bar de la ville, le « Bar do Sebastião » où il participe à une *cantoria à*

bandeja nocturne en tant que *cantador* travaillant dans une situation plus confortable (assis près d'un mur dans un lieu fermé) et dans des conditions plus habituelles (à la quête). C'est le cas général de ces poètes modestes qui vont et viennent entre lieux touristiques où ils semblent demander l'aumône et lieux traditionnels de la *cantoria* où ils accomplissent le même travail que leurs pairs.

Le contexte de l'improvisation est évidemment déterminant pour la qualité du poème produit : un même *cantador*, Jaime José, montre qu'il est capable de produire des strophes banales pour des touristes et des vers intéressants quand il est entouré d'autres poètes, dans la relative intimité d'un bar. Les conditions de plein air ont ainsi influé sur la qualité des improvisations enregistrées à Boa Viagem – force est de constater qu'elles sont dans l'ensemble assez décevantes. On éprouve le sentiment d'une certaine banalité quand on les compare aux poèmes qui ont pu être enregistrés lors de festivals ou dans des *cantorias* traditionnelles, riches de la vision que les poètes portent sur le monde ou la société brésilienne. Est-ce l'indice que l'essentiel de la performance des *cantadores de praia* n'est pas dans ce qu'ils disent, mais dans leur présence, dans leur obstination à faire entendre quelques vers chantés dans le vent de la plage ? Le plus remarquable, dans ces nouveaux contextes délibérément mercantiles, est qu'ils sont à l'initiative des poètes nécessiteux, qui n'ont nullement été appelés par un quelconque office de tourisme pour faire de la représentation « couleur locale ». Il ne s'agit donc pas d'une folklorisation, malgré le contexte touristique et consumériste. Ce point est cependant très discuté à l'intérieur de la profession où nombre de poètes, se sentant menacés par ces prolétaires de la poésie, leur reprochent de présenter des performances qui ne sont qu'une caricature de ce qu'on s'efforce de produire lors d'une *cantoria*.

La vivacité des discussions à ce sujet montre à quel point les *cantadores* tiennent à leur position sociale (malgré son inexistence officielle) et à l'image qui en est donnée. Je rapporte ici quelques propos tenus lors d'une réunion rassemblant *cantadores, apologistas*, universitaires, chercheurs et membres de l'association à la Casa do cantador de Campina Grande, à l'occasion des trois jours de congrès. La question habituelle de la promotion de la *cantoria* ayant été soulevée, Antônio Lisboa met le feu aux poudres en soutenant que le *cantador de praia* a encore plus besoin que le *cantador* professionnel d'organisation et de promotion. Immédiatement le président José Laurentino s'élève de façon véhémente contre les *cantadores de praia*. Antônio précise qu'il n'est pas contre eux, mais contre les conditions auxquelles ils sont réduits. Il pose donc le problème social, tout en reconnaissant qu'ils portent préjudice à la profession. Les autres « poètes de première ligne » présents enfoncent le clou : Rogério Meneses dit respecter les personnes et leurs difficultés sociales, mais leur dénie la qualité de *cantador* et pose la question de l'image de la culture populaire qu'ils donnent aux touristes qui ne quittent guère la plage. Pour sa part,

Francisco de Assis parle à leur sujet de « folklorisation ». Edmilson Ferreira exprime une position plus nuancée, rappelant qu'une bonne partie des chanteurs de plage avaient auparavant une situation stable mais pauvre (c'étaient souvent des agriculteurs) et qu'ils se sont improvisés *cantadores de praia* à partir des années quatre-vingt-dix, après avoir remarqué que les *repentistas* gagnaient mieux qu'eux et que s'ouvrait un marché touristique ; par ailleurs, une petite partie de ces nouveaux venus était déjà *repentista* et a profité de l'opportunité, mais maintenant leur rôle sur la plage est de plus en plus médiocre et entre-temps ils ont perdu leur ancien public à l'intérieur des États (cette mise au point est très applaudie). Le président demande que la profession soit réglementée par l'administration du tourisme, la Pebetur. Antônio renvoie chacun à ses responsabilités en disant que c'est à l'association de faire des propositions pour la promotion d'un tourisme culturel de qualité.

La position d'Antônio Lisboa sur les chanteurs de plage est singulière, mais particulièrement argumentée. Il ne les méprise pas car ils font ça par nécessité, et ce n'est pas facile : ils doivent s'imposer à un public qui n'est pas là pour les écouter. Dans un entretien, il déclare même les considérer comme des « héros ». Lui-même a besoin de concentration, de silence, d'attention… Comment font-ils, debout dans le vent, les voix perdues dans le bruit des vagues, pour ne pas perdre le courage de chanter, alors que la plupart des touristes rejettent leur présence ? D'après lui, il faut connaître tous les types de *repentistas* pour bien comprendre le *repente,* de la meilleure position sociale (*primeira linha*, mais lui-même ne se reconnaît pas dans cette appellation) à la plus humble (apparue récemment sur les lieux touristiques), en passant par les *poetas regionais* du monde rural et des petites villes. Les *cantadores de praia* rencontrés n'ont pas forcément cette hauteur de vue. La teneur des entretiens avec eux est surtout d'ordre économique et professionnel, manifestant une relative satisfaction sur leur sort. Tout au plus se plaignent-ils de l'ostracisme de certains poètes à leur égard. Les poètes se produisant sur des lieux touristiques adoptent la même attitude que tout *cantador* : cherchant à améliorer leur situation économique, ils vont tout simplement chanter là où ils peuvent gagner plus d'argent.

Pourtant, la virulence des propos que peuvent tenir à leur égard certains « poètes de première ligne » est frappante. Pour Severino Nunes Feitosa, les *cantadores de praia* sont « un mauvais symptôme dans l'art de la *cantoria »,* car ils ont « une façon humiliante de mendier en dérangeant les personnes ». Il admet que ce sont « des pères de famille qui courent derrière un peu d'argent » mais leur reproche de ne pas être organisés. C'est cette carence du point de vue professionnel qui gêne le plus Rogério Meneses, ainsi que le fait de « faire chuter les tarifs, en proposant une prestation médiocre ». « Ils font exactement le contraire de ce que nous faisons, Raimundo et moi », déclare-t-il pour bien marquer sa distinction.

Cette attitude générale de réprobation est partagée par Nonato Costa et Raimundo Nonato, deux jeunes espoirs de la poésie. Lors d'un entretien avec eux à la veille de leur victoire au Congrès de Campina Grande, en 1998, j'ai abordé cette question polémique en faisant remarquer que curieusement je ne l'avais jamais entendu proposer comme sujet pour une improvisation. Apparemment, il n'est pas de bon ton d'évoquer publiquement les conflits à l'intérieur de la profession. Aussi leur ai-je demandé d'improviser, dans leur chambre d'hôtel, sur un *mote* de mon cru allant dans le sens de leur réprobation :

Eu não sou nem quero ser	*Je ne suis pas chanteur de plage*
Cantador de praia não.	*et ne voudrais pas le devenir.*

Le résultat fut extrêmement polémique, comme on peut en juger à la lecture des couplets produits :

Todo cantador de praia	*Tous ces chanteurs de plage,*
Sem cultura sem estilo	*sans culture et sans style,*
No lugar de aplaudí-lo	*au lieu de les applaudir,*
Eu sou capaz de dar vaia	*je suis bien capable de les siffler.*
De Fortaleza a Caucaia	*De Fortaleza à Caucaia,*
São Luis do Maranhão	*à São Luis do Maranhão,*
Aqui nesta região	*il est facile d'en voir*
É fácil a pessoa ver.	*dans notre région.*
Eu não sou nem quero ser	*Je ne suis pas chanteur de plage*
Cantador de praia não.	*et ne voudrais pas le devenir.*
Vez em quando se apresentam	*De temps à autre ils se présentent*
No lugar do repentista	*à la place du repentista,*
Incomodando os turistas	*en incommodant les touristes*
Na hora que o sol esquenta	*aux chaudes heures de la journée.*
Este povo representa	*Ces gens sont une tache*
A mácula da profissão	*pour notre profession.*
Não fazem proibição	*On ne les interdit pas*
Mas deveriam fazer.	*mais on devrait le faire.*
Eu não sou…	*(Refrain…)*
Da velhice à juventude	*Vieux ou jeunes,*
Em todo lugar eu digo	*je dis que partout*
Que surge como mendingo	*ils surgissent comme des mendiants,*
Pedindo que o povo ajude	*implorant qu'on les aide.*
Mas não critica a saúde	*Mais ils ne critiquent pas les carences*

A falta de educação	*dans la santé ou dans l'éducation,*
Sem um pingo de noção	*sans la moindre notion*
Das redes desse poder.	*des rets du pouvoir.*
Eu não sou…	*(Refrain…)*
Enquanto o sol esturrica	*Le chanteur de plage se produit*
Faz o mesmo o seu evento	*à l'heure où le soleil brûle.*
Seu pouco conhecimento	*Son comportement dénonce*
O seu gestual indica	*ses faibles connaissances.*
Infelizmente o que fica	*Malheureusement, c'est la première*
É a primeira impressão	*impression qui demeure :*
Se eles são bons ou não são	*qu'il soit bon ou mauvais,*
Quem ouve não quer saber.	*l'auditeur ne veut pas le savoir.*
Eu não sou…	*(Refrain…)*
Rejeito de maresia	*Mauvaise odeur de marée basse*
Incomodando os turistas	*incommodant les touristes,*
Com alguns fracos repentistas	*quelques repentistas médiocres*
Que usam da cantoria	*se servent de la cantoria.*
Não são da categoria	*Ils ne sont pas de notre rang,*
Nem de associação	*ni dans aucune association.*
Essa é a minha missão e	*Il est de mon devoir*
Condenar é meu dever.	*de les condamner.*
Eu não sou…	*(Refrain…)*

Dans ce réquisitoire, les charges reprochées sont précisément les carences des nouveaux *cantadores* dans les domaines où les professionnels ont réussi à s'élever. Comme cela a été montré précédemment, les poètes sont désormais plus instruits et qualifiés – or ici « les faibles connaissances du chanteur de plage… sans culture et sans style » sont décriées ; les poètes se sont aussi organisés au sein d'associations et par le biais des concours – leurs humbles rivaux « ne sont pas de notre rang ni dans aucune association » ; enfin, le rôle du *cantador* est de porter une parole critique sur la société – les « chanteurs de plage », aussi indigents que les vers qu'ils produisent, « sans la moindre notion des rets du pouvoir », sont bien incapables de « critiquer la santé ou l'éducation ».

La réprobation qui s'exprime de façon si radicale est un indice significatif de l'importance accordée par les *cantadores* à leur art, art qu'ils ont réussi à hisser au rang d'une fonction enviable, au point de susciter ces nouveaux émules que sont précisément les humbles gens ayant pris l'initiative de vivre de la poésie sur les lieux touristiques.

Revenant sur le terrain de mes observations, j'ai constaté qu'il s'opérait une hiérarchie au sein même de ceux qu'il est convenu d'appeler *cantadores de praia*. Certains cherchent évidemment à s'élever, au propre comme au figuré. C'est ainsi que j'ai pu enregistrer des *cantadores* sur un lieu éminemment touristique, la place située en haut de la ville historique d'Olinda[106]. À ce point stratégique, un protocole s'est mis en place pour aborder les touristes. Il y a un ordre de préséance entre les *violeiros* qui se présentent aux visiteurs, leur instrument en bandoulière, pour proposer leurs couplets. Or, selon Antônio Lisboa, le chanteur « tête de station » est décidément le pire des poètes ! Celui-ci étant heureusement déjà occupé à notre arrivée, j'ai pu enregistrer une improvisation riche de sens entre deux poètes ravis de l'occasion, dont un jouait sur une guitare à défaut de *viola*. Il s'agit de Severino Félix, connu dans son métier sous le pseudonyme de Limeiro do Norte, né en 1964, et de José Ivo da Silva, né en 1953, qui habite à Olinda. L'entretien avec eux révèle des parcours intéressants : Severino était auparavant *embolador de pandeiro*. La *viola* offrant plus d'opportunités professionnelles, il était devenu *violeiro* depuis deux ans au moment de l'entretien. Il témoigne d'une certaine complémentarité entre des genres de statuts très différents à l'intérieur de la tradition orale : d'après son expérience, *embolador* et *violeiro* sont deux facettes d'une même profession. Cependant, il n'y a pas d'*embolador* ou de *coquista* sur la place d'Olinda, qui semble réservée aux meilleurs (ou aux plus entreprenants) des *cantadores* faisant métier de chanter pour des touristes. Severino a également chanté en bas, sur la plage, dans des conditions bien plus difficiles qu'à Olinda. En revanche, son partenaire José Ivo fait question de déclarer que lui, il « ne chante pas sur la plage ». Il y a ainsi jusqu'à six *duplas* qui parcourent la ville haute d'Olinda, l'après-midi, à la rencontre des touristes (à comparer avec la dizaine de *duplas* qui arpentent la plage de Recife le matin – certains chantent peut-être aux deux endroits). Severino et José Ivo sont soumis au même rythme que leurs collègues du bord de mer, et en fonction des jours fériés, des vacances et des saisons touristiques sont amenés à chanter pour les « bons touristes » (les Brésiliens du sud du pays, les Italiens, les Portugais qui donnent plus volontiers quelque argent) ou à revenir aux *cantorias* traditionnelles quand les touristes se font plus rares.

Nous avons proposé à ces deux *cantadores* d'improviser sur les différences entre la session de poésie traditionnelle où l'on chante « au pied d'un mur » (ce que l'on appelle *cantoria pé de parede,* où les poètes sont assis dans une maison ou contre le mur extérieur de celle-ci) et le spectacle que l'on donne pour les touristes, sur une place ou sur la plage. Severino et José Ivo se sont alors assis tranquillement à l'ombre d'un grand arbre, tournés vers l'immensité

[106] Olinda, petite ville voisine de Recife, a son centre historique situé sur une hauteur qui domine le littoral. Elle est célèbre pour ses monuments religieux baroques et le charme de son architecture.

de l'océan, pour se lancer dans une improvisation exceptionnellement longue : quarante-quatre strophes en *sextilhas*.

J'en transcris les neuf premières strophes qui mettent en regard les deux situations, puis, les suivantes n'étant que redite, je reprends la transcription de la dix-huitième strophe à la vingt-troisième, quand les poètes relancent la thématique en parlant du rôle du *violeiro* quel que soit le lieu où il se produit.

O assunto do amigo
Nesse momento eu resolvo
Cantiga em pé de parede
A gente recebe louvo
E o povo vai à gente
Na praça se vai ao povo.

Canta pra velho ou pra novo
Da praça ou da cidade
Pé de parede se pede
Com a maior igualdade
Quem canta para turista
Canta o que tem vontade.

Em uma localidade
A cantoria eu planejo
O povo pede e se canta
A gente faz o desejo
E na cantiga da praça
Só vou dizer é gracejo.

Fica no mesmo manejo
Eu digo muito feliz
Cantiga pé de parede
O povo até pede bis
Quem canta para turista
Canta o que é mais feliz.

Na morada eu sou feliz
A onde eu enfrento a luta
O poeta junta outro
Ali causa uma disputa
E se cantando na praia
Pouca gente nos escuta.

Le sujet de mon ami,
je le traite tout de suite :
quand on chante au pied d'un mur,
on reçoit des éloges
et les gens viennent à nous.
Sur la place, on va vers les gens.

On chante pour les vieux et les jeunes
de la place et de la ville.
On nous demande tout aussi bien
de chanter au pied d'un mur.
Pour les touristes,
on chante ce qu'on a envie.

Dans un endroit [fermé],
je projette ce que je vais chanter.
Les gens demandent et on chante,
on répond à leurs désirs,
alors qu'à chanter sur une place,
je ne vais dire que des plaisanteries.

Cela va dans le même sens,
et je suis heureux de dire :
à chanter au pied d'un mur,
on est bissé par les gens ;
à chanter pour les touristes,
on chante ce qui est joyeux.

Dans une résidence, je suis content
de faire face à une dispute.
Un poète en rencontre un autre,
alors cela provoque une joute.
Quand on chante sur la plage,
peu de gens nous écoutent.

Em casa é uma luta
Cantiga é mais diferente
Tem cabra que pede um tema
Pede até um mote quente
Quem canta para turista
Canta o que vem na mente.

Na festa no ambiente
Fica mais bonito o show
Lá na praia é diferente
Dizendo isto já vou
Não canto aquilo que sei
Nem mostro o tamanh' que sou.

Na praça se faz um show
Canta sem obrigação
Chama mulher de bonita
E dama de cabelão
Na parede a gente canta
É tema bom e canção.

Festa numa habitação
Mostro que sou baluarte
Mas chegando numa praça
Também mostro o estandarte
A onde eu garanto o nome
Valorizo a minha arte.
...

É assim nesse sistema
Como disse o companheiro
Seja em casa ou na praça
Seja até no estrangeiro
Sempre quem carrega a viola
Mostra que é violeiro.

A festa de um violeiro
Só é boa em um lar
Mas em qualquer canto eu passo
Com a arte popular
Que a poesia é linda
Eu faço em qualquer lugar.

Chanter dans une maison est bien différent,c'est un combat.
Il y a des types qui demandent des sujets et même des refrains difficiles.
Quand on chante pour les touristes,
on chante ce qui passe par la tête.

Dans une ambiance festive,
le spectacle est plus joli.
Lá-bas sur la plage,
c'est différent :
je ne chante pas ce que je sais,
je ne montre pas ma grandeur.

Sur la place on donne un spectacle
sans reconnaissance.
On dit que les femmes sont jolies
et que les dames ont de longs cheveux.
Au pied d'un mur, on chante
de bons sujets et des chansons.

Dans une maison en fête,
je montre que je suis fort.
Mais en arrivant sur une place,
je montre aussi mon étendard.
Lá où je défends mon nom,
je valorise mon art.
...

Dix-huitième strophe :

Comme l'a dit mon compagnon,
notre système est ainsi.
Que ce soit dans une maison, sur une place ou même à l'étranger,
celui qui porte une viola
montre toujours qu'il est violeiro.

La fête que donne un violeiro
n'est bonne que dans une maison,
mais je passe partout
avec mon art populaire.
Car la poésie est belle
et je la produis en tous lieux.

Um galope à beira mar	*Une modalité comme le « Galope »*
Faz o gosto do ouvinte	*est pour le plaisir de l'auditeur.*
As vezes bota defeito	*Mais parfois il y trouve à redire*
Fica dizendo o seguinte	*et en critique les défauts. [Alors que]*
Canta bem menos na praça e	*sur une place, en chantant bien moins,*
O turista manda vinte.	*on reçoit un billet de vingt du touriste.*
Na casa não há acinte	*Dans une maison, on n'est pas offensé,*
Se canta em várias colcheias	*on chante sur des rythmes variés,*
Lá se prova o sangue nato	*on montre que c'est le sang du pays*
Que corre nas nossas veias	*qui coule dans nos veines.*
Nós canta as nossas mágoas	*Nous chantons nos propres peines et*
E mexe nas queixa alheias.	*nous nous mêlons des plaintes des autres.*
Não falo da vida alheia	*Je ne parle pas de la vie d'autrui,*
Só canto de improviso	*je ne chante qu'en improvisant.*
Faço o repente da hora	*Je fais mon vers du moment*
Tirado do meu juízo	*comme il me vient à l'esprit.*
Se for pra falar dos outros	*S'il y a lieu de parler des autres,*
Só falo se for preciso.	*je n'en parle que s'il le faut.*
Pra cantar de improviso	*Pour chanter mes improvisations,*
Passo em qualquer cidade	*je passe en tout lieu.*
Mas a festa só é boa	*Mais la fête n'est vraiment bonne*
Em uma localidade	*que dans un endroit approprié.*
Que sou escravo do povo	*Car je suis esclave du peuple*
Pra cantar em liberdade.	*pour chanter en liberté.*

La production de ces deux poètes, si on l'évalue en prenant en compte les critiques qu'ils essuient de la part de leurs collègues qui ont les honneurs des scènes de festivals, n'est finalement pas très éloignée de celle de ces derniers : même protocole entre les deux partenaires, même soin porté à l'accord des instruments, même respect de la forme poétique. Il y a bien quelques erreurs dans la métrique (comme dans l'avant-dernière ligne de la dix-huitième strophe, qui compte une syllabe de trop), mais pas d'approximation dans les rimes. Il y a toutefois une différence quant au portugais utilisé, moins soutenu que dans des poèmes enregistrés lors de *cantorias pé de parede*. C'est le langage populaire qu'emploient les *coquistas* qui apparaît dans certains vers : simplification de la conjugaison avec seulement deux flexions du verbe (*nós canta* pour *nós cantamos*) ; élision de la marque du pluriel (*nas queixa alheias* pour *nas queixa**s***

alheias – ces deux exemples se trouvent à la fin de la strophe 21) ; parfois, apocope de la finale atone, transformant le mot en oxyton (*nem mostro o tamanh' que sou*, à la fin de la septième strophe).

Le fond présente un réel intérêt, même s'il est « dilué » dans un très grand nombre de strophes, entraînant des redites (mais il paraît que les poètes du passé procédaient ainsi, restant aussi longtemps qu'ils le voulaient sur un même sujet). La façon de traiter le sujet montre en tout cas que ces deux *cantadores* sont parfaitement conscients de leur sort et de ce qu'ils font : plutôt que d'aller au-devant de touristes souvent indifférents, ils préféreraient chanter « au pied d'un mur » où ils seraient plus appréciés, pourraient se mettre en valeur en jouant sur des modalités variées et en traitant des sujets plus intéressants et plus difficiles, pour la satisfaction de leurs admirateurs. Dans le même temps, ils revendiquent que leur production, « édulcorée » pour être proposée aux touristes, s'inscrit toujours dans la tradition de la *cantoria*. En effet, le poète bataille pour montrer son travail, quelles qu'en soient les circonstances, et « là où il défend son nom, il valorise son art » (strophe 9). Quand bien même ces nouveaux professionnels ne chantent guère que dans une modalité (la *sextilha*, la plus propice à l'improvisation débridée) et sur des sujets futiles ou plaisants, il s'agit là d'une adaptation à un nouveau contexte où les spectateurs ne sont pas connaisseurs. C'est précisément le propre de la *cantoria* que d'être un art de l'adaptation et de changer constamment selon les nécessités de ceux qui la produisent.

Un vers magnifique (sur lequel j'ai choisi d'arrêter la transcription), souligne le rôle du *cantador* :

Que sou escravo do povo	*Car je suis esclave du peuple*
Pra cantar em liberdade.	*Pour chanter en liberté.*

Avec toute la force de l'antithèse, cette expression rappelle que le *cantador* reste en toutes circonstances inséparable des gens auxquels il est lié par sa profession : ceux qui l'écoutent. Il est à leur service, et c'est dans l'observation de ce devoir qu'il légitime sa liberté de parole. Le *cantador* est un chanteur populaire, toujours en quête de la satisfaction d'un public. Que de nouveaux auditeurs, mus par l'économie des loisirs, se retrouvent sur des lieux touristiques, il se déplace à leur rencontre ; que son auditoire change dans le sens d'une moindre compétence et d'un moindre intérêt, il s'adapte en simplifiant le fond et la forme de ses poèmes. Mais toujours il reste fidèle aux principes de son art : c'est un improvisateur, constamment en mouvement, prompt à tous les changements.

Celui que l'on appelle avec condescendance « chanteur de plage » est un pionnier sur de nouveaux terrains où il a récemment implanté une forme inédite de *cantoria*. Dans les contextes ingrats qu'il défriche, sa production poétique n'atteint certes pas la qualité qu'il sait par ailleurs montrer dans les *cantorias* traditionnelles où il retourne travailler à la basse saison touristique. Peu importe : capable de s'adapter à des publics extrêmement différents, il s'inscrit

de ce fait dans le devenir de l'art populaire. Nouveau travailleur saisonnier en transit entre les endroits favorables où il chante assis et les lieux touristiques où il chante debout, le *cantador de praia* montre par sa posture professionnelle que le mouvement est l'essence de la *cantoria*.

Émergence de poétesses dans la profession

Malgré son faible degré de reconnaissance officielle, la situation de *cantador* est désormais convoitée. Dans un contexte de difficiles conditions économiques, de mutations sociales et démographiques, l'apparition de nouvelles personnes adoptant la *viola* comme moyen d'existence est un indice de normalisation de cette activité. Avec le temps, le métier de *cantador* tend à devenir une profession comme les autres. Il commence d'ailleurs à se féminiser, suivant de ce fait l'évolution générale de la société brésilienne sur la question des genres.

L'apparition de femmes adoptant la *viola* comme outil de travail semble être un phénomène récent. L'ouverture d'une profession de laquelle elles étaient absentes auparavant est une opportunité pour les femmes qui se révèlent poétesses. Elles y trouvent aussi un moyen d'expression légitime, allant dans le sens de la mixité croissante des pratiques sociales.

Lors de la première enquête de 1998, nous n'avions pas rencontré de poétesses, mais leur existence avait été évoquée au cours de divers entretiens. Par exemple, Rogério Meneses déclarait : « Il y a une douzaine de femmes qui chantent, la plus connue étant Mocinha de Passira. Âgée d'une cinquantaine d'années, elle chante davantage en duo avec des hommes qu'avec des femmes, a enregistré des disques et voyage beaucoup. Mais ces *cantadoras* souffrent d'un préjugé. Le peuple dit que ce n'est pas un métier pour les femmes (*viola não é coisa para mulher*). Elles bénéficient moins encore que les hommes d'un appui officiel ». J'avais alors pu me procurer un disque enregistré par Mocinha de Passira en duo avec Sebastião Marinho. Mais je n'avais pas eu l'opportunité d'entendre une voix féminine dans une *cantoria* !

Au terme de la deuxième enquête, de passage à Nazaré da Mata[107], il a été possible de rencontrer deux poétesses résidant dans cette ville, dont on nous avait donné les coordonnées. Ce jour-là, aucune n'avait d'engagement professionnel où nous aurions pu l'enregistrer. Aussi avons-nous décidé de susciter une rencontre des deux poétesses chez un ami apologiste, pour les besoins de l'enquête. Lors des entretiens, les récits de vie ont permis de retracer ce que pouvait être le parcours d'une femme sur les chemins de la poésie improvisée.

[107] Par ailleurs, c'est à Nazaré da Mata, petite ville proche de Recife, que nous avons enregistré des improvisateurs de *maracatu* (*cf* le sous-chapitre sur les autres genres de poésie orale improvisée, dans la première partie).

Severina Maria da Silva est née en 1953, dans les environs de Nazaré da Mata. Son parrain, qui était *cantador*, est le premier homme avec lequel elle ait commencé à chanter. Elle est entrée dans la carrière dès l'âge de quatorze ans, voyageant avec sa *viola*, ce qui lui a permis de connaître beaucoup d'endroits différents et de participer à trois festivals. Depuis, cette activité constitue sa seule profession, dont elle se déclare satisfaite : « *poetisa na cantoria é coisa boa* » – être poétesse dans la *cantoria* est un bon métier, quoique difficile, on a l'avantage d'y rencontrer beaucoup de monde. Severina est célibataire et chante indifféremment avec des hommes ou des femmes, sans avoir de problèmes pour accorder les voix. Elle emploie le terme *poetisa* (littéralement « poétesse ») pour désigner sa fonction.

La vie de Teresa Maria da Silva, née en 1956 dans la même région, semble avoir été plus mouvementée. Elle aussi a commencé à chanter très jeune, à douze ans, mais elle a dû interrompre sa carrière quand elle s'est mariée, à l'âge de seize ans, avec un homme jaloux qui ne voulait pas qu'elle fréquente les *cantorias*. Les années du mariage malheureux, du divorce et de la dépression qui s'ensuivit firent perdre à Teresa beaucoup d'opportunités professionnelles. Par la suite, elle finit par revenir à son métier « avec encore plus de détermination », chantant plus souvent en duo avec des hommes qu'avec des femmes (Teresa a longtemps formé une *dupla* avec un non-voyant, jusqu'à la mort de celui-ci ; il lui est aussi arrivé fréquemment de chanter seule, à l'occasion d'anniversaires ou de quelque campagne électorale). Cependant, elle n'a jamais réussi à se faire un nom dans la *cantoria* et ne parvient pas davantage à vivre uniquement de son art. Elle met cela sur le compte de ses difficultés sociales, car elle a toujours été soutien de famille à un titre ou à un autre.

L'apparition de poétesses dans la *cantoria* a constitué un phénomène nouveau que l'on peut situer dans les trente dernières années du siècle passé. Il est difficile par contre de se faire une idée de son ampleur. Les poétesses rencontrées citent une demi-douzaine de noms de collègues femmes qu'elles connaissent personnellement, en précisant qu'un certain nombre ont déjà abandonné la *viola*. Divers signes montrent que l'émergence de femmes dans la profession n'est pas un phénomène numériquement important, mais qu'il est socialement significatif. La possibilité qui s'ouvre de l'élection d'une profession masculine nous renseigne sur l'évolution de la position de la femme dans la société du Nordeste ; le choix de la *cantoria* en lui-même est un indice supplémentaire de la valorisation de la poésie improvisée ces dernières décennies.

Il reste à s'interroger sur l'absence historique de poétesses dans la tradition de la *cantoria.* Cette absence est surprenante car, dans le Nordeste, la poésie improvisée n'est pas une passion exclusivement masculine, loin de là. Comme on l'a vu, les femmes formaient et forment toujours une bonne partie du public, qui compte nombre d'admiratrices passionnées. Pourquoi dans ces

conditions, soumises aux mêmes influences culturelles que les hommes, certaines femmes n'ont-elles pas développé la faculté d'improviser des vers face à un auditoire ? Pourquoi aujourd'hui celles qui en sont capables sont-elles en si petit nombre ?

Au cours d'entretiens menés avec des épouses de *cantadores*, ces questions ont été abordées, sans qu'il y ait eu d'éléments de réponse de la part de Maria do Nascimento Farias[108] qui « ne sait pas pourquoi les femmes sont si peu à écrire ou à chanter des vers ». Elle constate qu'au temps de sa jeunesse (elle est née en 1949) les femmes étaient aussi nombreuses que les hommes à apprécier les *cantadores*, mais qu'on n'en entendait jamais improviser. À présent, il y a quelques poétesses qui sont apparues et Maria pense que leur rareté est la raison de l'admiration qu'elles suscitent quand elles chantent en public. En effet, elle a remarqué une sorte de succès de curiosité lors de festivals où elle en a entendu concourir. Maria estime que les femmes qui vivent de la *viola* ne sont victimes d'aucun rejet et que leur émergence dans la profession s'inscrit dans le mouvement général qui a permis aux femmes brésiliennes « de conquérir beaucoup de positions, d'atteindre un niveau inespéré auparavant ». De son point de vue, on reconnaît tout simplement aux femmes la valeur qu'on leur déniait autrefois et de ce fait la considération à leur égard s'est améliorée.

Maria da Anunciação Queiroz[109] est moins optimiste sur la question des genres et fait état de considérations pouvant expliquer la difficile émergence de poétesses dans le Nordeste. Certains (hommes ou femmes) ont encore un préjugé à l'encontre de la présence d'une poétesse dans les *cantorias*, qui s'exprime en ces termes : « *essa mulher vai ter que sair no mundo com a viola* » (cette femme va devoir « sortir dans le monde » avec son instrument). Les réticences ainsi exprimées font davantage allusion à la réserve et au maintien auxquels seraient tenues les femmes (or le monde nocturne est équivoque) qu'à une éventuelle infériorité féminine. Pour sa part, Maria considère qu'une femme peut avoir le « don poétique » à l'égal d'un homme. Elle a deux enfants : un garçon et une fille. Si celle-ci s'avérait poétesse, Maria l'aiderait dans sa vocation. Sur cette question des genres, les autres personnes interrogées, professionnels ou proches du milieu de la *cantoria*, ne font pas non plus de différence entre garçons et filles pour la capacité artistique – aucun principe discriminatoire n'a été exprimé chez les amants de la poésie.

Cependant, la poétesse Teresa Maria da Silva est plus précise sur les préjugés qui ont cours, intériorisés par nombre de filles qui auraient la capacité de vivre de la *viola*. « Certaines ne veulent pas entrer en compétition avec des hommes », considérant que jouer de la *viola* a toujours été une profession

[108] Maria de Nascimento Farias est l'épouse du *cantador* Geraldo Alves et la mère de Gutemberg, déjà mentionné *supra* en tant que poète écrivain. J'ai recueilli ses propos à Paulista (PB) en 2002.
[109] Maria de Anunciação Queiroz, née en 1973 à Pau dos Ferros où j'ai recueilli ses propos, est l'épouse du *cantador* Raimundo Sobrinho.

masculine. D'autres ont honte de « chanter le monde » (*têm vergonha de pegar uma viola e cantar o mundo*). En effet, être *cantador* suppose de chanter sur toutes sortes de choses inavouables et de porter le fer dans les plaies de la société ou de l'âme humaine. Or, du fait de son éducation, la jeune fille « n'est pas préparée à l'ouverture d'esprit, à la connaissance du monde ». Ce sont justement les éléments que nous avons définis précédemment comme indispensables dans la vocation du *cantador* (la soif de savoir et l'esprit critique) qui ne sont pas valorisés dans l'éducation traditionnelle de la jeune fille brésilienne. Teresa précise qu'en faisant cette analyse elle ne pense pas adopter une position féministe et déclare d'ailleurs ne souscrire à aucune idéologie. De son point de vue, « le féminisme fait jeu égal avec le machisme ». Elle croit en l'égalité des sexes et en la possibilité qu'une femme se révèle dans la poésie tout autant qu'un homme. Mais elle constate que beaucoup cachent leur talent à leurs parents ou à leur mari, du fait du préjugé selon lequel « la *viola*, ce n'est pas pour les femmes » qui n'est que partiellement battu en brèche aujourd'hui. Complétant une phrase sur la promotion de la femme dans la société brésilienne, Teresa a produit cette strophe en glose afin d'illustrer les raisons du faible nombre de poétesses :

…várias mulheres se destacam na sociedade	*…bien des femmes se distinguent dans la société,*
	mais pour chanter il y en a bien peu.
Mas pra cantar tem bem pouca	*Beaucoup ne supportent pas*
Muitas delas não agüentam	*de passer la nuit enrouée*
Passar uma noite rouca	*à chanter dans tous les lieux*
Cantando por todo canto e	*en étant l'objet de tous les*
Falada de boca em boca.	*commentaires.*

Entre Teresa et Severina, la première improvisation que j'ai enregistrée a tout naturellement porté sur ce thème. Après les traditionnelles strophes introductives (comme la première qui campe le décor de cette improvisation à Nazaré da Mata) les deux poétesses livrent en sept strophes leur vision de la place de la femme dans la société :

Tem um cenário bonito	*Il y a un beau décor*
De lua cheia e neblina	*de brume et de pleine lune.*
Já passou da meia noite	*C'est déjà minuit passé,*
Nazaré não imagina	*Nazaré n'imagine pas*
Se acordar com o eco	*se réveiller au son*
Da viola feminina.	*de la viola féminine.*
……..	*……..*

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.

Devemos ser respeitadas
Com caráter e amizade
Amor carinho segurança
No meio da sociedade
Que a mulher tem direito
De lutar pra liberdade.

Eu faço a minha vontade
Quero dizer no setor
Toco na minha viola
Com pensamento e vigor
Inda tem gente lá fora
Que à mulher não dá valor.

A mulher tem seu pudor
Muitas delas aflição
Criando filho sozinha
Envergonhando o machão

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.

Nous devons être respectées
avec caractère et amitié,
amour, tendresse et sécurité
au sein de la société
car la femme a le droit
de lutter pour la liberté.

J'agis à ma volonté
je veux déclarer alentour :
je joue de ma viola
avec force et réflexion.
Il y a encore des gens par ici qui ne reconnaissent pas la valeur de la femme.

La femme a sa pudeur
beaucoup ont leurs peines
en élevant leur enfant toutes seules,
faisant honte au mâle

Que mata roba e estupra	*qui vole, tue et viole*
E apodrece na prisão.	*et croupit en prison.*
Honra minha profissão	*Fais honneur à ma profession !*
Diga minha companheira	*Parle, ma compagne !*
Toco na minha viola	*Je joue sur ma viola*
Quer dizer na régua inteira	*c'est-à-dire sur toute la règle.*[110]
Inda tem gente que diz	*Et il y a encore des gens qui disent*
Que nós só canta besteira.	*que nous ne chantons que des bêtises !*
Sou a mulher pioneira	*Je suis la femme pionnière*
Da profissão tem raiz	*de la profession.*
Vitória não me grandece	*La victoire ne me grandit pas*
E eu ouço o que o povo diz	*et j'écoute ce que le peuple dit,*
Porque cantando na vida	*parce qu'à chanter dans la vie,*
A minha vida é feliz.	*ma vie est heureuse ainsi.*

Le droit qu'ont désormais les femmes d'occuper, à l'égal des hommes, toutes sortes de charges dans la société brésilienne a conduit certaines d'entre elles à vivre de la *viola.* Dans ce nouveau rôle, les poétesses affirment leur épanouissement : « ma vie est heureuse ainsi » ; s'y ajoute la fierté d'être une « pionnière dans la profession ».

Un autre motif de satisfaction se trouve dans le lien affectif qui s'établit entre ces femmes et leur auditoire. Teresa se fait une représentation très intéressante de son rôle spécifique de *poetisa* au sein de la communauté de l'*interior* où elle chante. Elle se considère « utile » dans sa fonction d'intermédiaire dans les relations amoureuses. Chez les garçons de la région, en effet, déclarer ouvertement sa flamme à une fille serait considéré comme une faiblesse. Les *cantorias* sont pour eux l'occasion de glisser un billet à la poétesse en lui demandant de chanter des vers allusifs à l'intention de l'élue de leur cœur. Voici un exemple de refrain qu'elle peut reprendre à cette fin :

Me ama como te amo	*Aime-moi comme je t'aime*
E nosso amor não tem fim.	*Et notre amour est sans fin.*

[110] Les *cantadores* ne manquent pas de produire des expressions ésotériques, voire énigmatiques, dans leur poésie. Ils disent eux-mêmes que la *cantoria* est un art qui nécessite l'exégèse, mais celle-ci est rarement faite par l'auteur, qui oublie généralement les vers qu'il a improvisés. Je propose donc ma propre interprétation du vers : « je joue sur ma *viola*, c'est-à-dire sur la règle entière (*régua inteira*)» en explicitant le terme *régua* (la règle de bureau, qui se distingue en portugais de *regra*, la règle en tant que principe ou convention). *Régua* est d'après le dictionnaire « un instrument plat et droit qui sert à tracer une ligne ou à mesurer ». Tel est aussi le cas de la *viola*, si l'on considère son manche où se trouve l'intégralité des notes qui peuvent dessiner une mélodie ; c'est aussi l'instrument qui mesure les propos du poète, puisqu'il impulse la métrique de ses vers ; enfin, au sens métaphorique, les *cantadores* expriment souvent que leur instrument est leur ligne de conduite et qu'il leur montre le droit chemin. Cette riche polysémie se concentre dans l'image créée par la poétesse.

Teresa exprime ainsi cet aspect de sa vocation : « Ce que le garçon n'a pas le courage de dire, je le dis ». Elle est heureuse de tenir ce rôle qui contribue au bonheur des gens qui l'écoutent. La poétesse est sensible à la reconnaissance teintée de tendresse que ses auditeurs lui manifestent et témoigne que ce type de relation affectueuse est de mise entre ses collègues femmes et le public, pour les mêmes raisons.

N'ayant pu rencontrer d'autres femmes vivant de la profession que Teresa et Severina, le matériel collecté au sujet des poétesses n'est pas très abondant et ne fait pas justice de l'importance que revêt leur émergence. Or la collaboration de *cantadoras* et de *cantadores* dans la production poétique représente un grand intérêt pour la *cantoria*. En effet, le traitement de la thématique selon des sensibilités que l'on peut supposer différentes, féminine et masculine, enrichit la teneur des poèmes oraux à deux auteurs. Il s'agit d'un grain de sel supplémentaire dans l'émulation entre poètes, telle qu'elle perdure depuis les joutes originelles, dans le mouvement alterné des répliques rimées. Pour rendre compte de la complémentarité que permet désormais la mixité, je transcris sept strophes d'un poème élaboré par Mocinha de Passira et Sebastião Marinho. Il s'agit de la première *sextilha* de leur disque, sur le thème « *Pais e filhos* » – parents et enfants. C'est la célèbre *poetisa* Mocinha de Passira qui ouvre la première strophe :

Os pais deverão cantar	*Les parents devront chanter*
Os mais ternos estribilhos	*les plus tendres refrains,*
Botar amor e carinho	*y mettre de l'amour et de la tendresse*
No lugar dos empecilhos	*plutôt que des obstacles,*
Fazer do lar uma escola	*faire du foyer une école*
Para a formação dos filhos.	*pour la formation des enfants.*
Severos como caudilhos	*Sévères comme des chefs militaires,*
Vigilantes complacentes	*fiers et vigilants,*
Os pais mostrarão aos filhos	*les parents montreront aux enfants,*
Pequeninos inocentes	*petits innocents,*
Que só de plantas sadias	*que seules les plantes saines*
Se geram boas sementes.	*produisent de bonnes semences.*
Filhos desobedientes	*Les enfants désobéissants*
Causam dores cruciais	*causent des peines cruelles.*
Por isso que os pais precisam	*C'est pour ça que les parents*
Se esforçar um pouco mais	*doivent s'efforcer davantage,*
Que a estrutura dos filhos	*car la structure des enfants*
Depende muito dos pais.	*dépend beaucoup des parents.*

Aos filhos coisas reais	*Les parents doivent montrer*
Os pais precisam mostrar	*des choses vraies aux enfants :*
A respeitar os mais velhos	*respecter les plus âgés,*
Crer em Jesus e rezar	*croire en Jésus et prier,*
Que a religião faz parte	*car la religion fait partie*
Da harmonia do lar.	*de l'harmonie du foyer.*
Porque sem dialogar	*Si on ne dialogue pas,*
Os filhos crescem frustrados	*les enfants grandissent frustrés.*
Seus desejos reprimidos	*Leurs désirs réprimés*
Todos são descancelados	*ne sont pas supprimés.*
Esse drama irreversível	*Seuls les parents portent la faute*
Somente os pais são culpados.	*de ce drame irréversible.*
Filhos bem orientados	*Les enfants bien orientés*
Sabiamente separam	*séparent avec sagesse*
O joio venal do trigo	*le bon grain de l'ivraie,*
Como os pais ensinaram	*comme le leur ont enseigné les parents*
Se espelham orgulhosos	*qui se regardent avec orgueil dans le*
Naqueles que eles geraram.	*miroir de ceux qu'ils ont engendrés.*
Os filhos só se fecharam	*Les enfants*
Para os esclarecimentos	*ne se ferment aux enseignements*
Porque seus pais não quiseram	*que parce que leurs parents n'ont pas*
Ouvir os seus sentimentos	*voulu entendre leurs sentiments.*
E as emoções reprimidas	*Les émotions réprimées*
Causam aborrecimentos.	*font les enfants perturbés.*

Dans ce poème, la poétesse et le poète adoptent des positions bien contrastées. Quand celui-ci s'affiche plus moraliste, employant des adjectifs tranchés comme sain, bon ou vrai, invoquant la sévérité, la vigilance et, instance suprême, la religion, distinguant avec rigueur le bien du mal dans l'éducation des enfants, celle-là parle d'amour et de tendresse à l'égard des petits, prêche le dialogue entre générations et prône l'écoute des sentiments qui ne peuvent être réprimés qu'au péril de l'équilibre des enfants. Mocinha et Sebastião se révèlent très complémentaires dans la répartition des rôles – le père sévère et la mère veille, pour reprendre un bon mot de Lacan ! Sans chercher à extrapoler à partir d'un seul exemple, je veux simplement mettre en évidence que la confrontation d'expériences distinctes est en soi une source d'inspiration pour des poètes.

Le statut différent des protagonistes du dialogue enrichit celui-ci – avec l'émergence de poétesses concourant aux côtés de leurs collègues masculins à la

production poétique, il se présente une situation inédite pour la *cantoria*. Cette expression s'enrichit d'une diversité essentielle, celle qui fonde les deux moitiés de l'humanité. Ceci est conforme à l'esprit de la tradition : souvenons-nous de la disparité de statut entre l'esclave Inácio da Catingueira et l'homme libre Romano de Teixeira, ressort de la verve qui anima leur joute légendaire, d'après les récits qui nous en sont parvenus[111]. Disparité, différence, contraste ou complémentarité ne sont que des aspects d'un même principe d'hétérogénéité qui régit notre monde et fonde les tensions qui s'y manifestent, engendrant à leur tour les mouvements qui tendent à leur résolution. Parmi ces mouvements, celui de la création artistique nous intéresse ici au plus haut point : avec le rapprochement de deux esprits qui se rencontrent pour la production du poème s'opère le dépassement des oppositions, dans l'harmonie du chant et de la poésie.

La présence de poétesses dans la *cantoria*, depuis que l'évolution des pratiques sociales l'a permise, marque ainsi une avancée importante dans la tradition. Elle s'inscrit dans la continuité de la dynamique qui conduit de nouveaux acteurs à prendre la parole. Elle participe de la vivacité d'une tradition toujours en mouvement.

Vivre de la *viola* est pour les nouveaux acteurs de la *cantoria* l'occasion d'y jouer un rôle spécifique à partir duquel ils gagnent une place dans la société. La relative satisfaction des *poetisas* sur leur sort rejoint celle des *cantadores de praia*. Les uns comme les autres ont vu de nouvelles perspectives s'ouvrir avec la conquête de nouvelles positions. Toutefois, l'irruption d'une nouvelle catégorie de *cantadores* est vécue comme un bouleversement à l'intérieur de la profession et les « chanteurs de plage » souffrent de discrimination de la part de leurs pairs. À l'inverse, c'est essentiellement dans la société où elles exercent leur art que les poétesses rencontrent des préjugés qui les obligent à une bataille constante. Vivre de la *viola*, c'est lutter en permanence pour pouvoir élever sa voix. L'espace restreint, au sommet de la hiérarchie des poètes, contraint ceux-ci à une vive concurrence qui peut prendre des aspects déloyaux, comme on l'a vu avec la polémique qui oppose deux groupes de poètes. Ainsi, quel que soit son rang, le *cantador* apparaît comme un lutteur. Son arme est la *viola*, sa force est la parole, sa stratégie est la mobilité.

[111] Cf. *supra*, dans le chapitre intitulé « Le mythe d'origine de la *cantoria*, une joute poétique »

CONCLUSION À LA DEUXIÈME PARTIE

Concernant le rôle et la place des *cantadores* dans la société, chacun des aspects évoqués dans cette deuxième partie montre que pour eux rien n'est jamais acquis. Tout est donc mouvement, en permanence, comme le rappelle cette synthèse des différents points étudiés :

- La parole des *repentistas* est un jaillissement, dans l'acte d'improviser. Leurs propos parcourent une thématique très vaste qu'ils étendent sans cesse. Ils s'efforcent d'aller plus loin encore quand ils adoptent une posture de chansonnier, où le sens de leurs propos critiques est de faire bouger l'ordre des choses. Dans leur rôle de porte-parole, ils ont vocation à « aller là où le peuple ne peut pas aller ».
- La *cantoria* est une tradition, transmise de *cantador* à *cantador* depuis plus d'un siècle, mais ce n'est en rien une tradition figée. La transmission de cette pratique orale, où l'improvisation est la règle, constitue un mouvement intergénérationnel qui n'est possible que si les *cantadores* successifs se livrent à une création constante, en s'adaptant à de nouveaux contextes. Le renouvellement du contenu poétique s'effectue indépendamment de l'apparition de nouvelles conditions de transmission, qui ne remettent pas en cause ce qui est transmis : la faculté d'improviser, portant en germe les changements à venir.
- Les *cantadores* n'occupent pas un espace défini dans la société, étant appelés à se déplacer constamment dans leur vie professionnelle. Comme nombre d'autres Nordestins qui forment leur public, ils sont pour la plupart amenés à émigrer, que ce soit dans le cadre de l'exode rural et de l'urbanisation ou de l'émigration vers d'autres régions. La mobilité est inhérente à leur métier.
- Les *cantadores* n'ont pas de position acquise dans la société, leur profession n'étant pas officiellement reconnue. Ils doivent travailler constamment à leur promotion, que ce soit à titre individuel par le truchement des concours ou au bénéfice de leur corporation par un travail collectif au sein des associations. Il en résulte un indéniable mouvement d'élévation sociale.
- Vivre de la *viola* est une lutte permanente où apparaissent de nouveaux protagonistes. L'émergence de poétesses et l'irruption de « prolétaires de la *viola* » marquent des changements dans l'ordre de la profession, dont le sommet est âprement disputé par les « poètes de première ligne ». Le métier de *cantador* s'inscrit ainsi dans l'évolution générale des pratiques sociales au Brésil.

TROISIÈME PARTIE :

LES FONDEMENTS DE LA *CANTORIA* ET LES REPRÉSENTATIONS QU'ELLE VÉHICULE

LE SENS DES CHANGEMENTS SURVENUS

Toutes les interrogations sur l'art de l'improvisation poétique se ramènent à différentes facettes de l'idée de mouvement. Les changements survenus au fil du temps dans la *cantoria* – connaissables par le biais de la transmission orale qui garde la mémoire de plus d'un siècle d'improvisations poétiques dans le Nordeste – montrent qu'un mouvement continu anime cette tradition, jusqu'aux transformations actuelles constatées sur le terrain de l'enquête. Le sens de ce mouvement sera l'objet d'un premier chapitre, consacré aux modifications dans les conditions d'existence et les mentalités des *cantadores* : il s'agit de montrer l'orientation que les poètes ont imprimée à leur art.

La *cantoria* d'antan

Conditions de vie des poètes autrefois

Sur ce sujet, les sources historiques sont peu nombreuses, peu d'auteurs s'intéressant au début du XXème siècle à ce que nous appelons aujourd'hui poésie orale, expression de la culture populaire des plus humbles gens du Nordeste. Nous disposons heureusement de l'œuvre de Luis da Câmara Cascudo, notamment de son ouvrage de référence « Vaqueiros e cantadores »[112]. L'auteur, né en 1898, écrivait dans la préface de 1937 que son livre réunissait « un matériel recueilli directement dans la mémoire d'une enfance passée dans le *sertão* » et « quinze années d'observations, de notes et de lectures » (p 15). La définition qu'il donne du *cantador* d'alors est particulièrement pertinente pour notre propos : « Le *cantador* est un étrange personnage. Il a l'orgueil de son état, il sait qu'il représente localement une marque de supériorité, un signe d'élévation, de suprématie, de prédominance. Extrêmement pauvre, déguenillé, mourant de faim, errant, il révèle, conscient de son prestige, les valeurs de l'intelligence inculte et intrépide, mais maîtresse d'elle-même, révérée et dominatrice. (…) Les grands *cantadores* nordestins de jadis étaient des analphabètes. Ils sont aujourd'hui moins de 20%. (…) Le fait de ne pas savoir lire était dispensé de toute justification et constituait même un sujet d'orgueil »[113]. Ce témoignage met en exergue le contraste entre la misère matérielle des poètes de jadis et leur grandeur morale. Les témoignages que j'ai recueillis sur le terrain de mon enquête vont dans le même sens. Je rapporte dans ce qui suit leurs indications sur les conditions de vie des poètes d'autrefois, le

[112] CASCUDO Luis de Câmara, *Vaqueiros e cantadores*. Première édition : Porto Alegre, Edição Globo, 1939. São Paulo : Editora Itatiaia, 1984

[113] Cette citation est ma traduction de passages de la page 127 de l'édition de 1984.

plus ancien témoin n'étant que de vingt ans le cadet de Luis da Câmara Cascudo.

Les apologistes sont des personnes qui jouent entre autres le rôle d'historiens de la tradition, en collectionnant les ouvrages existant, en collectant des témoignages et, pour certains, en éditant des monographies sur la *cantoria*. Tel est le cas de l'apologiste Normando Vasconcelos qui, interrogé sur les conditions de vie des poètes de jadis, décrit un dénuement difficilement imaginable aujourd'hui : « Les grands *repentistas* du passé, comme Pinto do Monteiro, étaient très pauvres, à la limite de la mendicité. Zé Limeira, connu comme « le poète de l'absurde », est mort de faim à quarante ans passés ». Cela est confirmé par des *cantadores* qui ont été des témoins directs des conditions de vie de leurs aînés. J'ai déjà cité une glose du fameux Pinto do Monteiro, rapportée par Rogério Meneses qui lui rendait visite à la fin de sa vie (cf. *supra* p 84) : elle montre le peu de reconnaissance que la société manifestait à l'égard des poètes. Même reconnus comme des génies, ils vivaient dans des conditions sociales difficiles (à l'exception de quelques-uns qui faisaient partie de l'aristocratie du Nordeste, comme les frères Batista). La condition sociale des *cantadores* a connu une grande évolution dans les dernières décennies du XXème siècle. D'après Normando Vasconcelos, « de nos jours une telle précarité des *cantadores* ne se voit plus »[114].

Le plus vieux des poètes que nous ayons rencontrés est Zé Catota, né en 1917. Dans une strophe improvisée à notre intention, il évoque la faim et la précarité qui étaient le lot du plus grand nombre, en les opposant à la richesse de la culture dont faisaient preuve les poètes :

Ser poeta ser artista	*Être poète, être artiste,*
É ter tudo e nada ter	*c'est tout avoir et ne rien avoir.*
Ter riqueza e passar fome	*Avoir la fortune et avoir faim,*
Viver quase sem comer	*vivre quasiment sans manger,*
Lutar sem poder lutar	*lutter sans pouvoir lutter,*
Viver sem poder viver.	*vivre sans pouvoir vivre.*

Conditions d'organisation des *cantorias*

Plusieurs *cantadores* rapportent la spontanéité que pouvait avoir la tenue d'une *cantoria* autrefois. À l'époque dont peut témoigner Geraldo Alves (la deuxième moitié du siècle), les *cantadores* pouvaient en effet chanter sans engagement. Il suffisait à un duo d'arriver à quelque endroit du *sertão* pour que cela provoque une *cantoria*. C'est pour cette raison qu'ils voyageaient autant, à

[114] Propos recueillis à Campina Grande en 1998.

pied ou à dos de bête : pour chanter le plus possible à chaque étape de leur périple, c'est-à-dire pratiquement tous les jours de la semaine, autant que leurs forces le leur permettaient. En conséquence, le nombre de *cantorias* était peut-être plus élevé qu'aujourd'hui, car même si les *cantadores* étaient moins nombreux ils chantaient plus fréquemment que leurs collègues actuels.

Mais toutes les sessions d'improvisation n'étaient pas spontanées, provoquées par l'opportunité de la présence de deux poètes en déplacement. Pedro Vieira de Amorim, octogénaire, explique comment les invitations parvenaient aux poètes. Afin de trouver des engagements dans des *cantorias* organisées (généralement à la fin de la semaine), les *cantadores* étaient amenés à chanter de jour sur les foires et les marchés. Les gens voulant organiser un événement allaient leur proposer un contrat en ces circonstances. À Patos, importante ville de l'État de Paraíba, il y avait même un lieu approprié aux spectacles où les *cantadores* chantaient toute la journée du lundi, qui était jour de foire.

Selon Pedro, la profession est aujourd'hui plus favorable aux *cantadores*. « Autrefois, les *cantorias* duraient de sept heures du soir à l'aube, et il fallait improviser toute la nuit au pied d'un mur en buvant de la *cachaça* (le rhum local) en chantant les *motes* des ivrognes qui apparaissaient. Il m'est arrivé de chanter neuf nuits d'affilée ! C'était très fatigant à cause de l'exigence du public d'alors qui était insatiable. Les gens gardaient la porte de la maison bien close pour ne pas voir le jour se lever ». Avec un brin de malice envers son jeune collègue Antônio Lisboa qui nous l'a présenté, le vieil homme se gausse des *cantadores* actuels qui sont las après avoir chanté trois heures. Le sentiment d'avoir vécu une époque où seuls les plus robustes s'en sortaient anime les pointes d'humour caustique dont Pedro a émaillé l'entretien[115].

Un autre *cantador* octogénaire témoigne que jadis toute la nuit était consacrée à la poésie, les chants ne prenant fin qu'à l'aube. Submergé de nostalgie, Zé Catota fredonne le chant qui concluait autrefois le rassemblement : « *Adeus até outro dia* – Adieu, à un autre jour ». Les strophes improvisées par Zé Catota devant le microphone sont une belle évocation des nuits de poésie dans le *sertão,* où il mentionne en outre l'astre nocturne. En effet, les rendez-vous pour une *cantoria* dans une propriété rurale étaient autrefois donnés en fonction des phases de la lune, la pleine lune étant la période la plus favorable pour cet événement à une époque où l'éclairage domestique était rare.

[115] Pedro, expliquant que nous le rencontrons au terme de huit mois de maladie et d'anémie, a cette répartie : « *isso só prestava pra mim mesmo ; se fosse um de vocês, já tinha morrido !* » (cette anémie ne convient qu'à quelqu'un comme moi ; si elle affectait l'un d'entre vous, il serait déjà mort !). Son humour bourru se manifeste dans une autre répartie, dont le caractère expéditif est malheureusement difficile à traduire. Après que nous l'ayons enregistré, il demande : « *Tão satisfeitos ? Se não tiver, fique !* » (êtes-vous satisfaits ? sinon, estimez-vous satisfaits !)

A casa toda enfeitada	*La maison toute décorée,*
Ali não faltava nada	*il n'y manquait rien.*
Era tudo diferente	*Tout était différent*
Naquela época passada	*en ce temps-là.*
Ninguém fazia zoada	*Pas le moindre bruissement,*
A cantiga a gente ouvia	*chacun écoutait le chant*
Causava muita alegria	*qui causait notre bonheur.*
Uns cantando outros bebendo	*Les uns chantaient, les autres buvaient,*
Mas no fim tavam dizendo	*mais à la fin tous disaient :*
Adeus até outro dia.	*adieu, à un autre jour.*
Uma noite enluarada	*Une nuit de pleine lune*
Era festa por riqueza	*était une riche fête,*
Um drama da natureza	*un drame de la nature*
Por Maria comparada	*comparée à Marie.*
Ali não faltava nada	*Alors, il ne manquait rien,*
Era festa e alegria	*tout était fête et allégresse.*
Uns cantavam outos bebiam	*Les uns chantaient, les autres buvaient,*
Toda moça namorava	*les jeunes filles courtisaient*
Todo rapaz conversava	*et les jeunes gens conversaient.*
Adeus até outro dia	*Adieu, à un autre jour.*

Les conditions à la fois éprouvantes et exaltantes d'une nuit blanche de poésie, dues au caractère festif de l'événement qui provoquait une véritable frénésie, ont eu cours jusqu'aux dernières décennies. Raimundo Sobrinho est né en 1961 et témoigne des *cantorias* dites « traditionnelles » qu'il a encore connues et de la façon dont elles se tenaient. Pour une *cantoria* organisée dans une ferme, les gens venaient de dizaines de kilomètres à la ronde, à pied, à cheval et en voiture, car c'était une des grandes fêtes qui pouvaient avoir lieu dans ces régions d'agriculture. Les *cantadores* chantaient la nuit entière sans amplification, et au lever du jour l'assistance montrait toujours le même enthousiasme. Pour éviter la gêne occasionnée par le bruit, inévitable du fait d'une assistance nombreuse, on organisait une buvette en dehors de la maison, à une bonne distance. À l'exception d'une minorité de « piliers de bar », la plupart des gens allaient consommer un rhum à l'occasion d'une pause entre deux improvisations et revenaient assister à la session, dans de bonnes conditions d'attention et de concentration. Leur attitude montrait à quel point ils valorisaient l'événement, car l'intervalle de temps entre deux *cantorias* au même endroit était de l'ordre de plusieurs mois ; elles étaient bien moins fréquentes qu'aujourd'hui dans un lieu donné. Alors, les *cantorias* étaient très prisées et parfois suivies d'un bal : on invitait un joueur d'accordéon de la région, accompagné quand cela était possible d'un triangle, d'une *zabumba* et

d'un *pandeiro*[116]. Les gens dansaient beaucoup et ne rechignaient pas à payer deux fois leur écot aux organisateurs : une fois pour la *cantoria*, une autre fois pour le bal, et il fallait en plus donner de l'argent dans la *bandeja* pour voir les demandes satisfaites. Les organisateurs de la fête payaient les artistes avec l'argent recueilli et faisaient leur bénéfice en vendant à la buvette les boissons et les amuse-gueule qu'ils avaient préparés.

Maria, l'épouse de Raimundo, a grandi dans l'ambiance festive des *cantorias* traditionnelles. Elles se tenaient encore la nuit entière dans le hameau où elle a passé son enfance, il y a une vingtaine d'années. Les personnes les plus âgées assistaient à toute la session, les plus jeunes écoutaient les improvisations épisodiquement, pour le plaisir, passant le reste du temps en conversations entre jeunes gens et jeunes filles.

Nous avons pu assister en 2002 à deux de ces *cantorias de sítio*, qui se tiennent toujours de la même façon dans les hameaux du *sertão*, à cette différence près qu'elles ne durent plus jusqu'à l'aube. Par ailleurs, les données relatées plus haut restent les mêmes, concernant l'organisation et l'ambiance. Par exemple, le propriétaire du *sítio* Ribeiro, situé au bout d'une piste défoncée à une heure de Pau dos Ferros[117], organise toujours une *cantoria* en octobre, liée à une commémoration, et une autre dans l'année, parce qu'il est très amateur de poésie – pour cette raison, il invite à chaque fois des *cantadores* différents. Deux *cantorias* dans l'année au *sítio* Ribeiro, qui se trouve dans le *município* de Serrinha dos Pintos, cela correspond grosso modo à la fréquence des événements dans un *município* que les anciens relatent. Une *cantoria* représente encore aujourd'hui pour les jeunes gens des environs une occasion de se rencontrer ; la *bodega* en tant que lieu très fréquenté est bien sûr l'objet de toutes les attentions de la part des organisateurs. D'après mes observations, il se trouve quelques jeunes gens qui pour rien au monde n'abandonneraient la place qu'ils occupent le plus près possible des poètes, portant une attention soutenue à chaque strophe du début à la fin de la session. Dans une *cantoria de sítio*, il y a donc toujours des passionnés inamovibles parmi le public qui se renouvelle tout au long de la soirée.

Même si l'on peut observer dans les *cantorias de sítio* des caractéristiques qui sont des permanences, on constate que la plupart des conditions qui

[116] Ce genre de bal populaire est appelé *forró*, mot pour lequel j'ai entendu plusieurs fois évoquer une étymologie anglaise : *for all*, « pour tous », du fait des compagnies anglaises qui ont construit les chemins de fer de la région et organisaient sur les chantiers des bals ouverts à tous. L'accordéon utilisé est généralement l'*oito baixos*. Il s'agit d'un accordéon diatonique possédant huit basses pour la main gauche. Nous avons enregistré à Pombal un joueur d'accordéon diatonique, Elias Francisco Ribeira né en 1925, qui nous a interprété les danses qui étaient en vogue : Chorinho, Xote, Rancheira, Valsa et Mazurca. Il était accompagné par l'un de ses fils au triangle, il ne manquait que la *zabumba* (grosse caisse) pour avoir le trio traditionnel au complet.

[117] Étant donné l'état des pistes, les distances s'expriment en temps plutôt qu'en kilomètres. On avance plus vite à cheval qu'en voiture sur ces pistes qui se transforment en torrents à l'époque des pluies. Le moyen de locomotion le plus rapide est la moto, qui est plébiscitée.

marquaient la vie et le métier des *cantadores* ont connu une évolution notable. Certaines appartiennent même à une époque révolue : ainsi, il ne semble plus exister de sessions d'improvisation qui durent la nuit entière, de poètes qui chantent sur des foires ou des marchés pour leur promotion, non plus que de *cantadores* vivant dans le dénuement. Enfin, divers témoignages font état de la présence de *cantadores* naguère dans les cérémonies et les commémorations, circonstances solennelles pour improviser qui ont aujourd'hui pratiquement disparu.

Les *cantadores* dans les cérémonies et les commémorations

La pratique la plus ancienne qui soit mentionnée l'est dans le témoignage indirect du déclamateur Antônio Francisco qui ne l'a jamais vue lui-même. Il s'agit de ce que l'on appelait *excelência* : un éloge rendu par des *cantadores* lors des funérailles de quelqu'un. Sebastião Dias, qui comme Antônio Francisco a cinquante ans passés, rapporte qu'au moment de l'enterrement les *cantadores* présents chantaient des chansons, mais pas des improvisations. Ils n'improvisaient que lors de la cérémonie religieuse. Maria de Anunciação Queiroz, née en 1973, rapporte qu'à la mort d'un poète ses collègues allaient lui rendre hommage en chantant des couplets, mais sans accompagnement de *viola*.

La même personne déclare qu'il arrive que l'on chante le *repente* lors d'un mariage, mais que ce n'est pas une circonstance fréquente. Cela n'a pas été le cas à son propre mariage avec le *cantador* Raimundo Sobrinho. Le vieux Zé Catota confirme indirectement que cette pratique avait surtout cours de son temps quand il dit : « de mon temps, la *cantoria* était très festive ; il y en avait <u>même</u> lors des mariages » (c'est moi qui souligne). Par contre, on ne chante pas le *repente* à l'occasion de la naissance d'un enfant et on ne glose pas non plus.

La seule commémoration où la présence de *cantadores* semble être restée en vigueur est l'anniversaire qui est très fêté au Brésil, surtout s'agissant de l'anniversaire d'un enfant. Il ne nous a pas été donné d'assister à une présentation de *repente* lors d'une cérémonie, ni même d'en avoir des témoignages directs récents. Tout indique que ces pratiques sont en perte de vitesse.

Malgré la rareté de ces témoignages, des constantes se font jour. Quand des *cantadores* sont présents dans des cérémonies funèbres, des restrictions à leur pratique apparaissent : soit ils n'improvisent pas, soit ils chantent sans leurs instruments, soit ils ne chantent pas du tout au moment ultime qu'est l'enterrement (il y a peut-être là des variations régionales, bien que les informateurs soient tous du Rio Grande do Norte). Il reste à interpréter ces restrictions. Je remarque tout d'abord que les *cantadores* ne remplissaient pas une fonction lors des cérémonies, n'y étant pas systématiquement présents (ils pouvaient y participer si on les y invitait). L'activité des *cantadores* lors d'une

cérémonie allègre, mariage ou anniversaire, était essentiellement festive, de l'ordre de l'animation de la cérémonie. Mais alors, pourquoi ne chantaient-ils pas à l'occasion d'une naissance ? Mon interprétation est que l'improvisation manifeste toujours un esprit critique, les improvisateurs parlant essentiellement de la vie des gens en se livrant forcément à une surenchère, du fait de l'alternance des strophes. Or, que dire à ce sujet d'un nouveau-né ? On ne saurait parler de sa vie, et il serait inconvenant de vouloir vaticiner sur son avenir. Rien de tel lors d'une cérémonie festive comme un mariage, où il n'est pas de mauvais goût de plaisanter et où l'humour des *repentistas* peut être bienvenu. En revanche, les restrictions à l'improvisation rapportées au sujet des funérailles s'expliqueraient pour les mêmes raisons : pour ne pas polémiquer sur la mémoire du défunt, l'improvisation permise est un éloge, ou bien il n'y a pas d'improvisation du tout et on chante des chansons de circonstance, ou bien encore c'est la *viola*, représentant métaphoriquement l'arme du *cantador*, qui est visée par la restriction.

Après avoir fait le point sur les aspects de la *cantoria* qui sont désormais obsolètes, nous allons aborder les évolutions dans l'art des *cantadores.*

Les évolutions

De la joute d'antan au duo constitué

La mentalité du *cantador* de jadis était notablement différente, dans la mesure où il apparaît seul dans ses moments de gloire ou de défaite, d'après les sources orales ou écrites, notamment les *pelejas* relatées par des *folhetos de cordel*. Seul face à un autre *cantador*, son adversaire ! La nature duale de la *cantoria* existait dès l'origine, on l'a vu avec le récit de la joute entre Inácio da Catingueira et Romano de Teixeira, mais s'exprimait par un duel poétique. La *peleja* a frappé la mémoire des témoins, c'était au sens propre une bataille. Elle était souvent organisée à l'insu des protagonistes, qui se trouvaient, comme dans une arène, obligés de se lancer un défi (*desafio*). Elle pouvait durer deux ou trois jours, et le vainqueur empochait tout l'argent apporté par l'assistance. C'était un moment héroïque et unique, appelé aussi *cantoria despeitada*, terme qui traduit un sentiment de dépit. En effet, une telle rencontre n'avait lieu qu'une fois et le vaincu n'avait pas d'autre chance de se mesurer à son vainqueur. Il arrivait même que, de dépit, il cessât définitivement de chanter. L'esprit de rivalité était alors exalté, ainsi que la pugnacité : chaque poète chantait absolument tout ce qu'il savait sur un thème, sans que son improvisation soit limitée dans le temps. La célébrité que les chanteurs pouvaient y gagner les motivait, et tout était bon à cette fin. Les procédés techniques auxquels ils avaient recours pour déstabiliser l'adversaire étaient ceux-là mêmes que les *cantadores* actuels évitent

absolument d'utiliser entre eux, au sein de la *dupla* : laisser une rime difficile ; utiliser des vers préparés comme les *trava-língua* allitératifs (« un chasseur sachant chasser ») difficiles à comprendre pour l'autre poète ; jouer la *viola* à contretemps ou sur un rythme incertain pendant que l'autre chante sa strophe. L'exemple truculent du Cego Aderaldo a été évoqué plusieurs fois lors de l'enquête, comme une antithèse à l'esprit de fair-play actuel. La tradition orale rapporte que cet original avait monté un ensemble de *rabecas* (un instrument à archet) avec ses fils adoptifs et qu'il ne se déplaçait qu'avec cet orchestre qui accompagnait toute rencontre du Cego Aderaldo avec un autre *cantador.* Si celui-ci n'avait pas les moyens poétiques de mettre le Cego en difficulté, l'orchestre jouait en sourdine pendant toute la *cantoria*. Sinon, sur un signe du père, il jouait plus fort pour couvrir les strophes de l'adversaire !

On mesure la distance qui sépare ces attitudes de celles en vigueur au sein d'un duo, où la loyauté est de mise et où l'harmonie entre les partenaires est privilégiée. Antônio Lisboa et Edmilson Ferreira, qui ont donné ces informations sur l'évolution de l'éthique professionnelle, estiment qu'ils « sont en harmonie », ce qui se traduit par leur manière identique de jouer la *viola*, une bonne entente rythmique permettant un bon développement poétique. Ils soulignent que les grands noms du passé (Pinto do Monteiro, les frères Batista) jouaient fort peu et accordaient très mal leurs *violas*, alors que de nos jours presque tous les *cantadores* savent assurer un soutien correct. C'est le travail en duo qui a motivé cette amélioration, un *violeiro* pouvant même pousser son partenaire à acheter un instrument meilleur pour favoriser la production commune. L'évolution de l'éthique est donc allée de pair avec l'exigence esthétique.

Les qualités morales des *cantadores* d'antan requises pour l'exercice de leur art (combativité, pugnacité, orgueil) étaient résumées dans le terme *valentia :* vaillance, vigueur. Il faut le prendre au sens propre, car ils devaient faire face à toute dispute où leur honneur était en jeu. Il arrivait qu'un fier-à-bras s'amuse à empêcher le bon déroulement d'une *cantoria* ou force un *cantador* à chanter. Celui-ci se devait de réagir, et était généralement armé d'un couteau. Il y a même eu des crimes entre *cantadores*, d'après Antônio qui en sait long sur l'histoire inavouée de la *cantoria* – elle s'est implantée à Rio et São Paulo au prix de rudes conflits avec la police qui voulait l'interdire : pour que deux poètes puissent chanter, un collègue provoquait la police qui partait à sa poursuite et laissait donc les premiers continuer…

À l'évidence, on était loin des valeurs de sociabilité et d'urbanité prônées actuellement. Les conditions matérielles d'existence des *cantadores* ne leur laissaient guère ce choix. On a évoqué plus haut le dénuement dans lequel ils vivaient. Jusque vers la moitié du siècle, la *cantoria* était considérée comme une sorte de croyance et les *cantadores* comme une caste sociale très peu élevée, d'après Oliveira de Panelas qui, né en 1946, peut témoigner de cette perception

qui prévalait toujours dans sa jeunesse. Le milieu de la *cantoria,* autrefois très modeste et souvent analphabète, a connu depuis une trentaine d'années « une évolution merveilleuse », l'élévation du niveau scolaire, de la position sociale et des conditions matérielles d'existence des *cantadores* allant de pair.

À l'évolution des qualités morales des *cantadores* répond une évolution dans la perception des figures légendaires de la *cantoria.* La valeur exemplaire de personnages fréquemment chantés est reconsidérée. Prenons Lampião, le plus célèbre des *cangaceiros* : dans la littérature de *cordel*, c'est un brave, un homme d'honneur, un héros local, même si son rôle oscille entre le bandit et le sauveur de la patrie. Il est toujours chanté aujourd'hui dans les poèmes, mais le regard porté sur sa condition de *cangaceiro* a changé : finalement c'était un homme de main ayant la complicité d'une partie des grands propriétaires terriens, les *fazendeiros.* Avec l'émergence d'une conscience politique plus exigeante, les *cantadores* sont devenus critiques sur cette figure de leader populaire. Comment aurait-il pu mener une lutte à caractère social, comme l'affirme la tradition qui en fait un Robin des Bois, s'il était affilié au Padre Cícero, lui-même de moins en moins perçu comme un saint local et de plus en plus comme un religieux réactionnaire ? À l'inverse, prenons Zumbi dos Palmares, leader d'une insurrection d'esclaves et d'un *quilombo* – une communauté de rebelles fugitifs, finalement écrasée dans le sang. Avec toute la force des préjugés racistes, il fut associé pendant des siècles à une figure maléfique – esprit de chien, de porc, d'âne. « Pour médire de quelqu'un, on le comparait à Zumbi. Aujourd'hui, en fonction de la conception éthique de celui qui chante, la *cantoria* absout Zumbi de son image négative », explique Antônio Lisboa. Récemment, avec la lutte des Noirs pour la conquête de leur dignité historique, Zumbi a été reconnu comme une grande figure de l'histoire du Brésil et il est désormais célébré comme tel dans les vers. Si Lampião reste un personnage ambigu, dans le cas de Zumbi l'inversion de valeur est totale. Une évolution similaire concerne les figures féminines : naguère très abstraites (personnages bibliques modèles de vertu, Jeanne d'Arc modèle de bravoure), elles ont pris les traits de martyrs de la lutte syndicale, telle Margarida assassinée par les *fazendeiros*, ou de célébrités médiatisées pour leurs actions caritatives, les deux principales étant Lady Diana et Mère Teresa.

L'essentiel de l'évolution dans la mentalité des *cantadores* est résumé dans cette observation : la fonction du *desafio*, la joute d'antan, s'est déplacée vers les congrès et festivals. Au lieu qu'un poète chante contre un autre, on assiste à un concours de duos. La relation duale a totalement changé de sens. L'ordre des valeurs est désormais inversé : il faut être en premier lieu coopératif dans la *dupla* pour s'élever poétiquement, en second lieu combatif sur un marché à conquérir et lors des fréquentes compétitions entre duos.

Les goûts du public ont peut-être connu une évolution moindre : l'auditeur de *cantoria* est toujours amateur d'échanges polémiques. C'est la raison pour

laquelle son enthousiasme est resté intact lors d'une session, où sa fonction émulatrice s'est maintenue. Cela se manifeste particulièrement dans les concours où il continue de soutenir ses favoris de la même manière que les auditeurs de jadis misaient sur un poète contre son adversaire. Mais les festivals, dont les classements ne se font qu'exceptionnellement à l'applaudimètre, sont des cadres trop policés pour un public de supporters. Pour divertir l'auditoire d'une *cantoria* et assouvir son goût pour les échanges polémiques, voire pour une certaine trivialité, il subsiste de nos jours un genre nommé *desafio*, comme un vestige d'une tradition révolue. C'est un moment très prisé lors d'une *cantoria*. Sur le terrain, j'ai pu observer un *desafio* que je vais à présent rapporter pour en dégager le sens général dans la pratique actuelle.

Le desafio d'aujourd'hui

J'ai assisté à Imaculada Conceição à une *cantoria encima de mesa* où les deux poètes, faute d'estrade, étaient juchés sur une table de billard ! Il peut arriver qu'à défaut d'un endroit approprié où la visibilité soit bonne on fasse monter les *cantadores*, avec leur chaises, sur une table (*encima de mesa*). C'était le cas pour cette *cantoria,* organisée dans la ville natale de Rogério Meneses qui chantait ce soir de février 2002 avec son collègue Enevaldo Hipólito.

Une cinquantaine de personnes de tous âges (des familles du village) compose le public massé dans le bar accueillant la session. Sol cimenté, on est directement sous les tuiles ; le bar, au fond de la salle, fait également épicerie. Il est situé dans une rue en terre passablement défoncée, face au bâtiment de la « Congrégation chrétienne du Brésil ». Nous sommes dans le cadre typique d'une *cantoria* traditionnelle dans une petite ville en région rurale. Le public n'a manifestement pas coutume d'applaudir volontiers ; cependant, il manifeste ses réactions en riant de bon cœur ou en commentant les bonnes strophes. Il se forme une queue pour accéder à la *bandeja*, installée devant les poètes après la troisième improvisation et dans laquelle les gens donnent quelque argent de bonne grâce. La première demande déposée dans ce plateau recouvert du traditionnel tissu est un *martelo en desafio* : quelqu'un souhaite voir les poètes en découdre dans le cadre d'un défi poétique ! À cette nouvelle, le public s'échauffe immédiatement. Les poètes échangent un sourire en coin, apparemment pas mécontents à la perspective de s'échauffer aussi, et commencent à échanger leurs strophes. La joute entre les poètes est très applaudie.et provoque beaucoup de rires, qui couvrent parfois totalement le dernier vers de l'improvisation. En fait, parmi toutes les modalités qui ont été chantées lors de la session, le *desafio* est celle qui provoque le plus de réactions de la part du public – il manifeste d'ailleurs son enthousiasme dès l'annonce de ce moment de divertissement.

Pourquoi le *desafio* est-il si divertissant ? L'observation de ce genre de joute montre que chaque poète se livre à une agression verbale en concentrant ses attaques sur la valeur professionnelle de son adversaire du moment (en brocardant la qualité de sa voix, sa production poétique ou son rang dans la profession), sur son intelligence ou ses qualités morales (le plus souvent en le comparant à un animal), sur sa virilité (en le présentant comme un travesti ou un cornard) et sur son apparence physique, en la caricaturant.

Les strophes échangées par Rogério et Enevaldo illustrent la vivacité de cette mise au défi :

Meu colega você mais uma vez
Tá sujeito demais não se dá bem
Colocando defeito onde não tem
Criticando meu rígido português
Essa ofensa você sempre me fez
Porque é invejoso e inocente
Criticar meu estilo e meu repente
É no mínimo passar por idiota
Você bota defeito mas não bota
Um milímetro de verso na minha frente.

Mon collègue, une fois de plus
ta suffisance te trahit,
tu vois des défauts où il n'y en a pas
en critiquant mon portugais parfait.
Tu m'as toujours offensé ainsi
parce que tu es envieux et innocent.
Critiquer mon style et mon improvisation,c'est passer au moins pour un idiot,tu ne vois que des défauts mais tu ne produispas un millimètre de poésie devant moi.

Se quiser ser meu par daqui pra frente
Mostre menos zuada e mais poesia
Pense logo em deixar essa mania
De apanhar e dizer que deu na gente
Peço mais um favor que não invente
De dizer por aí que eu sou seu bem
Beijar macho é defeito que ele tem
Quando vê mulher boa ele recusa
E o bigode é o disfarce que ele usa
Pra…[couvert par les rires]

Si tu veux être mon égal dorénavant,
mets-y moins de bruit et plus de poésie,
et laisse cette manie que tu as de dire que tu bats les autres alors que tu prends les coups.
Je te demande encore une faveur : arrête de dire partout que je suis ton petit ami.
Savez-vous que son travers est d'embrasser les hommes, s'il voit une belle femme il n'en veut pas, et la moustache qu'il porte est un leurre pour……[couvert par les rires]

Nas sextilhas e pontos não vai bem
Quando chega aos motes canta mal
E essa voz de bendita em funeral
Quando canta na sala não faz bem
Não respeita a família de ninguém
Vai morrer muito cedo por aí

Et lui, il n'arrive même pas à chanter les sizains ni les refrains, et sa voix de dévote aux funérailles est du plus mauvais effet quand il chante dans les salles. Il ne respecte la famille de personne, et je crois bien qu'il va

Eu não quero brigar com ele aqui
Porque disse à platéia que eu só dei
Esse povo daqui sabe e eu sei
De nós dois quem parece um travesti.

mourir prématurément. Je ne veux pas me battre avec lui ici parce qu'il a dit au public que je me suis laissé…
Les gens ici savent et je sais aussi lequel de nous deux ressemble à un travesti.

Que você é maluco eu descubri
Nada sabe ainda diz que canta certo
Deveria sorrir por estar perto
Do maior cantador do Piaui
O seu nome é mal visto por aí
Pra fazer um baião ninguém convida
Toda estrofe que eu faço é aplaudida
Mas você é maluco e canta pouco
E aceitar sentar perto desse louco
Foi o passo pior que eu dei na vida.

J'ai découvert à quel point tu es fou, ignorant et prétentieux.
Tu devrais être content d'être aux côtés du plus grand chanteur du Piaui.
Ton nom souffre de mauvaise réputation, personne ne t'invite à improviser.
Chaque strophe que je fais est applaudie,mais toi tu es dingue et tu chantes fort peu.
Et accepter de m'asseoir à côté de ce fou est la pire bêtise que j'aie faite dans ma vie.

O seu nome é produto sem saída
Como carne de porco em hospital
Toda vez que se perde em festival
Bota culpa no som e na bebida
A estrela maior e mais querida
Você mesmo se acha e eu não acho
Você diz que cantando é super macho
Mas tem gente dizendo que você
Está sendo poeta marca B
Barrigudo boióla besta e baixo.

Ton nom est un produit sans avenir,
comme de la viande de porc à l'hôpital.
Chaque fois que tu perds dans un festival, tu mets en cause la sonorisation et la boisson. Tu te vois en grande star adulée, moi je ne te vois pas ainsi.
Tu dis que tu es viril quand tu chantes, mais il y a des gens qui disent que tu es un poète de marque B :
bedonnant, pédéraste, bête et petit.

Meu talento é maior eu não relaxo
Eu sou mais cantador tenho mais brilho
Você diz que não perde em desafio
Mas cantando comigo baixa o facho
Seu valor de poeta está tão baixo
Que por cinco reais hoje lhe vendo
Prometeu cantar bem ficou devendo

Je ne cède en rien, mon talent est plus grand, je suis un cantador plus brillant. Tu dis que tu ne perds pas dans les défis, mais en chantant contre moi tu baisses le flambeau. Ta valeur de poète est si faible qu'aujourd'hui je te vends pour cinq reais. Tu as manqué à ta promesse de bien chanter n'essaie

Nem planeja correr que lhe seguro
Você é tão pequeno e sem futuro
Que nem vejo em quem estou batendo.

pas de t'enfuir car je te tiens.
Tu es si petit et sans avenir que je ne vois même pas celui que je suis en train de battre.

Todo dia que passa estou crescendo
Com pesquisa de livros e jornais
Mas nem posso cantar nos festivais
Que você não aprende o que aprendo
Você sabe se faz não tá sabendo
Que um melhor do que eu no chão não nasce
E o mais burro que tem na nossa classe
É você que está dando coice em mim
Se eu lhe der uns três feixes de capim
Você come pensando que é alface.

Chaque jour qui passe je grandis grâce à mes études dans les livres et les journaux, mais je ne peux pas chanter dans les festivals car tu n'apprends pas ce que j'apprends.
Tu sais mais tu feins de ne pas savoir que personne ne naît sur cette terre qui soit meilleur que moi, et le pire âne qui soit dans notre classe, c'est toi qui me donnes des ruades.
Si je te donne trois poignées de foin, tu les manges en pensant que c'est de la salade.

Eu seria maluco se aceitasse
A metade das suas sugestões
No final inda désse explicações
A quem nem canta bem nem mostra classe
Pra que pai pro roçado caminhasse
Eu pensava comprar um jegue um dia
Bom de carga baixeiro e sem mania
Ontem mesmo papai me encomendou
Mas voçê é tão jegue que passou
Da medida do jegue que eu queria.

Je serais fou d'accepter
la moitié de tes suggestions
ou de donner des explications
à quelqu'un qui ne chante pas bien.
Pour que papa se déplace dans la plantation je pensais lui acheter un âne un jour,
bon pour la charge, petit et docile.
Justement, hier papa me l'a demandé,
mais tu es si bête que tu fais mieux l'affaire que l'âne que je voulais.

Les attaques sont formulées sur un mode cocasse qui en fait la drôlerie. En outre, elles se développent au fil de la strophe, culminant dans les derniers vers très incisifs[118]. Ce genre de réplique peut évidemment être préparé de longue date et s'appliquer à n'importe quel adversaire. C'est pourquoi l'attaque

[118] On « aiguise » la strophe en la montant crescendo, en ordre inverse : le poète prépare l'envoi (les deux dernières lignes), et les deux ou quatre lignes qui préparent cette chute. Les quatre premières lignes de la strophe, dont les rimes n'interfèrent pas avec l'envoi préparé, sont montées en dernier, d'autant qu'il faut reprendre la dernière rime laissée par l'adversaire à la fin de sa strophe. Ces quatre premières lignes sont une réponse aux attaques que l'adversaire vient de porter. Dans cette réponse, assez rhétorique, il y a peu de traits d'esprit et plutôt des développements du style : « Tu dis que je ne chante pas, mais on sait bien ici que je suis le plus grand chanteur du coin ». La réplique vient après la réponse, en fin de strophe, et c'est une nouvelle attaque.

personnalisée, en faisant allusion à la moustache de Rogério qui cache… on ne sait quoi, déclenche une tempête de rires qui couvrent la fin de la réplique.

Le spectacle d'un *desafio* est susceptible de mettre les auditeurs dans un grand état d'agitation. Mais pourquoi ce genre est-il si apprécié du public ?

Dans tout autre contexte qu'une *cantoria*, la verdeur des propos provoquerait une bagarre. Dans le *desafio*, les insultes échangées sont une plaisanterie. C'est le lieu où peut être exprimé en termes très crus ce qu'il est impossible de dire en face à quelqu'un le reste du temps, sauf à assumer le conflit qui en résulterait ! L'agressivité étant classiquement associée à la sexualité, ce niveau de langage est très en dessous de la ceinture. Il est très courant pour parler en mal d'une tierce personne. Mais dit en face, il ne peut être que le prélude à un affrontement physique (et au Brésil un coup de feu est vite parti…). Par ailleurs, je ne connais pas d'autre situation où l'on puisse assister à ce genre de propos, où l'on puisse voir quelqu'un encaisser publiquement des insultes sans aller plus loin que la violence verbale. Bien sûr, on peut assister à ce genre d'échange dans des mises en scène du type d'une séquence de film ou d'un dialogue théâtral. Mais ce qu'il y a d'unique dans le *desafio*, c'est que l'échange des propos n'est pas convenu, il est véritablement une joute où il va falloir trouver une réplique aux insinuations de l'autre. Sur simple demande du public, l'aménité des échanges entre les deux poètes (qui ont collaboré à l'excellence poétique tout au long de la *cantoria*) se transforme soudain en relation antagoniste. À partir de ce moment, tout peut être dit, même des choses macabres (« tu es sans avenir, tu vas mourir jeune »). Toutefois, je n'ai jamais entendu mettre en cause les parents de l'adversaire, les attaques se concentrant sur sa personne même. Si sa filiation supposée est évoquée, c'est sur un mode burlesque (« fils de jument », ou d'autres animaux ; « ta mère ne t'as pas mis au monde, elle t'a éternué », etc.). Et toute attaque expose à une réplique qui monte en grossièreté, comme on le voit dans cet échange où João Paraibano se moque de la stéatopygie d'Oliveira de Panelas :

- Pode até não ser viado	*- Tu n'es peut-être pas homosexuel*
Mas a traseira parece.	*mais ton derrière le laisse croire.*

Oliveira conclut la strophe suivante par cette réplique catégorique :

- É que eu sou parecido	*- C'est que moi j'ai l'air de l'être*
E você é um de verdade.	*et toi tu en es vraiment un.*

Le public est friand de ces échanges injurieux, à tel point que les poètes y ont recours pour relancer son intérêt lors d'une *cantoria*. C'est par exemple ce qui s'est produit dans la session d'Imaculada relatée précédemment, où à minuit passé l'auditoire commençait à se clairsemer et à être moins réactif. Antônio Lisboa et Rogério Meneses échangeaient des louanges depuis cinq strophes d'*oitavão rebatido* quand, subitement, Rogério décida de changer et de lancer un défi en ces termes :

Vou é lhe botar abaixo	*Je vais te rabaisser pour de bon*
Que estou arrependido	*car je me repens [de t'avoir loué].*
Você não é cabra macho	*Tu n'es pas un homme,*
Me tapear é perdido	*n'essaie pas de me tromper,*
Vou mexer no dossiê	*je vais ouvrir ton dossier,*
Vou quebrar o seu CD	*casser ton CD*
Dar um tabefe em você	*et te donner un soufflet,*
No oitavão rebatido.	*en huit lignes d'oitavão rebatido.*

L'inversion relance l'intérêt faiblissant du public : ce couplet est immédiatement suivi d'applaudissements, qui n'avaient pas eu lieu pour saluer les strophes de louanges. L'auditoire se divertit beaucoup en entendant toute la violence imaginaire déployée par les deux poètes : « je vais t'attacher une poutre au cou et te balancer au fond d'un puits », « je vais me coucher sur ton dos, puisque c'est ça que tu aimes », réplique suivie de facéties sur le thème « l'enfant que je vais te faire ». On reste au niveau de la facétie, il n'y a pas vraiment d'attaque envers la personne. Les deux poètes déploient devant les spectateurs ravis une sorte de théâtre burlesque dont ils sont les pantins.

Tout aussi subitement qu'il a provoqué Antônio Lisboa, Rogério Meneses change de modalité et enchaîne sur un *Galope à beira mar* pour dire que tout cela n'était que plaisanterie :

Eu tava brincando mas sem cambalacho	*Je plaisantais, mais sans coup bas.*
Eu respeito muito o nosso Lisboa	*Je respecte beaucoup notre cher Lisboa, dont la voix et l'improvisation sont bons, qui en plus d'être poète est un homme très viril.*
Que o repente é bom que a voz é boa	
Que além de poeta é gigante macho.	

couplet où il prend soin de passer l'éponge sur tout ce qu'il a pu dire alléguant la virilité équivoque de son ami.

Plusieurs caractéristiques de ces échanges injurieux sont remarquables et sont analogues à ce que Sory Camara a observé dans les « relations à plaisanterie » chez les Mandenka d'Afrique de l'Ouest[119]. En premier lieu, la réciprocité que l'on vient de mettre en exergue dans le *desafio* est aussi de mise dans le contexte plus général des relations professionnelles entre les deux poètes. Et là, c'est de réciprocité dans la solidarité qu'il s'agit. Comme dans la relation entre alliés à plaisanterie, la *lei da cantoria* ("loi" qui régit la conduite des poètes dont les recommandations seront exposées plus loin) indique que la

[119] CAMARA Sory, *Gens de la parole – Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké.* Paris : Karthala, 1992, pp 38-50

réciprocité joue en bien comme en mal : lorsqu'ils produisent des strophes ensemble, les poètes se doivent assistance, par exemple en jouant bien de la *viola* ou en ne laissant pas de rime impossible au partenaire ; symétriquement, dans cette forme dérogatoire qu'est le *desafio*, tout est possible pour accabler l'adversaire. Adversaire qui n'est autre que le partenaire du moment précédent…

On retrouve là une deuxième caractéristique, soulignée par Sory Camara au sujet des relations à plaisanterie : « Tout se passe comme si les injures et les grossièretés échangées ne concernaient nullement la personne des parties en présence (…) L'injure ne provoque pas de colère » (*op. cit*, p 45). En effet, je n'ai jamais été témoin d'emportement de la part des protagonistes d'un *desafio*. C'est que la joute irrévérencieuse est un exutoire ludique à l'agressivité… du public, et non des poètes. Car c'est bien le public qui propose que cette joute ait lieu, pour entendre dire ce qu'il ne peut pas dire décemment. L'auditeur se met « dans la bouche » du poète, il l'investit de son agressivité verbale refoulée, dans un espace public. Il réalise ainsi « un transfert d'attitudes et d'affects » (*op. cit*, p 49), rendu possible parce que l'auditeur est un peu poète, puisqu'il s'intéresse à la poésie et vibre à sa production, devant ses yeux ; et en même temps il n'est pas poète puisqu'il est spectateur, il ne sait pas proférer la parole poétique et ne peut donc pas dire ces choses-là. Comme l'exprime un *mote* plusieurs fois entendu, déjà cité à propos de l'identification à laquelle se livre l'auditeur : « Poète, chante ce que je sens, puisque je sens et ne sais pas chanter ». Le vieux poète Zé Catota disait la même chose dans ces vers improvisés à notre intention quand nous lui rendîmes visite à São José do Egito :

Nem todo louco é poeta	*Tout fou n'est pas poète,*
Mas todo poeta é louco	*mais tout poète est fou.*
De poesia e loucura	*De la poésie et de la folie,*
Todos nós temos um pouco.	*nous en avons tous un peu.*

Pour le public, le *desafio* est un exutoire de violence verbale où les poètes usent de la parole d'une façon qui serait inconvenante entre les auditeurs. Assister à ce type de joute produit une catharsis chez ces derniers. En effet, le *desafio* est la transposition, au plan de la création verbale, de la violence des contrastes à laquelle est soumise leur existence, dans le milieu mouvementé que nous avons décrit en première partie. Les *cantadores* ont procuration pour jouer devant leurs auditeurs ce que le savoir-vivre du peuple lui interdit de faire. Cette observation confirme le sens général de la *cantoria :* elle est un cadre où les poètes disent ce que le peuple dirait s'il le pouvait.

Dans un chapitre sur la vocation des *cantadores,* nous avons déjà évoqué la posture de chansonnier qu'ils adoptent quand ils tiennent des propos satiriques – nous avons montré qu'ils se posent alors en porte-parole des gens

qui les écoutent. Lors des *desafios*, par leurs propos outranciers, les *cantadores* se posent aussi en interprètes de la violence latente de leurs auditeurs.

Des sujets plus diversifiés et plus politiques

Une évolution notable dans la thématique des improvisations est clairement perçue par les amateurs de poésie. Marta de Oliveira, admiratrice née en 1960, témoigne des changements survenus pendant ces dernières décennies. Pour elle, l'évolution de la thématique et la diversification des thèmes chantés constituent une amélioration. « La *cantoria* est plus riche à présent : par exemple, les *cantadores* parlent du personnel politique. Ainsi, ils ne chantent pas seulement ce que le public demande, ils prennent l'initiative d'exprimer ce qu'ils veulent dire ».

L'évolution générale de la thématique a été exposée par Raimundo Caetano dès notre première enquête : « à présent la thématique inclut la politique et l'exigence de justice sociale (comme par exemple la réforme agraire), thèmes qui auparavant étaient absents de la *cantoria* ». Dans le même temps, « les thèmes religieux sont encore chantés, la majorité des *cantadores* étant catholique, comme le peuple de la zone rurale ». Il est remarquable que Raimundo Caetano oppose dans cette évolution les thèmes extra-mondains aux thèmes sociaux : la floraison de ces derniers a réduit l'importance des premiers, qui naguère étaient pléthoriques et constituaient la référence morale du *cantador*, dont la foi garantissait la justesse de la parole. Ses propos recueillis en 1998 permettent de mesurer à quel point l'évolution en question s'est poursuivie. En effet, enquêtant sur le terrain des régions rurales quatre ans plus tard, en 2002, j'ai constaté une absence totale de demande concernant les thèmes religieux dans les *cantorias*.

Raimundo Sobrinho, interrogé à ce sujet dans la petite ville de Pau dos Ferros où il est né en 1961, déclare qu'il a dû beaucoup lire la Bible et la vie des saints pour pouvoir improviser sur ces sujets quand il est entré dans la profession. Il confirme qu'actuellement on ne reçoit plus de demande pour chanter sur des thèmes liés à la religion ou pour mettre en vers des passages des Écritures (ce que les *cantadores* faisaient fréquemment autrefois en suivant la forme du sizain).

En contrepartie, les *cantadores* doivent être capables d'improviser sur la vaste palette de sujets politiques qu'on leur propose désormais (j'ai déjà illustré ce que peuvent être de tels sujets politiques en transcrivant un certain nombre de thèmes proposés à l'improvisation des poètes, dans ma typologie des thématiques[120]). Pour expliquer l'évolution en cours, le *cantador* Antônio

[120] Les sujets politiques entendus lors de l'enquête sont rapportés page 135. Cette thématique est illustrée par une improvisation sur la désertification du *sertão*, mettant en cause la responsabilité des politiques dans cet exode.

Calixto explique le fait que le public soit désormais beaucoup plus demandeur de sujets politiques par la liberté d'expression retrouvée depuis la fin de la dictature. Pour son collègue Raimundo Sobrinho, le « public choisi » qui constitue aujourd'hui l'auditoire des bars et autres lieux urbains de la *cantoria* est responsable de cette évolution qui pousse l'auditeur à proposer plus de *motes* qu'autrefois (dans ce refrain en deux lignes, on peut mentionner un événement scandaleux ou placer le nom d'un homme politique que l'on veut mettre en cause). Le public des hameaux les plus reculés, s'il propose moins volontiers des sujets d'actualités que le public urbain, n'échappe pas à la tendance actuelle : lors de la *cantoria de sítio* à laquelle j'ai assisté près de Pau dos Ferros, j'ai remarqué que l'auditoire, assez froid pour les deux premières *sextilhas*, réagissait vivement à la troisième pour laquelle un auditeur avait demandé que l'on chante sur « la corruption ».

La tendance générale à la diversification des sujets, attestée par les amateurs de *cantorias* qui s'en félicitent, est corroborée par mes observations de terrain. Ainsi le plus souvent, dans les *cantorias* rurales traditionnelles auxquelles j'ai assisté plusieurs *cantadores* étaient invités, alors que dans les petites *cantorias* urbaines dites *pé de parede* il n'y avait généralement « au pied du mur » qu'un seul duo constitué. Le déroulement de la soirée ne se passait évidemment pas de la même façon, avec des incidences sur la thématique. L'exemple d'une *cantoria de sítio* où trois poètes étaient invités le montre : ils ont pu constituer trois duos différents qui se sont succédés au cours de la session, assurant ainsi un renouvellement dans la façon de traiter les sujets qui de ce fait n'avaient pas besoin d'être très variés. À l'inverse, l'attente du public urbain est plus grande vis-à-vis d'un duo constitué qui doit assurer seul l'animation de la session ; l'attitude de ce public est également moins passive car il est amené à proposer davantage de sujets variés, et notamment des *motes*, pour contribuer à la dynamique de la session.

Dans la tradition de la *cantoria*, tout est mouvant, le fond comme la forme, tout change constamment en fonction du contexte. La demande de sujets plus diversifiés et plus politiques est une évolution dans les préférences thématiques, évolution liée à la fois aux nouvelles conditions de performance des *cantadores* et aux changements dans la composition de leur public.

Évolutions d'un contexte : le Nordeste en mutation

C'est essentiellement dans les mutations démographiques que se trouvent les causes des changements en cours. J'ai présenté dans la première partie l'importance de l'émigration nordestine, à l'intérieur de la Région et dans tout le pays. Je vais à présent montrer les conséquences qu'ont sur la tradition les mouvements de population, qui concernent les *cantadores* du fait de leur

« affinité avec le peuple » et qui sont un facteur déterminant dans la direction que prend la *cantoria*.

L'aspect le plus important de ces migrations est l'exode rural qui s'est amplifié ces dernières décennies. Avec pour corollaires, dans la région de l'enquête, la désertification du *sertão* qui était le berceau de la *cantoria* et le gonflement des villes situées principalement sur ou près de la côte. Si même les Nordestins, très attachés à leur terre, ont abandonné les régions champêtres nommées *interior,* à plus forte raison les *cantadores* sont-ils venus rejoindre aussi la population citadine. Ils n'ont pu que suivre le mouvement du public traditionnel de la *cantoria,* dont la destination était à la fois pour eux une fatalité et une nouvelle chance. Selon Rogério Meneses, qui a connu une population de 500 personnes sur le lieu où il est né – il n'y en a plus qu'une quarantaine aujourd'hui : « Il vaut mieux avoir faim en ville qu'à la campagne, on y a davantage d'espoir d'avoir un petit emploi. Du coup, la *cantoria* a beaucoup changé ; elle est sortie des zones rurales, elle a survécu dans les villes ». Les *cantadores* ont dû affronter un nouveau public, souvent décrit comme plus « choisi » et plus « diversifié », et donc s'instruire et s'informer. Ils ne pouvaient plus chanter seulement le *sertão*, le bétail et les fermes, la nature et la religion (sujets qui constituaient auparavant la plus grande partie de la thématique) pour une assistance avide d'informations sur un monde en voie de globalisation. Adaptation difficile de la profession dans les vingt ou trente dernières années, mais qui, d'après divers témoignages et opinions, semble avoir engendré un plus grand nombre de professionnels que jadis !

Dans le même temps, et nonobstant les festivals qui sont des événements plébiscités, le public des *cantorias* a diminué en nombre, pour une raison liée au développement des médias. Rappelons que ce public constituait autrefois une audience pléthorique et fidèle dans le *sertão* où le *repente* était un des rares divertissements, l'événement par excellence qui pouvait animer une *fazenda,* à l'occasion de toutes sortes de fêtes. Ce même public est maintenant soumis à la culture de masse par le canal de la télévision, qui apporte des modes de vie différents et incite à consommer la culture des autres régions brésiliennes (surtout du sud du pays où sont basées les principales chaînes), et qui bien évidemment assène la variété internationale. En conséquence, le public des *cantorias* diminue depuis une quinzaine d'années y compris dans les zones rurales, le divertissement étant désormais à l'intérieur des maisons avec la télévision.

Si le public des *cantorias* s'est restreint, il s'est aussi diversifié. Le *cantador* est obligé de conquérir de nouveaux marchés, de proposer la *cantoria* lors d'occasions plus commerciales, comme par exemple la promotion d'un bar. La majorité des opportunités se présente en ville et non plus dans l'*interior*. Parallèlement, un paiement au cachet ou aux entrées prédomine sur la *bandeja* traditionnelle. Une sorte d'alignement de la profession sur le modèle des autres

métiers de la culture tend à se mettre en place, sans pour autant que cette profession soit reconnue, on l'a vu. Les *cantadores* actuels se confondent dans la société qui les entoure et qui a subi de profondes mutations. Voiture, téléphone et internet secondent désormais les plus demandés d'entre eux dans leur travail de prospection. Dans la tenue vestimentaire, plus rien ne les différencie des autres Brésiliens, alors que jadis ils s'habillaient tous de la même façon pour se distinguer dans la société. Une certaine urbanité est allée de pair avec l'urbanisation, sans affecter en rien la liberté de leur parole, qui est plus critique que jamais. Ils tendent même à se poser en porte-parole de tous ces malheureux qui ont suivi le même trajet cahotique qu'eux, un exode menant de la campagne à la ville qui pour beaucoup de nouveaux migrants rime avec *favela* et marginalisation.

Dans une société en voie d'urbanisation rapide, la communication, le spectacle et la publicité jouent un rôle croissant. Une expression entendue à plusieurs reprises proclame que « les festivals sont la grande vitrine de la *cantoria* ». Les festivals connaissent une dynamique remarquable depuis près d'un demi-siècle. Ce système de représentation des *cantadores* accentue ses incidences sur le sens de la parole poétique : ceux-ci doivent être plus instruits, plus informés, politiquement plus « conscients », meilleurs en un mot ; l'émulation du concours a remplacé les affrontements entre poètes : la *dupla* est le binôme privilégié où s'élabore la parole poétique, au détriment de la parole polémique qu'échangeaient des poètes singuliers. Le nombre des festivals croît, celui des *cantadores* aussi. Ce mouvement de la *cantoria* qui accompagne les mutations de la société est ainsi ressenti comme une accélération par la plupart de ses protagonistes.

Dans une perspective historique, on peut distinguer trois grandes étapes dans la révélation au public du travail de la *cantoria* :

- « Les grandes discussions entre *cantadores* ». La mémoire collective atteste que les poètes les plus réputés parcouraient, à pied ou à dos de bête, trois ou quatre États pour se faire un nom dans le Nordeste. Ces voyages pouvaient durer plusieurs mois, au long desquels les poètes chantaient au gré des rencontres et des confrontations.
- « Les programmes de radio ». Avec l'avènement de ce moyen de diffusion, le *cantador* a pu faire largement connaître son travail au public de sa région. Les invitations à des *cantorias* lui parvenaient souvent par l'intermédiaire de ce média prestigieux, qui continue de jouer une fonction importante pour la profession.
- « Les festivals et les congrès ». Ils sont devenus la grande vitrine de la *cantoria* quand la radio s'est banalisée. Participer à un festival, pour un *cantador*, c'est être bon et avoir l'occasion de voyager pour montrer son travail. Les grands congrès ont débuté vers 1945. À présent la

programmation de chaque festival tend à diminuer, mais leur nombre augmente. Il y en aurait pratiquement un par semaine dans tout le pays.

Les évolutions étudiées constituent un mouvement qui anime la tradition de la *cantoria*. Phénomène remarquable, ce mouvement s'accélère. Pour autant, il n'y a pas de ruptures dans la continuité de la tradition orale. On constate dans les propos des poètes une certaine ambivalence à propos des changements. D'une part, les *cantadores* affichent leur satisfaction à la vue des progrès qu'ils ont réalisés, comme une motivation pour aller plus loin encore – le refrain proposé *Antes e depois da gente* (Avant et après nous) traduit le sentiment de fierté d'avoir fait un grand pas, laissant en arrière un passé dépassé. D'autre part, les *cantadores* affirment que ce mouvement suit un axe immuable orientant le sens de leur travail, depuis les premiers *cantadores* jusqu'aux continuateurs actuels de la tradition – c'est alors un sentiment de nostalgie qui accompagne l'évocation des premiers temps de la *cantoria sertaneja,* impulsion initiale de l'art auquel ils sont restés fidèles.

J'illustrerai ces deux perceptions du mouvement – tension vers le futur, nostalgie des origines – en transcrivant deux improvisations.

Les changements survenus dans la *cantoria* sont le thème induit par le *mote* « *Antes e depois da gente* – Avant et après nous », pour cette improvisation de Raimundo Nonato et Nonato Costas enregistrée en ville en 1998, dans un restaurant de Caruaru. Avec une grande concision, ce jeune duo évoque aussi bien l'évolution des valeurs que les transformations sociales, économiques et technologiques. L'importance dont est investie la *cantoria* d'aujourd'hui ne leur fait pas regretter l'art qu'ont pu représenter Pinto do Monteiro, né avant le siècle, ou d'autres grands noms du passé comme Zé Limeira.

Antigamente os poetas	*Autrefois les poètes*
Entre si eram rivais	*étaient rivaux*
E andavam brigando mais	*et passaient leur temps à se disputer,*
Do que torcida de atletas	*pires que des supporters sportifs.*
Mas nós apontamos metas	*Mais c'est avec des concepts différents*
Com conceito diferente	*que nous visons d'autres buts,*
Pra evoluir na mente	*pour évoluer dans l'opinion,*
Na cultura e nos cartazes	*dans la culture et sur les affiches.*
E a arte tem duas fases	*Et l'art connaît deux phases :*
Antes e depois da gente.	*avant et après nous.*
Suavam muito no mato	*Ils suaient dans les bois, souffraient, se*
Sofriam levavam esfregue	*faisaient frotter les oreilles.*
Antes a pé ou de jegue	*Autrefois à pied ou à dos d'âne,*

Hoje de carro ou de jato
Hoje Raimundo e Nonato
Antes Pinto Zé Vicente
Pinto morto Zé doente
Nós dois nos mantemos vivos
(couvert par les applaudissements*)*
Antes e depois da gente.

O antigo cantador
Vendia folheto em banca
E andava de roupa branca
Pra parecer com doutor
Além de não ter valor
Tinha onda de valente
No bolso ele usava um pente
E a noite um óculo escuro
E foi Deus que passou um muro
Antes e depois da gente.

A viola nordestina
Derrubando Zé Limeira
Foi objeto de feira
Por bodega e bar de esquina
Hoje cantador afina
Da baixa a alta patente
Canta até pra presidente
Só falta a televisão
Mostrar esta profissão
Antes e depois da gente.

Veio da zona rural
Sua origem seu trajeto
Antes era analfabeto
Hoje intelectual
O cantador atual
Não bebe mais aguardente
Não veste mais como crente
Não rouba não, quer contrato
Estou fazendo relato
Antes e depois da gente.

Muita inovação se implanta

de nos jours en voiture ou en avion.
Aujourd'hui Raimundo et Nonato,
jadis Pinto et Zé Vicente.
Pinto mort, Zé malade,
nous deux sommes bien vivants.
(couvert par les applaudissements*)*
avant et après nous.

Le cantador à l'ancienne
vendait des feuillets à l'étalage
et il s'habillait en blanc
pour ressembler à un docteur.
Outre que sa valeur n'était pas reconnue, il jouait au brave.
Dans sa poche, un peigne ;
la nuit, des lunettes noires.
Et c'est Dieu qui a passé un mur
avant et après nous.

La viola du Nordeste,
perdition de Zé Limeira,
fut un objet de foire,
de caboulot, de bar de coin de rue.
Aujourd'hui le cantador s'affine,
accède aux plus hauts diplômes.
Il chante même pour le président.
Il ne manque plus que la télévision
pour montrer cette profession
avant et après nous.

Son trajet a commencé
dans les zones rurales.
Avant il était analphabète,
maintenant c'est un intellectuel.
Le cantador actuel
ne boit plus d'eau-de-vie,
ne s'habille plus comme un croyant.
Qu'il veuille un contrat, ce n'est pas du vol. Je rapporte la situation
avant et après nous.

Beaucoup d'innovations s'introduisent,

E é normal que o povo veja
Quem cantava na bandeja
Hoje por contrato canta
Uma presença que encanta
Uma sessão permanente
Não falta quem apresenta
Em festival e circuito
E a profissão mudou muito
Antes e depois da gente.

De Zé Faustino a Ferreira
Cantador era vulgar
Em vez de dialogar
Ia ao cabo da pecheira
Se enfrentava a noite inteira
Pra ver o mais resistente
Mas a geração recente
Não tem inveja nem mágoas
E houve um divisor de águas
Antes e depois da gente.

Antigamente o matuto
Atualmente o dotado
Mais ético mais informado
Mais amável menos bruto
Do Nordeste é um produto
Da cultura é um agente
Politizado e ciente
Vai cumprindo sua parte
Eu estou mostrando a arte
Antes e depois da gente.

Nem cantavam mote em sete
Muitos deles corriam risco
Jamais gravou nenhum disco
Nenhuma fita cassette
E hoje até na internet
Tem página que lê consciente
Em mídias pôs seu repente
E avançou novas conquistas
Leia sobre os repentistas
Antes e depois da gente.

et c'est normal de voir ça.
Qui chantait à la quête
le fait aujourd'hui sous contrat.
Une présence qui enchante,
une séance permanente :
il ne manque pas de présentateurs,
dans les festivals et les tournées.
Et la profession a beaucoup changé,
avant et après nous.

De Zé Faustino à Ferreira,
les cantadores étaient vulgaires.
Au lieu de dialoguer,
ils enfonçaient le poignard jusqu'à la garde. Ils s'affrontaient la nuit entière
pour voir lequel était le plus résistant.
Mais la génération actuelle
n'est ni envieuse ni malheureuse,
et il y a une ligne de partage des eaux
avant et après nous.

Jadis le campagnard,
actuellement le favorisé,
plus éthique, plus informé,
plus affable, moins grossier.
C'est un produit du Nordeste,
un agent de la culture, qui a plus de connaissances et de conscience politique, et qui accomplit son rôle.
Je montre comment est l'art
avant et après nous.

Ils ne chantaient même pas de refrain de sept syllabes, beaucoup d'entre eux risquaient leur vie, ils n'ont jamais enregistré de disque ni de cassette.
Alors qu'aujourd'hui, le cantador conscient lit des pages internet.
Il a introduit son repente dans les médias et a porté en avant de nouvelles conquêtes. Lisez sur les repentistas
avant et après nous.

La deuxième improvisation a été enregistrée en 2002 dans le *sertão*, lors d'une *cantoria* traditionnelle au *sítio* Sanharão, près de la petite ville de Paulista (PB). Antônio Lisboa ouvrit une *sextilha* par le vers « *Os primeiros cantadores* », indiquant ainsi à l'autre poète, Joaquim Alves Pereira, qu'il souhaitait développer le sujet des premiers *cantadores* dans les strophes suivantes. Des vingt-quatre strophes de cette longue improvisation, j'en transcris seize qui me semblent les plus significatives de cette affirmation : malgré les évolutions qui ont marqué la *cantoria*, il s'agit toujours du même art transmis par des *cantadores*.

Os primeiros cantadores
Cortaram o sertão a pé
Se basearam na arte
Se sustentaram na fé
Não tem diferença deles
Pro que hoje a gente é.

Eu fico pensando até
Que eles pensavam pra mim
Tem um provérbio da Bíblia
Correto que diz assim
Que os últimos são os primeiros
Por isso fiquei pro fim.

Não era muito ruim
Pros poetas do passado
O sertão era seu alvo
A viola seu tratado
Eu acho que nosso ritmo
Não está modificado.

O meu sertão do passado
Era muito beduino
O meu pai viveu outrora
Também foi um tangerino
Temos que manter raizes
Desse sertão nordestino.

De Romano a Belarmino
Houve alguma evolução

Les premiers cantadores
ont sillonné le sertão à pied.
Ils s'appuyaient sur l'art,
ils étaient soutenus par la foi.
Il n'y a pas de différence entre eux
et ce que nous sommes aujourd'hui.

Parfois j'en viens à penser
qu'ils pensaient pour moi.
Il y a dans la Bible un proverbe très juste qui dit que les derniers sont les premiers.
C'est pour ça que je suis resté pour la fin.

Ce n'était pas trop mauvais
pour les poètes du passé.
Le sertão était leur but,
la viola était leur traité.
Je trouve que notre rythme
n'est pas modifié.

Mon sertão du temps jadis
était très nomade.
Mon père a vécu autrefois,
lui aussi rassemblait les troupeaux.
Nous devons maintenir les racines
de ce sertão nordestin.

De Romano de Teixeira à Belarmino
de França il y a eu quelque évolution.

Deram o ganzá na viola
E o burro no avião
Mas a forma dos poetas
Não tem modificação.

O cantador do sertão
Anda como os navegantes
Vislumbrando novo mundo
Vendo caminhos distantes
É muita pena que a França
Não nos descubriram antes.
.....
Com a viola no colo
O cantador em retreta
Hoje em dia está de tênis
De jean ou de camiseta
Mais deu contribuição
À cultura do planeta.

Poeta mostra o cometa
E a linda constelação
Que o seu verso de improviso
É essência do coração
Plantada como semente
Aguada pelo chão.

O cantador do sertão
Começou a viajar
Ou a pé ou a cavalo
Procurando onde cantar
Hoje anda de transporte
Mas ainda é popular.

Ouvi poetas cantar
Muitas canções do além
No tempo de antigamente
Comparava se vinha alguém
De tanto ouvir os outros
Vinha cantando também.

Quem antes cantava bem
Não levava palmatória

On a troqué l'idiophone pour la viola
et l'âne pour l'avion,
mais la façon d'être poète
n'a pas souffert de modification.

Le cantador du sertão
marche comme les navigateurs :
il entrevoit de nouveaux mondes,
il aperçoit de lointains chemins.
Quel dommage que la France
ne nous ait pas découverts plus tôt !
……
Sa viola en bandoulière,
de nos jours le cantador
se produit en tennis,
en jean ou en tee-shirt ;
et il a donné sa contribution
à la culture de la planète.

Poète, montre la comète
et la belle constellation,
car ton vers improvisé
est l'essence du cœur,
plantée comme une graine
arrosée dans la terre.

Le cantador du sertão
a commencé par voyager
à pied ou à cheval
en cherchant où chanter.
Aujourd'hui il circule en véhicule
mais il est toujours populaire.

J'ai entendu des poètes chanter
maintes chansons de ce temps-là.
Autrefois on se comparait
à quelqu'un qui survenait ;
à force d'entendre chanter les autres
on en venait à chanter aussi.

Autrefois, celui qui chantait bien
ne recevait pas la férule,

Vinha atrás da cantoria	*il recherchait les cantorias*
Para conquistar a vitória	*pour conquérir la victoire*
Para através dos seus versos	*afin de prendre place dans l'histoire*
Se colocar na história.	*grâce à ses vers.*
Poeta cantava a história	*Le poète chantait l'histoire*
E a velha legislação.	*et la vieille législation,*
E andava se desbravando	*il voyageait en défrichant*
Os rincões do meu sertão	*les moindres recoins de mon sertão*
E a cultura transbordando	*débordant de culture,*
Passando de mão em mão.	*passée de main en main.*
O cantador do sertão	*Le cantador du sertão*
Derramou muito suor	*a versé sa sueur.*
Não tinha pesquisador	*Il n'y avait pas de chercheur*
Atrás de verso maior	*qui cherchât un vers plus élevé.*
Nesse tempo o repentista	*Dans ce temps-là*
Vivia muito melhor.	*le repentista vivait bien mieux.*
Nesse tempo era pior	*Dans ce temps-là c'était pire*
Que havia sofrimento	*car ils connaissaient la souffrance.*
O cantador de viola	*Le joueur de viola*
Dormia sobre o relento	*dormait à la belle étoile*
E o seu transporte as vezes	*et son moyen de transport*
Era as costas do jumento.	*était parfois le dos d'un âne.*
Botava no pensamento	*Il se mettait dans la tête*
Todo de dicionário	*tous les mots du dictionnaire.*
Comprou programa de rádio	*Il s'est payé des programmes de radio,*
Começou ser sedentário	*il a commencé à se sédentariser.*
Quando encompridou a fama	*Quand sa réputation s'est étendue,*
Diminuiu o salário.	*son salaire a diminué.*
Não possui fixo salário	*Il n'a pas de salaire fixe,*
Porém ele está lá	*mais il est toujours bien là*
Sempre a mostrar seu repente	*pour montrer ses improvisations*
Pra toda parte que vá	*partout où il va.*
Enquanto existe poeta	*Tant qu'il existera des poètes*
O verso não morrerá.	*la poésie ne mourra pas.*

Les similitudes entre les premiers *cantadores* et ceux d'aujourd'hui sont affirmées dès la première strophe. Ces similitudes sont à la fois d'ordre spirituel,

moral et artistique : prédécesseurs et successeurs de la *cantoria* se fondent sur la foi et l'amour de l'art ; le contrat entre les poètes est toujours la *viola* dont le rythme ne s'est pas modifié ; de tout temps, il s'agit pour le *cantador* de montrer ses improvisations là où il se déplace. À l'opposé, les différences remarquables sont d'ordre matériel et concernent le mode de vie : moyens de transport, habitudes vestimentaires et aspects économiques. Finalement, il est question dans ce poème de la continuité de la culture *sertaneja* : celle-ci est « passée de main en main ». Quelles que soient les évolutions qui ont lieu dans un Nordeste en mutation, l'agent de cette transmission « est toujours populaire ». La vigueur des *cantadores* qui « ont versé leur sueur » et leur présence obstinée « dans les moindres recoins » expliquent la vivacité de la tradition. Leur rendre hommage avec un brin de nostalgie est un devoir de reconnaissance ; continuer leur œuvre aujourd'hui, c'est « contribuer à la culture de la planète ».

L'analyse de deux poèmes oraux a permis de faire la part des choses entre ce qui a connu une évolution notable et ce qui s'inscrit dans une continuité. Je terminerai cette étude par les éléments manifestant une certaine stabilité au travers des changements survenus, en considérant divers aspects esthétiques des performances orales

Une fidélité à l'esthétique traditionnelle

Nous venons de constater des évolutions importantes dans l'art des *cantadores*. Ils n'ont de cesse d'inventer des cadres inédits pour leur production, que ce soit par exemple au niveau des formes poétiques (nouvelles modalités), de l'organisation professionnelle (invention des festivals et congrès) ou des conditions de transmission (appropriation de nouvelles technologies comme la radiodiffusion). Alors même qu'un esprit d'innovation anime la *cantoria*, ses caractéristiques musicales et scéniques restent immuables. On remarque là, de la part des *cantadores*, une fidélité étonnante à l'esthétique traditionnelle. À ma connaissance il n'y a aucune tentative de « modernisation » musicale, personne n'essaie d'introduire de nouveaux instruments ou des rythmes étrangers. C'est pourtant ce qui se passe très couramment dans nombre de musiques traditionnelles où guitare électrique, basse et claviers ont été adoptés, sans parler du sempiternel *after beat* que le rock a répandu sur la planète et qui contribue à l'homogénéisation des rythmiques dans les cultures les plus diverses. Rien de tel dans la *cantoria* où les seules *violas* continuent de soutenir la scansion des vers[121]. Dans le même ordre d'idées, les *cantadores* n'ont pas non plus le

[121] L'*after beat* est l'accentuation du deuxième temps de la mesure, fortement marquée par la batterie ou, de plus en plus, par la boîte à rythme. Sa rencontre avec la battue régulière des *violas* n'a pas eu lieu ! La fidélité des *violeiros* à l'esthétique traditionnelle va de pair avec une amélioration qualitative de leurs prestations musicales et scéniques : d'après tous les témoignages, ils jouent mieux de leur

moindre souci de rendre leur prestation scénique moins austère, plus attrayante et conforme au goût du jour : pas la moindre ébauche de chorégraphie ou de jeu de scène. Lors des performances dans des contextes désormais très variés, la posture des poètes reste impressionnante de statisme et leur gestuelle très sobre continue de dégager une impression de grande concentration.

J'interprète cette constance comme une impossibilité de faire autrement : en effet dans la *cantoria* tout doit concourir à la production poétique improvisée. Or la musique et la *viola* ont un rôle unificateur indispensable pour fédérer la profusion d'idées et de formes poétiques à laquelle donne lieu la créativité des *cantadores* (comme cela a été montré à la fin de la première partie). Musique et *viola* ne peuvent donc s'ouvrir à la variété au péril de leur fonctionnalité essentielle. Elles doivent se conformer à la sobriété et à la rigueur, au caractère monolithique et archaïque du genre musical et instrumental légué par la tradition. Fidèle à sa radicalité (qui s'exprime aussi dans ses prises de position politiques et sociales), le *cantador* ne fait pas non plus de concessions esthétiques. Dans ce domaine son intransigeance est totale.

Outre leur fonctionnalité, musique et *viola* ont un rôle emblématique permettant d'identifier les *violeiros* et leurs œuvres orales. Leur public tient à cette image qui caractérise ce qui est l'expression culturelle la plus singulière du Nordeste : un art où tout change constamment, puisqu'il s'agit d'improvisation absolue. Le *violeiro* doit donc être pour ses admirateurs une icône qui incarne leur passion de la poésie improvisée. Or un tel symbole doit avoir quelques signes récurrents permettant l'identification, en l'occurrence l'instrument, sa tenue et son jeu. Ainsi se résout le paradoxe entre le *repentista* qui est un virtuose du changement et le *violeiro* qui a quelque chose d'immuable dans l'allure.

Pour essayer d'attirer plus de spectateurs dans les festivals de *cantoria* en place publique, certains organisateurs ont fait une tentative de mélange des genres, présentant sur scène une alternance de *repente* et de musiques amplifiées. De l'aveu même de l'un de ces organisateurs, ces tentatives ont été abandonnées après avoir constaté que cela n'attirait pas plus de monde ! Voilà qui souligne que la fidélité des amateurs de poésie est garantie sans qu'il soit besoin de recourir à des démarches de séduction inspirées du marketing. La plupart des *cantadores* et des gens qui les écoutent ont suivi ces dernières décennies un parcours qui les a menés du *sertão* à la ville. Alors que les sujets chantés et les espaces de production ont connu de ce fait une évolution importante, l'expression musicale des *cantadores* n'a pas rejoint ce qu'il est convenu d'appeler les musiques urbaines. La seule adaptation musicale et scénique que l'on puisse constater est l'amplification des voix et des *violas,* dans les nouveaux contextes où le public est nombreux. Le chant, la musique et

instrument et l'accordent avec plus de soin aujourd'hui qu'autrefois ; par ailleurs, les festivals sont en soi une mise en scène où tout concourt à la valorisation de leur art.

l'instrument continuent, au cœur de la ville, de témoigner de la culture du *sertão*. Cette fidélité à l'esthétique traditionnelle est chez les *cantadores* une des manifestations de leur éthique, à laquelle nous allons consacrer le chapitre suivant.

L'ÉTHIQUE DES CANTADORES

Dans toute forme d'art, l'esthétique et l'éthique sont liées. Les évolutions constatées au chapitre précédent prennent leur sens quand on considère l'éthique partagée par l'ensemble des *cantadores* dans la mise en œuvre de leur expression artistique. Nous parlerons ici des fondements de la *cantoria*, en précisant les éléments essentiels qui motivent l'activité des poètes.

Une déontologie : *a lei da cantoria*

Il existe une expression que les *cantadores* emploient pour désigner l'ensemble des règles propres à l'exercice de leur art : *a lei da cantoria* – la « loi » de la société des amateurs de poésie. Ces règles informelles, purement orales, constituent un code complexe qui peut connaître des variations régionales. Leur assimilation est une part essentielle de l'apprentissage des poètes. Elles concernent le comportement, la tenue, la préséance et les questions techniques.

La *viola*, emblème des *violeiros*, est l'objet d'un soin particulier dans son maniement – manipuler un symbole exige un protocole[122]. Quelques aspects de cet usage ont été exposés dans le chapitre consacré à l'instrument. Je rappelle simplement ici une convention régissant la façon de le tenir qui me servira d'exemple significatif : il peut arriver qu'un gaucher et un droitier chantent ensemble. Pour éviter que les manches des *violas* ne se croisent, le gaucher s'assoit à la droite du droitier : les manches sont alors dirigés vers l'extérieur. Or j'ai assisté à un duo entre Antônio Lisboa, gaucher, et Geraldo Alves, droitier et sourd de l'oreille doite. Assis à la droite d'Antônio, Geraldo croisait le manche avec lui, mais pouvait entendre ses répliques avec sa bonne oreille. La « loi » de la *cantoria* s'amende donc de façon pragmatique quand il est besoin, pour ne défavoriser personne. Elle n'est en rien un règlement, mais un esprit et s'adapte aux circonstances.

La façon de répartir les *motes* et sujets proposés entre les chanteurs présents à une *cantoria* est soumise à un code de bonne conduite. Si le *cantador* qui commence l'improvisation choisit un thème, celui qui lui répond doit suivre ce thème (comme on vient de le voir dans l'improvisation sur les premiers *cantadores* transcrite au chapitre précédent) ; de même le premier poète entonne la *toada* qu'il a choisie et détermine ainsi la mélodie sur laquelle sera chanté tout le *baião*.

Les indications sur le comportement à suivre dans le déroulement d'une session ont connu une évolution notable. Autrefois, on commençait par *pedir*

[122] Dans les poèmes, le symbole de la *viola* se décline en métaphores riches de sens : drapeau, arme, voie, règle ou traité du cantador.

licença – solliciter l'autorisation du maître de maison[123]. Actuellement, ce n'est le cas que s'il y a un motif spécial comme un anniversaire, sinon on réserve plutôt les remerciements pour la fin de la *cantoria* qui peut démarrer sur n'importe quel thème. Pour autant, la première improvisation suit toujours la forme de la *sextilha* et il reste convenable de donner un caractère introductif aux premières strophes – selon les inclinations des *cantadores*, ceux-ci solliciteront l'aide de Dieu, salueront l'assistance ou commenteront les circonstances de la session (je transcrirai plus loin une de ces *sextilhas* d'ouverture pour montrer la façon dont les poètes induisent d'emblée l'esprit qu'ils veulent imprimer à la session).

L'installation de la *bandeja* qui recueille les billets est soumise à des recommandations. Dans l'idéal, elle doit arriver après trois ou quatre *baiões*. C'est le maître de maison qui l'apporte et qui la « baptise », de préférence avec un gros billet, pour que les autres l'imitent. La *bandeja* n'est pas présente dès le début parce qu'elle symbolise l'argent. Elle est normalement couverte d'un tissu et sert à transmettre les demandes du public aux chanteurs, quand elles sont notées sur un bout de papier. Enfin, la *cantoria* peut se clore de n'importe quelle façon, même s'il est de bon ton de prendre congé et de présenter ses remerciements vers la fin de la session. Sans qu'il y ait là d'obligation, la tendance actuelle est de finir sur une modalité conviviale réunissant les *cantadores* en chœur, comme le *Coqueiro da Bahia* d'invention récente dont le refrain évoque la *despedida* – les adieux des artistes :

Coqueiro da Bahia	*Coqueiro da Bahia,*
Quero ver meu bem agora	*je veux voir mon amour maintenant.*
Quer ir mais eu vamos	*Tu veux y aller, viens avec moi ;*
Quer ir mais eu vam'bora.	*tu veux y aller, partons ensemble.*

Les aspects économiques de la performance sont régis également, avec un traitement varié selon les contextes. La *cantoria* peut avoir lieu dans une église, lors de la messe, mais il n'y a alors pas de paiement pour les chanteurs. Lorsqu'il y a contrat, il est verbal : quelqu'un, pour gagner de l'argent, peut s'improviser promoteur d'une *cantoria* à l'entrée payante, empoche les bénéfices sur les consommations, mais s'engage à donner l'argent des entrées aux artistes. Dans un autre type de contrat, ceux-ci emportent une somme convenue plus le contenu de la *bandeja*. Les lieux où ils sont amenés à gagner leur vie sont aussi désignés par la *lei da cantoria* avec des termes spécifiques *: cantoria de palco* quand les chanteurs sont sur une scène ; *de palanca* quand ils

[123] *Com licença*, « avec votre permission », est au Brésil l'expression de la politesse élémentaire. On la prononce en arrivant quelque part, en passant devant quelqu'un ou en quittant un lieu, par exemple pour s'absenter d'une assemblée ou avant de se lever de table. Les improvisateurs de l'État de São Paulo qui chantent selon la tradition du *cururu* commencent toujours dans leur première improvisation par *pedir licença.*

sont sur une remorque sonorisée *; encima de mesa* quand on les fait monter sur une table en raison d'un public nombreux dans un lieu inapproprié ; *cantoria campal* quand elle se tient sur le terrain d'un propriétaire – si celui-ci a clôturé l'endroit pour en conditionner l'accès, on parle alors de « *circo* ».

Dans tous les cas, ce qui est convenu l'est verbalement, en conformité avec les coutumes locales. En particulier, la durée d'une *cantoria* est variable d'une région à l'autre. Si l'horaire 21 h – 1 h est le plus courant, dans la *região da mata* on privilégie la quantité et les chanteurs sont conduits à chanter tard dans la nuit.

Outre ses règles propres, il s'avère que la *cantoria* apporte des valeurs de fraternité et de sociabilité à ses amateurs, du fait même de son fonctionnement. Des personnes qui ne se connaissaient pas auparavant se rencontrent autour d'une table à cette occasion, commencent à se fréquenter, s'organisent pour assister à d'autres *cantorias*, voire pour en organiser. L'amour de la poésie apparaît comme un lien créateur d'amitiés.

Acteurs de la *cantoria*, les poètes doivent se conformer aux valeurs orientant son évolution actuelle. Cela se révèle dans l'exercice de leur art qui requiert désormais une certaine forme d'altruisme et d'élégance. Antônio Lisboa, à qui je dois les indications suivantes, considère que « le travail en duo est fondamental pour la *cantoria* ». En conséquence, la production poétique en commun implique la loyauté vis-à-vis du partenaire. Pourtant, la tentation doit être forte de chanter mieux que lui, tant l'émulation est grande entre *cantadores* ! Mais au sein de la *dupla*, la déontologie commande de ne pas mettre l'autre en difficulté. C'est ainsi qu'Antônio ne va jamais laisser à Edmilson une rime qui puisse gêner son élaboration poétique ; à cette fin, il est même capable de sacrifier une belle image venant en fin de strophe si elle se termine sur une rime « pauvre » qui limiterait les possibilités d'expression de son partenaire. Ce principe s'appelle *rima sacrificada*.

« Improviser, c'est produire ». Par cet aphorisme, Antônio rappelle le sens premier de la *cantoria*. Il s'ensuit que les procédés pour contourner l'obligation d'improviser (tels que *balaio, rotina* et autres vers appris par cœur) sont considérés comme une lâcheté (*covardia*) car ils prennent le répondant au dépourvu. L'auditoire n'accepte pas ce genre de choses. Par contre, il est licite pour un duo constitué de mémoriser des successions de strophes et de les placer lorsque le sujet le permet, parce qu'alors les deux chanteurs sont sur un pied d'égalité. Mais ce n'est pas conseillé, car qui procède ainsi s'en accommode et finit par « produire » moins. Or l'essence du *repente* est précisément l'improvisation. La production d'un dialogue improvisé d'égal à égal reste la finalité de la performance et la clé de la déontologie.

Je transcris à présent la *sextilha* par laquelle Rogério Meneses et Enevaldo Hipólito ont ouvert la session d'Imaculada Conceição relatée plus haut. Dans les

sept premières strophes de cette improvisation d'usage, les poètes sollicitent l'appui du public et l'aide divine.

Quero apoio de jovens
De senhor e de senhora
Que a sorte da gente brilhe
Como o sol brilha na aurora
É mais uma cantoria
Que estamos fazendo agora.

Eu peço a Deus nessa hora
Pra me manter feliz certo
Me faça achar o oasis
No meio desse deserto
Que eu não sou nada na vida
Se o Senhor não tiver perto.

Eu peço a Deus que dê certo
A cantoria da gente
Que a estrela que guiou
Os magos do Oriente
Guie os pagos da viola
Pro céu que Deus faz repente.

Que Deus me dê de presente
Mais que deu para Neruda
Quando eu cansar me carregue
Quando eu tropeçar me acuda
Que eu só sou fraco até quando
Não receber sua ajuda.

Deus que é pai bom e não muda
Como verdadeiro pai
A partir desse momento
Sua santa benção sai
Iluminando os caminhos
Que a dupla da gente vai.

Todo filho pede ao pai
Pedir a Deus eu garanto
Mostra o caminho a Rogério
Coloque mel no que eu canto

Je veux le soutien des jeunes,
des messieurs et des dames.
Que notre chance brille
comme le soleil brille à l'aurore !
C'est une session de plus
que nous sommes en train de faire.

À cette heure je demande à Dieu
de me maintenir heureux et juste.
Qu'il me fasse trouver l'oasis
au milieu de ce désert !
Car je ne suis rien dans la vie
si le Seigneur n'est pas à mes côtés.

Je demande à Dieu que notre cantoria
soit une réussite.
Que l'étoile qui a guidé les mages
d'Orient guide les salariés de la viola
vers le ciel où Dieu fait son
improvisation !

Que Dieu me donne en cadeau
plus qu'il n'a donné à Neruda,
qu'il me transporte quand je fatigue,
qu'il vienne à mon secours
quand je trébuche, car je suis faible
tant que je ne reçois pas son aide.

Dieu qui, en vrai père,
est un père bon et constant
prodigue sa bénédiction
à partir de ce moment,
en illuminant les chemins
où va notre duo.

Tous les fils demandent à leur père,
j'affirme demander à Dieu :
montre le chemin à Rogério, mets du
miel dans ce que je chante.

Que dividida pra três
A carga não pesa tanto.

Deus que está em todo canto
Está conosco também
E eu a ele não quero
Solicitar nada além
De agradar as pessoas
Ser feliz e cantar bem.

Car partagée en trois,
la charge est moins lourde.

Dieu qui est partout
est aussi avec nous.
De sa part, je ne veux
rien solliciter d'autre
que de plaire aux personnes,
être heureux et bien chanter.

N'ayant pas transcrit toute cette longue improvisation, je livre cependant ses dernières strophes qui rappellent l'éthique de la *cantoria* : l'autre poète est un partenaire (*parceiro*) et l'instrument qui les réunit, la *viola*, a valeur de traité juridique (*jus*). Les derniers vers ont un caractère officiel : ils proclament que la session est ouverte.

Hoje eu quero viajar
No vento que me conduz
Tendo você por parceiro
E a viola como jus
Na mesma velocidade
Que a viagem faz na luz.

Nós iremos ser vizinhos
Dos astros mais uma vez
Sem trapalhar no baião
Sem errar no português
Da melhor festa da noite
A abertura se fez.

Aujourd'hui je veux voyager
sur le vent qui me conduit,
avec toi comme partenaire
et la viola comme droit,
avec la même célérité
que le voyage de la lumière.

Encore une fois,
nous serons proches des astres,
sans nous embrouiller dans le rythme,
sans commettre d'erreurs de portugais.
De la meilleure fête nocturne,
l'ouverture vient de se faire.

Cet exemple d'un poème remplissant une fonction formelle introductive nous indique que les poètes produisent également le cadre de leur production lors d'une *cantoria*. Avec une grande liberté de choix dans la façon et le moment de le faire, les poètes animent la session en y mettant les formes. Il ne s'agit pas d'un formalisme puisque, en l'absence de règles édictées et d'une étiquette rigoureuse, on serait bien en peine de déterminer un cérémonial régissant la conduite des poètes par la seule observation de quelques sessions. Il s'agit de formes que conseille la *lei da cantoria,* des formes de bienséance plutôt que de préséance. Ces formes sont adaptées à chaque session par les *cantadores*, en fonction des circonstances, car la *cantoria* n'est pas un rituel et il n'y a rien d'immuable dans leur performance.

Le souci constant qu'ont les *cantadores* d'encadrer leur pratique dans des formes, quitte à en inventer quand ils sont dans des situations inédites, est significatif. Il faut le mettre en parallèle avec l'exigence formelle qui marque leur pratique de la poésie, à savoir l'usage de modalités difficiles et complexes pour y couler leurs improvisations, en inventant dans ce domaine aussi de nouvelles formes en permanence.

On observe donc une grande cohérence entre le fond (ce que les *repentistas* produisent in petto) et la forme (comment ils le montrent aux auditeurs) : ces deux moments immédiatement successifs de la création poétique connaissent la même nécessité d'une forte structuration.

Un accord entre intégrité et pragmatisme

Une qualité marquante des *cantadores* est l'intégrité, dans la mesure où ils se conforment à des principes de justice et de loyauté inhérents à la tradition qui leur est propre. Cela ressort de notre analyse de l'ensemble des recommandations qui constituent la *lei da cantoria*. Celle-ci incite les compétiteurs du *repente* à être honnêtes entre eux, rigoureux dans leurs performances et fidèles à leurs principes. Les *cantadores* montrent dans leur vie professionnelle une manière d'être qui va jusqu'à la probité. Un petit événement et un poème virulent vont illustrer cela.

Lors du Congrès de Campina Grande auquel j'ai assisté en 1998, qui est pour les *cantadores* un des plus importants concours qui soient, un incident a éclaté. Je vais le relater comme un fait significatif, révélateur de la probité des *cantadores* manifestant l'esprit critique le plus radical. L'incident concernait en l'occurrence Antônio Lisboa, dont j'ai déjà évoqué le parallélisme de l'engagement militant et de la posture de chansonnier sans concessions. Appelé sur scène avec son collègue Edmilson Ferreira, dans cette ambiance de concentration et d'émulation qui est celle des concours, ils se voient proposer par le jury le thème suivant pour la première improvisation : « *o nego* ». Ce qui est une prononciation péjorative de « *o negro* », « le Noir ». Après avoir fait sonner sa *viola,* sans doute le temps d'une réflexion stratégique, Antônio Lisboa s'interrompt et va parlementer avec le jury. Moment de confusion, où le public s'agite anxieusement : cette rupture du protocole, c'est un peu comme un avion freinant juste avant le décollage ! Portant le fer de sa critique contre ses propres juges, Antônio revient au micro et déclare : « *nego* signifie racisme et la loi interdit le racisme dans notre pays ». Applaudissements du public et mine contrite du présentateur qui dit que la commission va choisir (et non plus tirer au sort) un autre thème… qui s'avère être l'esclavage ! Antônio et Edmilson se demandent manifestement si on se paye leur tête, mais, malgré tout le préjudice à la concentration qu'ils viennent de subir, décident d'aller jusqu'au bout. Ce faisant, ils montrent leur intégrité en ne changeant rien à ce qu'ils ont à dire sur

ce sujet, y compris leur désapprobation de la formulation tendancieuse commise par leurs juges. Voici leur improvisation exemplaire, où ils enfoncent le clou en réaffirmant dans la dernière strophe que « De par la Constitution, dire du mal du Noir est un crime ».

O negro assim como o branco
É igualmente importante
Depois que uma delegada
Prendeu um comerciante
Essa questão do racismo
Foi comentada bastante.

O negro vai muito adiante
Pela luta e pela fé
O grande líder é Zumbi
E o grande ídolo é Pelé
Quem diz o que quer do negro
Não sabe o que o negro é.

O negro também tem fé
Tem amor e coração
O negro agora é político
Empresário e cidadão e
Não mais o burro de carga
Que foi na escravidão.

Está na televisão
Indo pra todos troféis
Ganha os piore salários
Pega os piores papéis
Eu mesmo estou testemunho
Que um só trabalha por dez.

O negro tem seus papéis e
Não pode viver a toa
Em Genebre em Houston
Em Japão e em Lisboa
Não é mais a cor da pele
Que classifica a pessoa.

O negro partiu de Goa
De Guiné e de Angola

Le Noir et le Blanc
sont d'égale importance.
Depuis qu'une commissaire
a arrêté un commerçant,
cette question du racisme
a été très commentée.

Le Noir marche en avant,
par la lutte et par la foi.
Le grand leader est Zumbi,
la grande idole est Pelé.
Celui qui parle du Noir à tort et à travers ne sait pas ce qu'est un Noir.

Cœur, amour et foi
sont aussi les attributs du Noir.
De nos jours il est politicien,
entrepreneur, citoyen,
et n'est plus la bête de somme
qu'il était sous l'esclavage.

Il est présent à la télévision,
où il mérite tous les trophées.
Il gagne les pires salaires,
les pires rôles lui échoient.
Je suis moi-même témoin que l'un d'eux, seul, travaille comme dix.

Le Noir a des papiers
et ne peut vivre à l'aventure.
À Genève, Houston,
Lisbonne ou au Japon,
ce n'est plus la couleur de la peau
qui classe la personne.

Le Noir est parti de Goa,
de Guinée et d'Angola.

Aqui saiu da senzala
Também saiu da argola
Não pode mais ser expulso
Da fábrica nem da escola.

O negro agora se alvora
Depois de levar um baque
Nelson Mandela é um negro
Mas na política é um craque
Não possui menos preparo
Do que Bill Clinton ou Chirac.

O negro passou por barco
Muito desapareceu
Sofrido por Brasileiro
Pisado por Europeu
Não tem quem saiba somar
O quanto o negro sofreu.

Sofrendo o negro cresceu e
Ainda crescendo vem
Mickael Jackson já foi negro
Mas como dinheiro tem
Sepultou suas origens
Pra virar branco também.

O negro trabalhou bem e
Pra vencer dor do abismo
Militou pelos partidos
Entrou no socialismo
Enfrentou tudo no mundo
Mais combateu o racismo.

O negro traspassa abismo
Pra se tornar mais sublime
No pugilismo tem Tyson
Na música nós temos Jimmy
Pela constituição
Falar mal de negro é crime.

Ici, il a quitté la maison des esclaves,
il est sorti du carcan.
Il ne peut plus être exclu
de la fabrique ni de l'école.

Après sa déchéance,
le jour se lève pour le Noir.
Nelson Mandela est noir,
mais en politique, c'est un as ;
il n'est pas moins cultivé
que Bill Clinton ou Chirac.

Le Noir a fait la traversée à fond de cale,beaucoup y sont restés.
Le Brésilien l'a fait souffrir,
l'Européen l'a meurtri :
nul ne peut faire le compte
de tout ce qu'il a enduré.

Le Noir a grandi en endurant,
et il continue de croître.
Mickael Jackson a été noir,
mais comme il est riche,
il a enterré ses origines
pour devenir blanc aussi.

Le Noir a bien travaillé, et pour surmonter sa douleur de l'abîme,
il a milité dans les partis,
il a rejoint le socialisme.
Dans ce monde, il a tenu tête à tout,
et il a combattu le racisme.

Le Noir traverse des abîmes
pour devenir plus sublime encore.
Pour la boxe, il y a Tyson,
pour la musique, nous avons Jimmy.
De par la Constitution,
dire du mal du Noir est un crime.

Si les circonstances de cette improvisation étaient particulières, la production d'un tel poème n'a rien d'exceptionnel pour des *cantadores*. En

effet, ceux-ci souscrivent volontiers à l'obligation morale du devoir de mémoire en témoignant d'événements graves, fatidiques ou tragiques (comme ceux qui sont rappelés dans le poème ci-dessus). Les *cantadores* estiment nécessaire de les porter à la connaissance de tous pour tirer les leçons du passé, en n'oubliant rien des drames qui l'ont entaché. C'est là aussi une forme d'intégrité.

Par ailleurs, une attitude caractéristique des *cantadores* est le pragmatisme. Ils savent s'adapter à toutes les situations car c'est le propre de leur art d'improvisateurs itinérants. Ils sont pour la même raison orientés vers l'action pratique, ne s'embarrassant pas de théorie ou de spéculations. En outre, dans la culture qui est la leur, le pragmatisme prend un sens particulier. D'une certaine façon, les mots y sont des faits. Un *mote* dit ainsi :

A palavra dos homens do passado	*La parole des hommes du passé*
Era válida igualmente documento.	*valait tout autant qu'un document.*

Dans l'exercice de la profession du *cantador*, on l'a vu, l'oralité régit toutes les relations : la production d'une poésie orale est le propre de son art, art qu'il transmet oralement à ses continuateurs et qu'il diffuse auprès de ses auditeurs sur la base de contrats verbaux.

Dans la *cantoria*, les paroles sont des actes et les mots sont des faits. Réciproquement, pour le *cantador*, les faits sont parlants. Les faits d'expérience sont autant de leçons qu'il reformule constamment en paroles prosaïques ou poétiques – c'est le propre de l'oralité. À son tour, la parole reçue prend toute sa valeur pratique dans la traversée de la vie.

Ce pragmatisme est exprimé dans un *mote* proposé au congrès de Campina Grande :

Na escola do mundo eu aprendi	*À l'école du monde, j'ai appris*
As lições que a vida me ensinou.	*les leçons que la vie m'a enseignées.*

Je transcris l'improvisation de Raimundo Caetano et Rogério Meneses, où les poètes affirment qu'en tant qu'êtres d'expérience, ils sont porteurs d'une éthique. Cette éthique est enracinée dans l'oralité, basée sur la mémoire des paroles anciennes. Elle ne provient pas de quelque livre, mais des leçons reçues des aïeux et des enseignements de l'expérience quotidienne. À l'école de la vie, prenant conscience de ses limitations existentielles, on gagne une certaine humilité. Dans la manière de se comporter, on devient capable de reconnaissance, de pardon, de sérénité, de gentillesse et, par-dessus tout, on désire la paix. Le *cantador* le dit d'emblée : son chant et sa *viola* sont les vecteurs de la sagesse populaire, les instruments de la tranquillité de l'âme.

Minha arte até hoje é de cantar	*À ce jour, mon art est de chanter, et je*
Na viola eu encontro a minha paz	*trouve la paix avec ma viola.*
Convidado pra muitos festivais	*Invité dans maints festivals,*

Represento a cultura popular
Se o jurado me bota no lugar
Agradeço a Jesus por onde estou
Não consigo brigar com quem ganhou
Nem pretendo dizer porque perdi
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

Aprendi na lição quotidiana
Que quem tem esperança é perecedor
Que no céu de Jesus vale o amor e
Que na terra só vale muita grana
Que nós temos o carvão do nirvana
Que a mão de Jesus presenteou
Aprendi o lugar para onde vou
E a origem do tempo que nasci
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

Eu não gosto de juro e desacato
Provocar mal estar e nem fadiga
Me esquecer do amor nem fazer briga
Mas só sei um amigo bem formado
Uma coisa eu não sei é ser ingrato
E esquecer um amigo que ajudou
Posso ir à falência mas não vou
Vomitar sobre o prato que comi
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

Aprendi que esta vida faz veloz e
Ninguém sabe o final do seu caminho
E quem fala com paz e com carinho
Eu não posso subir a minha voz
Aprendi perdoar os meus avós e
Meus avós muitas vezes me perdoou
E a ladeira do tempo apresentou
Muitas vezes subi e já desci
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

je représente la culture populaire.
Si le jury me classe, je remercie Jésus pour ma place. Je ne parviens pas à me disputer avec le vainqueur, et je ne prétends pas dire pourquoi j'ai perdu.
À l'école du monde, j'ai appris
les leçons que la vie m'a enseignées.

J'ai appris dans la leçon de tous les jours que celui qu'habite l'espérance est périssable ; que ce qui vaut au ciel de Jésus c'est l'amour ; que sur terre ne vaut que l'argent ; que nous avons le charbon du paradis que la main de Jésus nous a offert.
J'ai appris le lieu où je vais
et l'origine du temps où je suis né.
À l'école du monde, j'ai appris
les leçons que la vie m'a enseignées.

Je n'aime pas l'usure, l'irrévérence, provoquer malaise et peine, oublier l'amour, me disputer, mais je sais ce qu'est un ami bien formé.
Je ne sais pas être ingrat
et oublier un ami qui m'a aidé.
Je peux être acculé à la faillite, je ne vomirai pas sur le plat que j'ai mangé.
À l'école du monde, j'ai appris
les leçons que la vie m'a enseignées.

J'ai appris que cette vie passe vite et que personne ne connaît le terme de son chemin. Je ne peux hausser le ton devant quelqu'un qui parle avec paix et tendresse.
J'ai appris à pardonner à mes aïeux et mes aïeux maintes fois m'ont pardonné. Et la pente du temps est apparue : que de fois l'ai-je gravie et dévalée !
À chaque jour qui passe, j'apprends

Cada dia que passa eu sempre aprendo
E é por isso que fico mais feliz
Eu conheço um adágio que nos diz
Que o homem vive e vem aprendendo
É por isso que agora estou sabendo
Que no mundo foi Deus que me botou
Foi o sexo de pai que me gerou e
Foi do ventre de mãe da onde nasci
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

toujours, et je n'en suis que plus heureux.
Je connais un adage qui dit que l'Homme apprend au cours de sa vie.
C'est pour cela que je sais maintenant que c'est Dieu qui m'a mis au monde.
C'est le sexe de mon père qui m'a engendré et je suis né du ventre de ma mère.
À l'école du monde, j'ai appris
les leçons que la vie m'a enseignées.

Aprendi ?
Que é difícil demais a nossa vida
No lugar que se faz uma ferida
Para sempre se torna cicatriz
Nos deveres de casa que eu fiz
Vendo tudo o que minha mãe falou
E aprender as coisas ainda vou
Como estou aprendendo agora aqui
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

J'ai appris que notre vie est trop difficile et qu'à l'endroit de la blessure il reste à jamais une cicatrice.
Dans les travaux domestiques que j'ai accomplis, j'ai vu tout ce que ma mère m'avait dit. Et j'apprendrai encore bien des choses, comme ce que je suis en train d'apprendre en ce moment.
À l'école du monde, j'ai appris
les leçons que la vie m'a enseignées.

Quando quero uma coisa corro atrás
Não devasto usando a motoserra
Eu preservo a paz esqueço a guerra
Que eu não gosto da guerra e sim da paz
Aprendi muitas coisas com meus pais
O primeiro casado me ensinou
E as lições que eu ganhei do meu avô
Foram todos os livros que já li
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

Quand je veux une chose, je la poursuis ; je ne dévaste pas tout à la tronçonneuse.
Je préserve la paix et j'oublie la guerre, car j'aime la paix et non la guerre.
J'ai appris bien des choses avec mes parents et lors de mon premier mariage.
Et les leçons que j'ai reçues de mon grand-père sont les seuls livres que j'aie lus.
À l'école du monde, j'ai appris
les leçons que la vie m'a enseignées.

Eu no mundo aprendi o conviver
Esse mundo pra mim foi a escola
Desse mundo de palco e de viola

J'ai appris le vivre-ensemble dans ce monde, qui pour moi fut une école.
De ce monde de scènes et de violas,

Aprendi a ganhar e a perder
E da escola eu não vou me esquecer
Muitas vezes perder ainda vou
Já gozei o que gente não gozou
Como gente sofrer eu já sofri
Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou.

j'ai appris à gagner et à perdre.
Je n'oublierai pas cette école
et je perdrai encore souvent.
J'ai joui comme personne ne l'a fait
et j'ai souffert comme chacun va souffrir.
À l'école du monde, j'ai appris
les leçons que la vie m'a enseignées.

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

Une mise en relation des auditeurs par les sentiments

Dans l'espace de production qu'est une *cantoria*, les *cantadores* contribuent également à un autre type de mouvement : la mise en circulation de sentiments au sein de l'assemblée fervente de poésie. Un des principes de l'art des *cantadores* est de créer de cette manière un lien entre leurs auditeurs. Ceux-ci semblent trouver le sens de leur participation à une session dans le rapport émotif qui s'y établit par l'intermédiaire des poètes. Un *mote* particulièrement significatif de cette attente fut exprimé par un auditeur lors de la *cantoria* d'Imaculada Conceição :

Poeta canta o que eu sinto
Que eu sinto e não sei cantar.

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

De l'improvisation d'Antônio Lisboa et Enevaldo Hipólito, je transcris les passages qui traduisent le mieux l'obligation d'émouvoir à laquelle se soumet le poète à la demande de son public. Le poème se veut l'expression du désir de l'auditeur : suivant la formulation du refrain, il est à la première personne et, s'adressant au poète, à l'impératif.

Poeta por caridade
Faça sua poesia
Transforma a sua alegria
Na minha felicidade
Que eu tou morto de saudade

Poète, par charité,
produis ta poésie,
transforme ta joie
pour en faire mon bonheur,
car je meurs de nostalgie

Do meu primeiro lugar	*de ma première demeure,*
Querendo me libertar	*voulant délivrer mes pas*
Desse pé no laberinto	*de ce labyrinthe.*
Poeta canta o que eu sinto	*Poète, chante ce que je sens,*
Que eu sinto e não sei cantar.	*car je sens mais ne sais chanter.*
Cantador presta atenção	*Cantador, sois attentif,*
Seja simples não estranho	*sois simple, ne sois pas étrange.*
Se puder diga o tamanho	*Si tu le peux, dis l'étendue*
Que eu tenho de solidão	*de la solitude qui est la mienne.*
Diga que a separação	*Dis que la séparation*
Já procurou me matar	*a bien failli me tuer*
Que eu tou cansado de andar	*et que je suis fatigué de marcher*
Igual um leão faminto	*comme un lion affamé.*
Poeta canta o que eu sinto	*Poète, chante ce que je sens,*
Que eu sinto e não sei cantar.	*car je sens mais ne sais chanter.*
Poeta canta um bocado	*Poète, chante un morceau*
Falando da minha vida	*pour parler de ma vie,*
Que igualmente uma ferida	*car mon cœur meurtri*
Meu peito está magoado	*est comme une blessure.*
Até morrer enforcado	*Pour mourir, j'ai même*
Eu já tentei inventar	*essayé de me pendre,*
Mas resolvi escapar	*mais j'ai voulu en réchapper*
Por causa do meu instinto	*grâce à mon instinct.*
Poeta canta o que eu sinto	*Poète, chante ce que je sens,*
Que eu sinto e não sei cantar.	*car je sens mais ne sais chanter.*
Já que você aprendeu	*Toi qui as appris,*
Fale de simplicidade	*parle en toute simplicité :*
Tem que cantar a saudade	*il te faut chanter la nostalgie*
Que mora no peito meu…	*qui habite mon cœur…*
Descreva mil emoções	*Décris mille émotions*
Pro povo de Imaculada	*aux gens d'Imaculada.*
Canta a saudade cantada	*Chante le chant de nostalgie*
Que eu trago em minhas canções….	*que je porte dans mes chansons…*

Le sens de la *cantoria* est le thème de ce *mote* : « Poète, chante ce que je sens, Car je sens mais ne sais chanter ». Pour l'auditeur qui l'a proposé en utilisant à deux reprises le verbe *sentir*, l'art du *cantador* est une expression de la sensibilité et des sentiments que lui-même n'est pas en position d'exprimer.

La disposition en chiasme des deux vers formant ce refrain est à l'image du jeu de miroirs qui s'opère entre l'auditeur et le poète au niveau de l'affectivité. Dans une *cantoria*, l'auditeur attend du poète qu'il se fasse le reflet de ses émotions – on a vu par ailleurs que l'auditoire est un miroir du charisme du chanteur. Le « transfert d'attitudes et d'affects » précédemment étudié dans le cas spectaculaire du *desafio* est donc valable aussi dans le cas général. Au-delà du simple transfert d'agressivité, il recouvre toute la gamme des sentiments. Le sens dont la *cantoria* est investie par ses amateurs apparaît : leurs sentiments sont exposés, transposés puis en définitive échangés au sein de l'assistance qui les partage intensément par la vertu du chant.

La mise en mouvement des affects s'opère en effet en trois phases correspondant aux divers moments de la création poétique et du déroulement de la session que nous avons déjà décrits. Un amateur désire entendre exprimer un sentiment qui lui tient à cœur. Il le fait connaître par l'intermédiaire d'une demande formulée de façon prosaïque, le plus souvent un papier déposé dans la *bandeja* où le sentiment en question est sous-entendu par le thème proposé. Si l'amateur est un peu poète, il le versifie en deux vers composant un *mote* (que j'ai appelé plus haut « graine de poème »), ce qui ne change rien à la confidentalité du message qui est adressé au *cantador*, jusqu'au moment où il le révèle à l'assistance. J'appelle exposition l'exaltation du thème qui a lieu quand le *cantador* prête sa voix pour le chanter, choisissant pour ce qui est désormais un refrain une mélodie correspondant au sentiment qu'il exprime. La transposition s'effectue quand les poètes se mettent au diapason du sentiment exprimé pour pouvoir le décliner en multiples émotions suscitées par les images qu'ils créent, en se fondant sur des éléments de leur propre expérience (ce développement des idées a été appelé *oração*, et la faculté de jouer l'émotion associée aux idées *transpor o sentimento* – transposer le sentiment). Quand ils « transposent le sentiment », les poètes le retournent à l'amateur et à ses voisins en le magnifiant. L'échange entre les auditeurs s'opère par l'émotion qu'ils manifestent au travers de leurs réactions (interjections, commentaires, cris, rires et applaudissements). À son tour, l'auditoire amplifie les propos des poètes, ce que résume bien la formule déjà citée d'un apologiste : *o aplauso é a extensão da palavra* – les applaudissements sont l'extension de la parole poétique.

Une session de *cantoria* apparaît ainsi comme un moment d'émotion collective où se produit une mise en mouvement continue des sentiments par le truchement de la poésie, de la musique et du chant, et donc par l'intermédiaire des *cantadores*.

UNE CONCEPTION DU TEMPS SINGULIÈRE

Essayons d'aller plus loin dans la compréhension du sens que représente une session de *cantoria* pour ses participants. Nous venons de voir que lors d'une soirée réunissant auditeurs et *cantadores*, des sentiments, des idées et des thématiques qui sont le lot commun sont mis en circulation et partagés. L'entremise des *cantadores* stimule ces échanges d'affects et de concepts qui peuvent être proposés par tous, spectateurs et poètes. En revanche, ces derniers semblent être les seuls à pouvoir proposer et développer certaines conceptions qui leur sont propres. Dans ce qui suit, je veux mettre en évidence que les *cantadores* ont nécessairement une perception du temps singulière, en rapport avec la forme de leur art. *Repentistas*, ils maîtrisent l'improvisation la plus accomplie qui soit, en une sorte de défi au temps où le surgissement du vers se produit dans l'urgence de l'alternance des strophes. Dans la joute poétique, sur le rythme impérieux que dicte la *viola*, il s'agit d'inventer sa réplique en prenant le temps de vitesse. Mais il n'y a pas là que pure virtuosité, encore faut-il que le poète soit inspiré – or, on a vu ce que son inspiration doit à l'instrument qui l'accompagne. Les *repentistas* sont *violeiros :* ils s'appuient sur le son de leurs cordes pour lancer leur improvisation, tout comme le font les griots africains (ceux-ci s'accompagnent d'instruments à cordes quand ils chantent les hauts faits du passé, car les « cordes de l'âme » ont pour effet « d'allonger la pensée »)[124]. Ébranlée par la vibration des cordes qui l'inspire, la pensée des *repentistas* est rétrospective et se nourrit du temps passé, de la vie écoulée, du souvenir. Elle est empreinte du sentiment luso-brésilien de la *saudade* que les termes « nostalgie » et « regret » traduisent imparfaitement. Une sorte d'ambivalence se fait jour, quant au rôle que joue la représentation du temps du *repentista* dans sa faculté créatrice. Son esprit est à la fois tourné vers le passé et tendu vers le futur, vers la strophe inédite en instance d'expression. On a vu combien son art doit à la mémoire, à ce qu'il a su provisionner, et combien dans le même temps il valorise le jaillissement, la fulgurance de la parole. S'il y a là un paradoxe, c'est un paradoxe fondateur : le passé est présent à ce qu'accomplit le poète dans son acte de création.

Parmi les improvisateurs du Nordeste, cette conception du temps dominée par un sentiment – la *saudade* – est particulière aux *repentistas ;* elle ressort dans leurs poèmes, oriente le sens de leurs propos, inspire leur musicalité. On en trouve une superbe illustration dans un poème intitulé *O passado* (Le passé), enregistré par Rogério Meneses et Raimundo Caetano sur une nouvelle mélodie de leur cru, empreinte de nostalgie. Je transcris ce texte qui est donc « élaboré » – à ce titre, les auteurs considèrent qu'il éclaire leur représentation du monde et le sens de leur art.

[124] D'après Sory Camara, notes personnelles.

Nosso passado é um mundo
De ilusões e de medos
Detenção da nossa infância
Museo dos nossos brinquedos
Cofre cercado por décadas
Que aprisionam segredos.

É mão que prende entre os dedos
Nosso desejo inocente
Um laberinto de sonhos
Já vividos pela gente
Credor a quem nós devemos
O que somos no presente.

O passado é a corrente
Que amarra a mão dos vencidos
Sepulcro dos que morreram
Retorno dos esquecidos
Celeiro onde a gente joga
Milhões de sonhos perdidos.

Passado do tempo é vindo
Vítimas de muitas mudanças
Os adultos e o presente
Já foram suas crianças
Passou mas ficou gravado
No arquivo das lembranças.

Passado das alianças
Que uniram nossos pais
Nossas primeiras passadas
Os primeiros madrigais
Coisas que a gente não quer
Mas tem que deixar pra trás.

Passado onde as babás
Nos fizeram adormecer
Segredo das leis do tempo
Que não consigo entender
Quem não quer virar passado
Também não quer lhe esquecer.

Notre passé est un monde
d'illusions et de peurs ;
prison de notre enfance,
musée de nos jouets,
coffre clos par des décades
qui emprisonnent des secrets.

C'est une main qui prend entre ses doigts notre désir innocent,
un labyrinthe de rêves
que nous avons déjà vécus,
un créancier auquel nous devons
ce que nous sommes dans le présent.

Le passé est la chaîne qui attache les mains des vaincus du temps.
Tombe des morts,
retour des oubliés,
grenier où nous jetons
des millions de rêves perdus.

Le temps du passé est venu.
Victimes de maints changements,
le présent et les adultes :
leurs enfants s'en vont déjà.
C'est du passé mais c'est gravé
dans le livre des souvenirs.

Passé des alliances
qui unirent nos parents,
nos premiers pas,
les premiers madrigaux :
choses qu'il faut laisser derrière nous
bien que nous ne le voulions pas.

Passé où nos nourrices
nous faisaient dormir.
Secret des lois du temps
que je ne peux comprendre.
Qui ne veut pas être dépassé ne veut pas non plus oublier le passé.

Herdei tudo posso ter
Mas não me sinto a vontade
Só me sinto como um trem
Carregado de saudade
Na linha do pensamento
Indo pra antigüidade.

O passado é na verdade
Como um arquivo perfeito
Um tesouro valioso
Ao qual todos têm direito
A máquina registradora
De tudo o que já foi feito.

O passado é um sujeito
Que a cada dia envelhece
Tá vivo pra quem recorda
Tá morto pra quem se esquece
Um reinado por um ontem
Que o amanhã não conhece.

O passado só parece
Mais longe a cada segundo
Pastas de um arquivo morto
Num vale sombrio e de fundo
Acumulando detalhes
Da vida de todo mundo.

Abstrato sobmundo
De tudo o que já passou
Rei do palácio das sombras
Um guardião que ficou
Tomando conta das coisas
Que o tempo dele tomou.

Tempestade que levou
Na força dos temporais
Páginas do livro de tempo
Que guardava em seus anais
Fatos que marcaram a vida
De quem nem vivo está mais.

Héritier de toutes choses,
mais c'est bien contre mon gré,
j'ai l'impression d'être un train
surchargé de nostalgie
sur la voie de la pensée
qui va vers l'antiquité.

Le passé est vraiment
comme des archives parfaites,
un trésor précieux
auquel tout le monde a droit,
l'enregistreur
de tout ce qui a été fait.

Le passé est quelqu'un
qui chaque jour vieillit un peu.
Il est vivant pour qui se souvient,
il est mort pour qui oublie.
C'est un royaume en vertu d'hier
dans l'ignorance du lendemain.

Le passé nous semble plus lointain
à chaque seconde ;
dossiers d'archives mortes
dans une combe sombre et profonde,
accumulant des détails
de la vie de tout le monde.

Abstrait monde souterrain
de tout ce qui s'est produit,
roi du palais des ombres,
un gardien qui est resté
pour surveiller les choses
que le temps lui a prises.

Tempête qui emporta
dans un vent d'orage
les pages du livre du temps
qu'elle gardait dans ses annales, les
faits qui marquèrent la vie
de qui n'est même plus en vie.

Tout n'est pas dans le texte puisque, on l'a évoqué, la musicalité de la *toada* et les inflexions des voix concourent à l'expression du sentiment des poètes sur ce sujet. Cependant, la transcription du poème en permet l'analyse, révélant le sens profond de l'art des chanteurs au travers de quelques thèmes-clés.

Le poème exprime le passé comme un monde clos, par des images qui surviennent dès les trois premières strophes (« prison, musée, coffre ; main qui prend entre ses doigts ; tombe, grenier »). Monde immobile mais précieux, où rien ne peut plus survenir de nouveau. Mais ce grenier est celui « des rêves perdus », le rêve immobilisé étant dans le poème la première évocation d'un mouvement, dont la circularité est superbement illustrée par l'image du labyrinthe – le passé est défini comme « un labyrinthe de rêves que nous avons déjà vécus ». Il y a donc un lien onirique entre le temps passé et le présent : nos rêves précèdent ce que nous vivons, et le passé peut resurgir à chaque instant car il est l'« abstrait monde souterrain de tout ce qui s'est produit », le « retour des oubliés ».

Au mouvement involontaire du rêve s'ajoute celui, actif et vivifiant, de la mémoire. Le passé est ainsi « vivant pour qui se souvient », « on ne veut pas l'oublier ». Au fil du poème se produit une inscription du passé dans la mémoire, par des images scripturales (« gravé dans le livre des souvenirs ; archives, enregistreur, livre du temps, annales »). Ce thème de la mémoire est une clé pour comprendre comment les *cantadores* conçoivent le monde et se l'approprient – c'est en travaillant leur mémoire qu'ils héritent de la tradition orale et peuvent la perpétuer. Il en découle tout naturellement, à partir de la septième strophe, le thème de l'héritage, avec une certaine ambigüité : l'héritier l'est « contre son gré », il est accablé de nostalgie. Au sentiment pesant de la *saudade* succèdent des images plus concrètes : « train surchargé, trésor ». Et c'est le mouvement de la pensée, rétrospective (elle « va vers l'antiquité »), qui augmente cette charge avec le temps de la traversée de l'existence. Cependant il ne s'agit pas d'un « trésor » de biens matériels, mais de valeurs fugaces : le passé est un « royaume en vertu d'hier », le « roi du palais des ombres ».

Car les temps reviennent mais changent. C'est ce qui constitue la philosophie même de l'improvisateur : recréer en permanence dans un contexte nouveau, à l'image de la vie qui est évolution et adaptation. Les adultes, « victimes de maints changements », ont le sentiment de se revoir enfants dans le miroir de leurs enfants qui « s'en vont déjà ». Ce caractère cyclique du temps qui transmute les existences les unes dans les autres est un mystère : nous ne pouvons pas comprendre le « secret de ses lois ». Tout au plus nous rendons-nous compte que tous les êtres sont fatalement des « vaincus du temps ». Prenant toutes choses à celui qui les surveille, ce temps voleur a finalement raison du passé. La violence des images de la dernière strophe (« tempête, vent

d'orage ») exprime la torrentialité du temps qui emporte tous les détails de la vie.

L'exégèse du poème est nécessaire : les poètes m'ont dit eux-mêmes que la *cantoria* est difficile à comprendre, à cause de sa profondeur et de son langage particulier, et qu'elle nécessite explication et interprétation dès qu'on aborde des thèmes existentiels. Le poème analysé nous permet d'entrevoir ce qu'est la conception du monde des *cantadores.* Cette conception se fonde sur le sentiment d'un temps où ce qui est archaïque n'est pas pour autant périmé. Dans cette représentation, on assiste au retour de l'ancien dans les conditions et sous l'effet du présent. Le temps dans lequel se meut la pensée du *cantador* n'est pas un temps linéaire, mais un temps où un même élément peut se métamorphoser sans cesse pour investir le moment présent – ainsi, dans ce qu'il chante, les figures de l'actualité (personnalités politiques, nouvelles technologies, défis de la modernité) prennent place sans difficulté, comme des avatars de ce qu'il a toujours chanté. On constate la même chose dans les caractères formels de son art : les répétitions supportent des variations – ainsi, personne ne tient rigueur à un poète de répéter un refrain imposé en le modifiant ou d'imprimer quelque note personnelle à la mélodie qu'il doit reprendre à la suite de son partenaire. Cette labilité montre que les *cantadores* adoptent une attitude conforme à une philosophie du changement, considérant que tout change, en suivant un processus inéluctable de transformation.

La pensée du *cantador* parvient à embrasser d'un même regard des moments différents et des états successifs. Sa pensée, qui est tout autant prospective que rétrospective, est perpétuellement en mouvement sur l'axe du temps. Ce qui la meut est ce qui nous émeut tous : la nostalgie du temps originel, du temps de l'intime (évoqué dans le poème précédent comme « ce passé où nos nourrices nous faisaient dormir »). Nostalgie aussi bien que regret, la *saudade* est un sentiment essentiel dans la culture luso-brésilienne. Seule une périphrase peut rendre compte de l'intensité de ce sentiment : c'est la douleur due à l'éloignement de ce qui nous est cher. Dans la culture populaire, le chant est son expression de prédilection. Dans la *cantoria*, la mélodie des *toadas* suggère irrésistiblement cet envol de la pensée vers le passé, en émouvant l'auditeur et en inspirant le *cantador*. L'art poétique de ce dernier est sous l'influence du sentiment immanent de la *saudade*[125].

Le public de la *cantoria* semble particulièrement sensible à cette thématique. Il est rare qu'il applaudisse un *mote* préparé par un jury de

[125] « La saudade présente des modulations de notre rapport d'être de mémoire et de sensibilité à l'autre, mais aussi au temps et plus précisément à la temporalité », écrit Martin Soares dans « Des émotions métissées – hétéronymie et dynamique de l'altérité dans la saudade luso-afro-brésilienne », p 266, in *Les usages sociaux de la mémoire et de l'imaginaire au Brésil et en France*, textes réunis par Jean-Baptiste Martin. Lyon : CREA, Presses Universitaires de Lyon, 2001.

concours. Ce fut pourtant le cas lors du congrès de Campina Grande, quand Nonato Costa et Raimundo Nonato se virent proposer ce refrain : *Quem embarcou minha infância Levou minha liberdade* (Qui a embarqué mon enfance a emporté ma liberté). Outre le thème du temps voleur, on y retrouve ce sentiment de *saudade* que cause l'éloignement inéluctable du paradis originel et que seule la musique semble pouvoir apaiser. L'improvisation des Nonato était d'ailleurs chantée sur une mélodie particulièrement émouvante, commençant très haut et suivant une ligne strictement descendante, comme une succession de chutes. D'après l'apologiste Normando Vasconcelo, « les vers de ce jeune duo sont portés par une mélodie différente, et apportent une saveur nouvelle ». Leur improvisation mêle des images intimes ou concrètes à des visions mystiques. En voici les quatre premières strophes :

Meu jardim com rosa e dália
Minha casa no deserto
Não sei se tá muito perto
Ou tá pra lá da entalha
Hoje só resta sandália
Comida pela metade
Um caminhão de saudade
A quilômetros de distância
Quem embarcou minha infância
Levou minha liberdade.

É que o tempo não duvida
E o que faz é apressado
Quem carregou meu passado
Roubou também minha vida
O cheiro de mãe querida
Eu com três anos de idade
Nem nos jardins da cidade
Encontro tanta fragância
Quem embarcou minha infância
Levou minha liberdade.

O tempo com insistência
Me gerou um contratempo
Quem carregou esse tempo
Tirou minha paciência
Carregou minha inocência
Minha sensibilidade
Matou a minha lealdade

Mon jardin avec ses roses et ses dahlias, ma maison dans le désert,
je ne sais si tout cela est proche,
ou loin du chemin.
Aujourd'hui il ne reste que des sandales à demi mangées,
un camion de nostalgie
à des kilomètres de distance.
Qui a embarqué mon enfance
a emporté ma liberté.

Il faut dire que le temps n'hésite pas,
il fait tout à la hâte.
Qui a chargé mon passé
a aussi volé ma vie.
L'odeur de ma mère chérie
lorsque j'avais trois ans d'âge !
Même dans les jardins de la ville je ne retrouve pas une odeur aussi agréable.
Qui a embarqué mon enfance
a emporté ma liberté.

Le temps, avec insistance,
m'a causé un contretemps.
Qui m'a pris ce temps
m'a privé de ma patience, a chargé mon innocence
et ma sensibilité,
a tué ma loyauté,

Roubou a minha elegância	*a volé mon élégance.*
Quem carregou minha infância	*Qui a embarqué mon enfance*
Levou minha liberdade.	*a emporté ma liberté.*
É que o tempo nos subleva	*Car le temps nous soulève*
Vai deixando uma hematoma	*et nous laisse des hématomes.*
O deus que dá tempo toma	*Le dieu qui donne le temps le reprend,*
O tempo que traz nos leva	*le temps qui apporte nous emporte.*
A luz transformou-se em treva	*La lumière s'est transformée en*
E a reta em concavidade	*ténèbres, la ligne droite en concavité,*
E à minha felicidade	*et personne n'a plus accordé*
Ninguém deu mais importância	*d'importance à mon bonheur.*
Quem embarcou minha infância	*Qui a embarqué mon enfance*
Levou minha liberdade.	*a emporté ma liberté.*

Le poème exprime avec une intensité particulière ce qui accable le poète : une charge de *saudade* « à des kilomètres de distance ». Ce sentiment puissant ramène inflexiblement le poète à la conscience de la fuite du temps, le contraint à considérer ce qui a disparu dans le passé. Exprimer la douleur causée par l'éloignement de ce qu'il aime amène le poète à concevoir le temps comme une distance parcourue. Or, alors que la flèche du temps est à sens unique, il est possible de parcourir une distance dans les deux sens ; l'aller et le retour sont deux faces d'un même déplacement. Il est loisible au poète, dont le souvenir est mû par la *saudade* qui est un désir de rapprochement, d'évoquer simultanément des moments distincts.

Le *repentista* est amené par la pratique de son art à une conscience qui se joue du temps. J'ai montré à quel point les formes en vigueur dans la *cantoria* sont nombreuses, complexes, difficiles à maîtriser, contraignantes pour l'expression du poète. Elles lui imposent une grande agilité mentale. Ces obstacles sont autant de stimulants pour l'envol de son imagination. En effet, son esprit est sans cesse occupé à se remémorer quelque élément sur lequel s'appuyer (rime laissée, refrain, matériau thématique), ou à anticiper sur quelque difficulté formelle pour mieux s'élancer. Une conséquence étonnante de sa pratique poétique est qu'il est littéralement capable de penser à l'envers !

Les *repentistas* nomment *ordem inversa* (ordre inverse) une technique spécifique qui leur permet de préparer au mieux la strophe suivante pendant le court instant où ils en ont la possibilité. Dans l'alternance des strophes, j'avais en effet observé que le poète qui ne chante pas semble balbutier, remue ses lèvres tout en accomplissant les gestes de son soutien instrumental. Il s'avère qu'il monte ainsi sa strophe mentalement, dans l'ordre dicté par les contraintes formelles, et donc à l'envers, comme je vais essayer de le montrer à partir des indications très techniques que m'a livrées Edmilson Ferreira.

Dans la *sextilha* qui est une strophe de six lignes, le poète doit placer au bout de sa première ligne la rime laissée par son partenaire. Quand va-t-il en prendre connaissance ? À la fin de la deuxième ligne de la strophe de celui-ci, puisque les lignes paires riment entre elles dans une *sextilha*. C'est seulement à partir de ce moment qu'il peut monter la première partie de sa strophe à venir. Mais le temps qui précède cette rime (deux lignes, plus l'interlude instrumental) n'est pas pour lui un temps mort. Il le met à profit pour préparer en premier lieu la seconde partie de sa strophe. « *Anda como caranguejo : de frente para trás* » – tel le crabe, le poète avance à reculons. Quel est l'avantage de cette stratégie ? Le poète a ainsi le temps de « fignoler » ses derniers vers et d'« armer le squelette » du reste. Cette façon de procéder est bonne pour un *cantador* soigneux, soucieux de laisser la meilleure impression à la fin de sa strophe, qui va ainsi crescendo. Cela fonctionne à merveille avec le public qui réagit à l'intention du *cantador* de « *fazer gol com a cabeça* » – marquer un but de la tête, c'est-à-dire s'approcher de la perfection.[126]

Voilà un objectif caractéristique de la *cantoria* actuelle. Toujours d'après Edmilson, les poètes d'autrefois préparaient dans un ordre successif les vers de leurs *décimas* (rappelons que ce dizain est composé de deux quatrains, dont le second obéit aux deux rimes dictées par les deux lignes du refrain qui survient en fin de strophe). Le second quatrain était alors une sorte de remplissage, dont le poète se tirait avec plus ou moins de bonheur en puisant dans les rimes obligées, après avoir bien préparé le premier quatrain. De ce fait, la qualité thématique retombait juste avant le refrain. De nos jours, les poètes apportent le plus grand soin à cette chute (*queda*), en la prévoyant en premier lieu. « Ils assemblent rapidement les huit vers improvisés après les avoir préparés en ordre inverse ». Les nombreuses autres modalités où il faut reprendre la rime laissée (*sete linhas*, *oito pés de quadrão, oitavas, oitavão rebatido, dez de queixo caído*…) suivent désormais ce principe de la *cantoria* moderne : « *o poeta caminha de costas* » – le poète marche tourné vers l'arrière.

Étrange image, en vérité ! Elle en dit long sur la singularité des *cantadores*, dont l'univers mental semble pouvoir s'affranchir du déterminisme temporel qui rythme le nôtre. D'une certaine façon, leur entraînement mental doit induire une souplesse d'esprit qui leur permet de considérer toute chose sous un angle inédit. Le renversement de perspective, la mise en question des lieux communs et la critique des préjugés participent de leur conception du monde.

La faculté de se jouer du temps pour préparer instantanément ses propos en ordre inverse est un aspect de l'oralité du *cantador* qui lui est propre. Les poètes nordestins improvisant suivant d'autres genres poétiques ne semblent pas

[126] La ponctuation de mes traductions de *sextilhas* est un indice a posteriori de cette construction en ordre inverse : bien souvent les deux premières lignes forment une phrase, thématiquement assez distincte de la seconde partie de la strophe, qui peut être un véritable développement en quatre lignes.

se livrer à cet exercice mental particulier. Or on a vu dans la première partie de la thèse que leur pratique artistique comporte plus de passages mémorisés et moins de modalités différentes. La souplesse d'esprit du *cantador* qui pratique « l'ordre inverse » est liée à la nécessité de concilier deux qualités : la rigueur avec laquelle il obéit aux contraintes formelles et la hardiesse dont il doit faire preuve du fait de la place centrale de l'improvisation dans son art.

Porté par sa singulière conception du temps, le *cantador* dépasse dans l'acte d'improvisation les oppositions classiques entre répétition et création, entre contrainte et liberté. Il objective ainsi une philosophie du changement et de la transformation.

LES REPRÉSENTATIONS DANS LES POÈMES EXISTENTIELS

Le chapitre précédent visait à montrer que les *cantadores* ont une conception du temps qui leur est propre. Orientée par le sentiment de la *saudade,* cette conception leur fait percevoir la durée comme une distance parcourue ou à parcourir par un esprit toujours en mouvement, un esprit à la fois rétrospectif et prospectif. De ce point de vue, les *cantadores* se représentent le temps de l'existence humaine comme un cheminement et la vie comme une traversée.

Dans leur production, il y a ainsi des poèmes que l'on peut qualifier d'existentiels dans la mesure où ils donnent une vision d'ensemble de la vie humaine, du berceau à la tombe, comme une succession d'étapes : les âges de la vie. Ces moments de l'existence sont autant d'occasions différentes de s'accomplir pour l'être humain, en fonction de sa maturité (parvenu à un âge plus avancé, celui-ci évoquera les changements qu'il a connus et les étapes qu'il a traversées avec un sentiment de *saudade* – c'est la nostalgie d'un moment qui s'éloigne et d'un temps révolu ; c'est aussi le regret de ce qu'il n'a pas pu accomplir et de ce qu'il ne peut plus réaliser).

Dans cette conception de la traversée de l'existence, la vision des *cantadores* embrasse le temps au-delà des extrêmes de la vie humaine. Certains poèmes posent des questions transcendantes, qui restent en suspens parce qu'elles dépassent les limites de l'expérience humaine. D'autres en appellent aux réponses qu'apporte le dogme chrétien. Les éternels mystères qui hantent l'homme – la génération, l'origine, l'au-delà – obsèdent également les *cantadores* au point de leur inspirer les poèmes les plus profonds, qu'il s'agisse d'œuvres improvisées ou écrites. Un sonnet composé par le *cantador* Francinete représente le type même du poème existentiel : « Qui suis-je ? »[127].

Quem sou eu ?	*Qui suis-je ?*
Quem sou eu se nem eu sei o que sou ? *Muitas vezes tentando me explicar* *A mim mesmo me ponho a perguntar :* *Porque vim, da onde vim, a onde vou ?*	*Qui suis-je si je ne sais pas ce que je suis ?* *Souvent, en essayant de me l'expliquer,* *Je me demande à moi-même :* *Pourquoi suis-je né, d'où viens-je, où vais-je ?*

[127] Francinete a récité de mémoire ce sonnet lors de l'entretien qu'il nous a accordé. À ce titre, il s'agit aussi d'une œuvre orale, Francinete se posant en déclamateur de son propre poème. Un autre aspect de l'oralité apparaît dans cette œuvre écrite : l'auteur l'a composée suivant les conseils du *cantador* Geraldo Alves, avec lequel il chante généralement en duo. Si le poème est bien de sa main, les conditions de productions ne renient pas celles des poèmes oraux produit dans l'échange entre deux improvisateurs.

Foi do ventre da mãe que me gerou *Que o destino surgiu pra me guiar,* *Ou o tempo se nega de informar* *Como a minha existência começou ?*	*Est-ce du ventre de la mère qui m'a engendré que le destin a surgi pour me guider, ou bien le temps refuse-t-il de me dire comment mon existence a commencé ?*
Essa minha pergunta vive exposta *Mas não vem uma frase por resposta* *Pra dizer como tudo aconteceu.*	*Ces questions que je me pose demeurent énoncées,* *Mais jamais ne me parvient une réponse* *Pour dire comment tout est arrivé.*
Nesse mundo sem fim vivo vagando, *Cabez-baixo, tristonho, meditando e* *Perguntando a mim mesmo : quem sou eu ?*	*Je vis en errant dans ce monde sans fin, tête basse, mélancolique, méditant et me demandant à moi-même :* *qui suis-je ?*

Dans d'autres œuvres orales enregistrées lors de l'enquête, les poètes expriment une vision à proprement parler métaphysique, envisageant le destin de l'être quand le corps est devenu poussière ou s'interrogeant sur les forces immatérielles qui semblent gouverner notre destin – ainsi du hasard, de la chance et de la malchance.

Pour les questions spirituelles, la plupart des *cantadores* partagent les conceptions religieuses des gens qui les écoutent, en majorité catholiques. On retrouve fréquemment dans les poèmes la question du salut de l'âme et celle de la responsabilité de chacun, pour les actes qu'il commet, devant Dieu (ou Jésus) qui les juge. Alors que l'on constate une désaffection du public pour les thèmes religieux (les sujets bibliques et hagiographiques autrefois fréquents ne sont plus demandés), les rares *motes* à connotation religieuse entendus lors de l'enquête portent précisément sur la question du salut (« Il me semble bien difficile qu'un fils ingrat ait droit au trophée du salut ») et sur celle du respect humain (« Seul respecte son semblable celui qui porte Dieu dans son cœur »).

Un *cantador* peut bien entendu avoir pour les questions spirituelles sa conception particulière, influencée par des croyances comme la métempsycose, orientée par le spiritisme ou quelque doctrine ésotérique, ou tout simplement déterminée par une philosophie personnelle. Il est cependant amené à exprimer ses conceptions spirituelles devant ses auditeurs dans des termes qui leur sont familiers, le plus souvent ceux de la théologie chrétienne. On trouve alors dans ses œuvres orales une présentation de ce qui lui semble être essentiel dans la vie, interprété dans une optique chrétienne. Pour illustrer cela, je prends pour exemple le texte de Sebastião Dias, « *Súplica de Zé Covas* », que j'ai partiellement transcrit page 70 comme exemple de chanson. C'est un plaidoyer

écologiste fondé sur l'amour de la nature, l'importance de sa préservation et la responsabilité de l'homme face aux autres espèces vivantes ; sur l'horreur, la cruauté et le caractère irréparable de la dévastation actuelle d'autre part. Au cours de la chanson, ces éléments sont mis en scène dans une sorte de drame où il est porté atteinte à l'intégrité de la création divine. Par le biais de la métaphore (agresser la nature, c'est offenser Dieu, puisqu'elle est manifestation de la création divine), l'auteur en appelle à des sentiments chrétiens pour exprimer une nécessaire compassion envers la faune et la flore. C'est un devoir de piété (« Pensez à Dieu ! ») que « d'alerter le monde » sur la dévastation, et c'est « rendre un bienfait à Dieu » que de protéger la nature, car « Dieu ressent l'absence [de chaque être qu'il a créé] »[128]. Cette personnification est fréquemment utilisée dans les œuvres orales des *cantadores*, Dieu étant invoqué comme un protagoniste des drames humains qui met l'homme devant ses responsabilités.

Pour susciter l'improvisation des poètes, les *motes* appelant un développement sur des thèmes existentiels ne manquent pas – public et commissions de festivals en sont friands. On peut rappeller ici quelques-uns de ces *motes* significatifs que j'ai recensés dans le chapitre sur les thématiques, p

[128] Voici les passages de la chanson, dont je n'ai transcrit que le premier couplet page 70, où l'auteur utilise l'allégorie divine pour défendre ses idées :

Mas quando Deus sente falta
De um pau que já foi cortado
O homem talvez procura
Botar culpa no machado
Aí Deus vai perguntar
Porque foi ele amolado.

Ouça os Indios limpa o rio
Faça a Deus esse favor
Floresta é pago das aves
Museo de sombra e de flor
Vamos cuidar com carinho
Do que Deus fez com amor.

Mais quand Dieu ressent l'absence
d'un arbre qui a été coupé,
l'homme cherche peut-être
à en rejeter la faute sur la hache.
Alors, Dieu va demander
pourquoi cette hache a été affûtée.

Écoute les Indiens, nettoie la rivière,
rends ce bienfait à Dieu.
La forêt est le berceau des oiseaux,
c'est un musée d'ombre et de fleurs.
Prenons soin avec tendresse
de ce que Dieu a fait avec amour.

129 : « Le jeune attend le futur, le vieux se souvient du passé » ou « Cela fait de la peine de voir la femme naître, vieillir et disparaître ». La plupart évoquent la dernière demeure au terme de l'existence : « Chaque pas que je fais est un pas de plus à la recherche de ma sépulture » ou « Les différences entre les gens s'évanouissent dans la tombe » . Les développements conduisent inévitablement à une réflexion sur la vanité des biens terrestres et à une affirmation de l'égalité entre les êtres humains. Mais il est significatif que les *motes* où le terme *saudade* est proposé induisent également une thématique existentielle. Car c'est bien le sentiment particulier de la *saudade* qui incite les poètes à considérer simultanément des moments distincts de l'existence. Ils peuvent alors créer des images fortes par le jeu des oppositions, comme on peut le voir dans cette improvisation de Sebastião Dias et Enevaldo Hipólito sur un *mote* proposé au festival d'Afogados :

Nada fica pra sempre nessa vida *A não ser a lembrança e a saudade.*	*Rien ne reste à tout jamais dans cette vie* *si ce n'est le souvenir et le regret.*
O cristão vindo ao mundo a vida abraça *Como quem quer dizer seja benvindo* *Na passagem dos anos vai subindo* *Igualzinho uma nuvem de fumaça* *Quem disser nessa vida tudo passa* *Tá dizendo sem dúvida uma verdade* *Um vai velho outro vai com pouca idade* *Ninguém sabe o momento da partida* *Nada fica pra sempre nessa vida* *A não ser a lembrança e a saudade.*	*Le chrétien venant au monde embrasse la vie comme qui voudrait souhaiter la bienvenue.* *Au fil des ans il s'élève et monte,* *pareil à un nuage de fumée.* *Celui qui dit que dans la vie tout passe* *dit sans doute une vérité.* *L'un part vieux, l'autre part en bas âge,personne ne connaît le moment du départ.* *Rien ne reste à tout jamais dans cette vie si ce n'est le souvenir et le regret.*
Pode o homem na vida ser herdeiro *Do tesouro maior que o homem tem* *Quando ele se aproxima cem* *Já começa na dor do desespero* *A infância é um filme passageiro* *Da maneira que é a mocidade* *O pior é o fim da nossa idade* *O abismo que o homem se limita* *Nada fica pra sempre nessa vida* *A não ser a lembrança e a saudade.*	*L'homme dans la vie peut être héritier* *du plus grand trésor qui lui soit donné,* *quand il est près d'être centenaire,* *alors commence la douleur du désespoir.* *L'enfance est un film passager* *de la même façon que la jeunesse.* *Le pire est quand à son terme notre âge touche l'abîme où l'homme trouve sa limite. Rien ne reste à tout jamais dans cette vie si ce n'est le souvenir et le regret.*

Que a vida é bonita alguém decora
Mas o tempo da gente é passageiro
A lembrança é melhor que o dinheiro
Quem chegar amanhã pode ir embora
Quem tiver um milhão no banco agora
Amanhã pode ter só a metade
Quem vagueia numa rua em liberdade
Depois vai pruma cova sem saída
Nada fica pra sempre nessa vida
A não ser a lembrança e a saudade.

Nous savons bien que la vie est belle
mais notre temps est passager.
Le souvenir vaut mieux que l'argent,
celui qui arrive peut s'en aller demain.
Celui qui a un million à la banque aujourd'hui peut n'en garder que la moitié demain.
Celui qui vaque dans une rue en liberté
ira dans une fosse sans issue.
Rien ne reste à tout jamais dans cette vie si ce n'est le souvenir et le regret.

Muita gente no mundo procurou
Lugar extra e gozar na trajetória
É feliz quem aqui fez uma história
Muita gente tentou mas não deixou
Pinto velho já foi e também vou e
Tantos outros da nossa qualidade
E ficar para sempre dá vontade
Mas vontade também fica perdida
Nada fica pra sempre nessa vida
A não ser a lembrança e a saudade.

Beaucoup ont cherché en ce monde
un peu plus de place et de jouissance
dans la traversée. Heureux celui qui ici-bas est entré dans l'histoire, beaucoup ont essayé mais n'ont pas laissé de trace. Le vieux Pinto s'en est allé, je m'en vais aussi ainsi que tant d'autres de notre qualité.
Rester pour toujours ferait envie
mais l'envie se perd aussi.
Rien ne reste à tout jamais dans cette vie si ce n'est le souvenir et le regret.

Nada fica na vida como um brilho
Que a luz da existência se apaga
Por reforço maior que o homem paga
Tem que ter do destino ainda um cílio
Nossos pais com amor adubam um filho
Pra poder entregar à humanidade
A chegada é na maternidade
E o caixão é que faz a despedida
Nada fica pra sempre nessa vida
A não ser a lembrança e a saudade.

Dans la vie rien ne garde son éclat
parce que la lumière de l'existence s'éteint.
Que l'homme paie le plus grand des renforts, il lui faut encore recevoir un cil du destin.
Nos parents engraissent un enfant avec amour pour pouvoir l'offrir à l'humanité. L'arrivée est la maternité
et c'est le cercueil qui donne le départ.
Rien ne reste à tout jamais dans cette vie si ce n'est le souvenir et le regret.

Nada bate igualmente o coração
E a pessoa procura o tempo inteiro
Arranjar muito amigo e ter dinheiro
E a fugir todo dia em discussão

Il n'est rien qui batte comme le cœur,
et la personne cherche constamment à trouver beaucoup d'amis, se procurer de l'argent et fuir toute la journée dans

De viver o viver eis a questão
Onde o homem procura a liberdade
Vai andando de sítio pra cidade
E a matéria podrece e se liqüida
Nada fica pra sempre nessa vida
A não ser a lembrança e a saudade.

des discussions. Vivre sa vie, voilà la question où l'homme recherche sa liberté.
Il s'achemine de son hameau vers la ville et la matière pourrit et se liquéfie.
Rien ne reste à tout jamais dans cette vie si ce n'est le souvenir et le regret.

Reconheço que uma criatura
Pode até nessa vida ter riqueza
Por mistério da própria natureza
Ele tem que baixar à sepultura
É feliz quando tem uma candura
Pra Jesus ter da alma piedade
O espírito ganhar a eternidade
Mas na cova só tem carne fedida
Nada fica pra sempre nessa vida
A não ser a lembrança e a saudade.

Je reconnais qu'une créature peut aussi connaître la fortune dans sa vie,
mais par un mystère de la nature
elle doit tomber vers sa sépulture.
Elle a de la chance quand elle a un moment de candeur pour que Jésus aie pitié de son âme, pour que l'esprit gagne l'éternité, mais dans la fosse il n'y a que chair fétide.
Rien ne reste à tout jamais dans cette vie si ce n'est le souvenir et le regret.

Cette improvisation est une méditation sur la mort et, en corollaire, sur le caractère aléatoire et éphémère de la vie. Les réflexions sur le destin de l'homme sont développées en insistant sur la vanité des richesses matérielles dans une vie où « notre temps est passager » et où l'on n'emporte rien dans la tombe. Il n'y a qu'à la dernière strophe que le destin de l'homme est considéré d'un point de vue chrétien, en évoquant la question du salut de son âme. Tout le poème argumente le constat désabusé de la non-permanence des êtres et des choses exprimé par le refrain. La vie est une élévation et pas une accumulation, elle est à l'image d'un « nuage de fumée qui monte au fil des ans ». Il est donc sage de ne s'attacher qu'à la permanence du souvenir et au seul sentiment qui reste dans un monde où tout passe : le regret.

Un *mote* autrefois courant, rapporté par le vieux Zé Catota, ne dit pas autre chose : cultiver ce sentiment donne un sens à la vie.

Não ter saudade de nada
É não ter nada na vida.

N'avoir la nostalgie de rien,
c'est ne rien avoir dans la vie.

Les *cantadores* n'attendent pas toujours qu'on leur fournisse un *mote* de ce genre pour avoir l'occasion d'exprimer leur vision du monde ou leur philosophie de l'existence. De leur propre chef, ils peuvent la formuler dans une modalité quelconque. Le *Galope à beira mar* est la modalité que João Paraibano et Oliveira de Panelas avaient choisie pour exposer leurs interrogations existentielles, lors du festival d'Afogados. J'ai transcrit cinq strophes de cette

improvisation que j'estime très significatives de l'ardeur spirituelle qui s'empare des *cantadores* quand ils chantent sur ces sujets :

(João) :
Eu sou repentista porque luto em prol
Da minha existência que é quotidiana
Mas tem uma força que é soberana
Igual à da lua e dos raios do sol.
Por isso poeta em todo arrebol
É como uma estrela que vive a brilhar
De noite de dia na terra e no ar
Tirando da força da mentalidade
Deixando lembrança e levando saudade
Nos dez de Galope da beira do mar.

Je suis improvisateur parce que je lutte au quotidien pour mon existence.
Mais il y a une force souveraine, semblable à celle de la lune et des rayons du soleil. Ainsi le poète est comme une étoile qui vit en brillant, donnant une couleur rouge aux nuages.
De nuit comme de jour, sur la terre et dans l'air, il tire sa force de l'esprit, laissant le souvenir et emportant la nostalgie.
En dix vers de Galop au bord de la mer.

(Oliveira) :
Queria saber quem criou saudade
Quem fez o espaço colocando a mente
Quem fez o projeto de nova semente
Pra produzir fruta pra humanidade.
Queria saber se a eternidade
Tem todo o infinito pra gente morar
Saber se Deus tem talvez um lugar
Praquele que peca praquele que ama
Praquele que sofre e porém não reclama
Nos dez de Galope da beira do mar.

Je voudrais savoir qui a créé la nostalgie,
qui a fait l'espace en y plaçant l'esprit,
qui a conçu le projet d'une nouvelle semence pour produire des fruits pour l'humanité.
Je voudrais savoir si l'éternité est un infini pour qu'on puisse y habiter,
et si Dieu aurait une place pour celui qui pèche, pour celui qui aime, pour celui qui souffre et pourtant ne se plaint.
En dix vers de Galop au bord de la mer.

(João) :
Porque é que tem o pelo na rama
Porque é que a flor tem muito perfume
Porque tem a luz é no vagalume
Porque a divina é um pequeno vaivém.
Porque é que o céu fica muito além
Porque tem a prata dentro do luar
Porque é que o jogo também tem azar
Porque em fortuna nunca fui feliz

Pourquoi y a-t-il du duvet sur la branche ?
Pourquoi la fleur est-elle parfumée ?
Pourquoi le ver luisant a-t-il une lumière ? Pourquoi le sublime est-il fait de petites vicissitudes ? Pourquoi le ciel est-il au-delà ? Pourquoi y a-t-il de l'argent dans la clarté de la lune ?
Pourquoi le jeu est-il aussi jeu de

Quem sabe é Jesus mas nunca me diz *Nos dez de Galope da beira do mar.*	*hasard ? Pourquoi n'ai-je jamais été fortuné ? Celui qui le sait, c'est Jésus, mais il ne me le dit pas.* *En dix vers de Galop au bord de la mer.*
(Oliveira) : *Eu queria ser um Francisco de Assis* *Não queria ser um colosso de Rodes* *Não ser um Pilate não ser um Herodes* *Queria ter o brilho que urra matiz.* *Eu queria ver que na flor de lis* *Tem perfume exótico pra gente beijar* *E em cada fruto que meu Deus criar* *Ser a soma sonhada vivida e tocada* *Que é triste amar mas não ser amada* *Nos dez de Galope da beira do mar.*	*Je voudrais être un François d'Assise.* *Je ne voudrais pas être un colosse de Rhodes, un Pilate ni un Hérode.* *Je voudrais avoir un éclat qui éclate en nuances. Je voudrais voir dans la fleur de lys un parfum exotique que l'on embrasserait. Dans chaque fruit créé par Dieu je voudrais être le corps tangible, vécu et rêvé.* *Qu'il est triste qu'il aime sans être aimé* *En dix vers de Galop au bord de la mer.*
(João) : *Vejo cada curva que tem na estrada* *Vejo cada estrela que tem no espaço* *A cada mudança que tem no mormaço* *A cada frieza de uma madrugada.* *Cada belo dia vendo a passarada* *Que animam o campo pra o dia raiar* *Já é o repentista tendo linguajar* *Tem a língua solta e a viola presa* *Aluno dos livros de Mãe Natureza* *Cantando o Galope da beira do mar.*	*Je vois chaque courbe de la route,* *chaque étoile dans l'espace,* *à chaque changement de l'humidité,* *à chaque fraîcheur du petit matin ;* *chaque belle journée, en voyant la multitude d'oiseaux qui animent la campagne au lever du jour. Voici l'improvisateur : il a son langage propre, sa langue est libre et sa viola est liée ; élève des livres de Mère Nature,* *il chante le Galop au bord de la mer.*

Traditionnellement, le *Galope* se chante sur le thème de la nature, en déclinant une multitude de phénomènes admirables, qu'un poète connaît et sait nommer, montrant ainsi son érudition. Le naturalisme caractéristique des improvisations sur la forme du *Galope* est ici empreint d'un lyrisme particulier. Ce lyrisme traduit l'exaltation des deux poètes, l'ardeur de leurs interrogations existentielles. Dans leur enthousiasme, ils mêlent images bucoliques et questions métaphysiques, car le divin est inconnaissable directement (« Jésus le sait mais ne me le dit pas »). En revanche, en portant son attention aux moindres détails de la création (« une étoile dans l'espace » ou « un ver luisant »), en aimant ses

créatures qui font naître un sentiment de beauté (« une multitude d'oiseaux animent le lever du jour »), bref, en développant une esthétique naturaliste, un poète peut s'approcher du sublime (« le sublime est fait de petites vicissitudes »). Il est « un élève des livres de Mère Nature », sa position existentielle d'improvisateur est déterminée par la nécessité de sa « lutte au quotidien pour survivre », à l'instar de toute créature. Et la « force souveraine » qui fonde son inspiration a quelque chose de comparable à celle qui rend la nature sensible à nos yeux : la lumière des astres. João Paraibano crée ici une belle image en employant un mot spécifique de la langue portugaise, *arrebol*, qui exprime la coloration rougeâtre des nuages sous l'effet des rayons du soleil. La force responsable de ce phénomène a son origine dans « le ciel, cet au-delà » de la nature. Le poète Oliveira de Panelas aspire aussi à avoir « un éclat qui éclate en nuances ». Soutenu par cette « force souveraine » d'origine céleste, attentif à « chaque changement » dans les contingences terrestres, l'improvisateur peut alors avoir « son langage propre : sa langue est libre ».

Les deux poètes sont des *cantadores* professionnels, d'âge mûr et très connus. João est apprécié pour sa faculté de créer des images poétiques saisissantes, Oliveira pour la qualité de sa voix et son expérience. Pour clore leur participation au festival d'Afogados, ils ont choisi la modalité du *Galope* malgré sa difficulté. Il y a d'ailleurs des fautes formelles dans leur production, mais tous deux sont manifestement au-delà de l'enjeu d'un concours. Ils visent ici à exprimer l'essentiel de leur philosophie de la vie, depuis leur position de poète. Ils prennent des risques au niveau de la forme et d'un certain ésotérisme dans l'expression, mais ils vont jusqu'au bout de leur pensée, à la grande satisfaction de leur public qui manifeste lui aussi son enthousiasme.

Une question se pose alors au sujet des *cantadores* qui, comme ceux-ci, produisent ce genre d'œuvre existentielle. Sont-ils des mystiques ?

La question peut sembler incongrue concernant des artistes que l'on a décrits comme engagés dans une lutte quotidienne, travaillant la société par leurs propos critiques voire satiriques, préoccupés par les conditions matérielles d'existence des gens qui les entourent et pour lesquels ils chantent. Les *cantadores* participent aux évolutions du monde dans lequel ils vivent, ils ne s'en retirent pas dans la recherche d'une extase qui les désintéresserait des problèmes matériels. Nous avons vu que leur attitude est pragmatique et que rien ne les distingue des autres Brésiliens au niveau du mode de vie. La *cantoria* n'est en rien une religion ou une sorte de croyance, même si les poètes d'autrefois jouaient sur l'image ambiguë qu'ils donnaient en s'habillant tous de la même façon. Ceux d'aujourd'hui revendiquent leur appartenance au peuple et affirment ainsi participer à la vie temporelle.

Cependant, les auteurs comme les œuvres manifestent certains caractères qui sont propres au mysticisme. En premier lieu, il y a l'exaltation qui peut s'emparer des poètes lors des performances, et dont la seule lecture du *Galope*

transcrit ci-dessus peut donner une idée. La contemplation de la nature fait également partie de la pratique des poètes qui nourrissent ainsi leur veine poétique (cela aussi apparaît clairement dans le *Galope*). Enfin, il ne me semble pas exagéré de dire que la quête d'absolu est l'essence même de l'expression poétique. En effet, les *cantadores* recherchent dans leur art à atteindre la perfection au niveau formel et à discerner le principe fondateur des phénomènes qu'ils décrivent.

Cherchant à approcher la réalité des êtres et des choses, les *cantadores* développent une sensibilité particulière. Ils sont par l'esprit dans un monde auquel la plupart de leurs auditeurs n'ont pas accès. Les visions de cet autre monde que les poètes communiquent (en parlant de la mort, de l'au-delà, du divin, mais aussi de ce qui est immanent à la nature qu'ils contemplent) sont des visions mystiques dont la radicalité et l'étrangeté donnent littéralement le frisson, étonnent les auditeurs et suscitent leur admiration. Cela participe de la mise en mouvement des émotions que les *cantadores* opèrent lors d'une *cantoria*.

La faculté qu'ont les *cantadores* de parler de l'existence humaine pour en révéler le sens se traduit aussi bien dans leurs vers improvisés que dans les poèmes qu'ils peuvent écrire, nous l'avons vu avec la chanson de Sebastião Dias et le sonnet de Francinete. Je conclurai cette présentation des poèmes existentiels par un autre genre d'œuvres orales : des gloses et des strophes déclamées que j'ai eu la chance d'enregistrer au domicile de Zé Catota, à São José do Egito, en 2002.

Zé Catota, de son vrai nom José Lópes Neto, est né en 1917. Figure très respectée de la *cantoria*, c'est le *cantador* le plus âgé que j'ai rencontré. Il ne chante plus depuis une vingtaine d'années, mais improvise toujours des poèmes qu'il dit à défaut de les chanter. Les gloses que j'ai enregistrées chez lui sont le legs d'un *cantador* au terme de sa traversée de l'existence, un témoignage sur cette dernière étape qu'est la vieillesse. Voici la première glose dont il nous a gratifiés :

A velhice é como um prédio	*La vieillesse est comme un bâtiment*
Que a tempestade rui	*que la tempête fait tomber en ruines.*
Começa a cair tijolo	*Les tuiles commencent à tomber,*
Paredão diminui	*les murs extérieurs s'érodent.*
Por esse justo motivo	*C'est pour cela que je ne suis plus*
Não sou mais o que já fui.	*celui que je fus.*
Depois dos oitenta e quatro	*À quatre-vingt-quatre ans passés,*
A minha vida é um drama	*ma vie est un drame.*
Fiquei como um passarinho	*Je suis à présent comme un oiselet*

Perante as folhas da rama
Bebendo gotas de orvalho
Que a nuvem escura derrama.

Eu estou como a madeira
Que nos campos se criou
A tempestade do vento
Todos os galhos levou
Só resta o tronco cinzento
Que o sol dos anos queimou.

Depois dos oitenta e quatro
Me falta lembrança e grito
Há cinqüenta anos atrás
Além de cantar bonito
Fui campião do repente
Em São José do Egito.

Se um viúvo como eu
Se arranja uma amizade
Se tiver oitenta anos
Só diz que tem a metade
Velho besta é como moço
Não diz direito a idade.

Eu conheço um poeta
Castigado como eu
No vigor da mocidade
Estragou jogou bebeu
Depois que ficou sem nada
Voltou pedindo a quem deu.

Com vinte anos de idade
Gostei de uma criatura
Bonita que só a lua
Cheia de graça e candura
Corada como o licor
Da melancia madura.

Devido à minha doença
Já vejo a reta do fim
E além das dores que eu sinto

devant les feuilles de la ramée,
buvant les gouttes de rosée
qu'un sombre nuage a versées.

Je suis comme le bois
qui a poussé parmi les champs.
La tempête a emporté
toutes ses branches,
il ne reste plus qu'un tronc gris
brûlé par le soleil des ans.

À quatre-vingt-quatre ans passés,
la mémoire et la voix me font défaut.
Il y a cinquante ans,
en plus de chanter joliment,
je fus le champion du vers improvisé
à São José do Egito.

Quand un veuf comme moi
noue une amitié,
s'il a quatre-vingts ans
il dit qu'il en a la moitié.
Le vieux est bête comme un jeune homme, il ne dit pas vraiment son âge.

J'ai connu un poète
aussi affligé que moi.
Dans la vigueur de sa jeunesse,
il a gaspillé, il a joué, il a bu.
Après avoir tout perdu, il quémandait
encore auprès de ses donateurs.

À vingt ans,
j'ai aimé une créature
belle comme la lune,
pleine de grâce et de candeur,
qui rougissait comme le suc
de la pastèque mûre.

À cause de ma maladie,
je vois la ligne droite finale.
En plus des douleurs que je ressens,

Mais uma dor doi em mim
Duas filhas duas rosas
Que vou deixar sem jardim.

celle-ci me fait mal :
deux filles, deux roses
que je vais laisser sans jardin.

Quando eu morrer cada amigo
Me reze dez pais nossos
Me levem pra sepultura
Para a proteção dos ossos
Cubram meu caixão com terra
De riachão e de grossos.

Quand je mourrai, que chaque ami
dise pour moi dix « Notre Père ».
Qu'ils me donnent une sépulture
pour protéger mes os.
Qu'ils couvrent mon cercueil
de terre de rivière et de grosse terre.

Dès notre arrivée chez lui, après que l'enregistreur soit installé, Zé Catota demande avec un brin d'impatience : « je peux commencer ? ». Et de gloser sur le champ ces neuf strophes en *sextilha* où il expose sa vieillesse et sa décrépitude, mais où il n'oublie pas de rappeler le *cantador* et l'amant qu'il fut dans sa jeunesse (comme s'il devait s'excuser de se présenter diminué devant nous). Il est difficile de savoir si ces strophes sont improvisées ou si elles ont été préparées, peut-être dans le laps de temps qu'il a eu depuis l'annonce de notre visite pour l'enregistrer. Entre les strophes, il murmure pour ébaucher la suivante. Se rappelle-t-il donc un poème composé ou, tout comme les *cantadores* devant leur public, passe-t-il légèrement la strophe dans sa tête avant de la lancer ? Je n'aurai pas l'occasion d'éclaircir ce point, Zé enchaînant ensuite rapidement devant le microphone anecdotes et bonnes réparties dont il se souvient. Que l'improvisation soit totale ou partielle, peu importe, le monologue du vieillard de quatre-vingt-quatre ans est glosé (les vers ne sont pas chantés) parce qu'il n'a plus d'instrument chez lui pour soutenir le chant, et son poème est un témoignage poignant et magnifique de la fin de sa traversée de l'existence. Je l'ai transcrit et traduit en précisant qu'à la dernière ligne un mot fait double sens. Zé est né à Riachão, lieu-dit signifiant « rivière ». Or il demande qu'on jette sur son cercueil, outre de la « grosse terre », de la terre de « rivière », un sable alluvial léger qui peut être aussi celui de son lieu natal.

Plus tard, après avoir cité de mémoire une douzaine de bonnes strophes produites quand il chantait encore, le poète revient à l'improvisation. C'est la cécité de Daniel Loddo qui lui inspire le début de cette glose, qui développe ensuite le thème de la vieillesse et des regrets qui en sont le lot.

De fato seu Daniel
Do meu mundo é diferente
Ele é mais moço e sadio
Eu sou mais velho e doente
Não vê com os olhos da vista
Mas vê com os olhos da mente.

De fait, Monsieur Daniel
est différent de mon monde.
Il est plus jeune et en bonne santé,
je suis plus vieux et malade.
Il ne voit pas avec les yeux de la vue,
mais il voit avec les yeux de l'esprit

Quem já foi hoje não é
Era melhor não ter sido
Tudo o que eu fiz foi com força
Hoje tá tudo perdido
Do que eu mais vivi lembrado
Hoje sou mais esquecido.

Celui qui fut aujourd'hui n'est plus ;
il vaudrait mieux ne pas avoir été.
Tout ce que j'ai fait, je l'ai fait avec force ;aujourd'hui tout est perdu.
J'ai vécu comme quelqu'un dont on se souvient ; je n'en suis que plus oublié aujourd'hui.

Mas me tornei recebido
De um povo muito importante
Não há pena que eu não chore
Não há prazer que eu não cante
Mas nada mais me consola
Dessa hora por diante.

Mais [mes vers] sont recueillis
par des personnes importantes.
Il n'est pas de peine que je ne pleure,
il n'est pas de plaisir que je ne chante.
Mais dorénavant,
plus rien ne me console.

Por mais que meu mal espante
Não tenho tranqüilidade
Cada dia é um desgosto
Cada passo é uma saudade
Já tou perto de morrer
Mas tou com pouca vontade !

D'autant que mon mal épouvante,
ma tranquillité a disparu.
Chaque jour est une peine,
chaque pas est un regret.
Je suis déjà sur le point de mourir,
mais je n'en ai guère envie !

Cette chute provoque les rires de l'assistance qui un peu plus tard poussera des exclamations d'admiration après cette belle image du vieillard :

Eu não tou fazendo nada
Mais nada do que já fiz
Tou do jeito da madeira
Que deu cupim na raiz.

Je ne fais plus rien,
rien de plus que je n'aie déjà fait.
Je suis dans le même état que le bois
dont la racine est mangée par les insectes.

D'après Antônio Lisboa qui nous l'a fait connaître, Zé Catota est l'exemple même du poète *repentista*, fameux pour son esprit de répartie[129]. Les bonnes réparties dont Zé se souvient sont des strophes de *sextilha* qu'il replace dans leur contexte : quelles étaient les circonstances ou les personnes de l'assistance l'ayant inspiré, à quel poète donnait-il la réplique… Dans ce cas, Zé cite le dernier vers qui lui a été laissé et dont il suit la rime. Ces strophes restées

[129] On a vu page 138 les stratégies que les *violeiros* développent pour traiter les thématiques : selon leurs inclinations, ils sont plutôt *poeta, cantador* ou *repentista*. Les strophes de Zé Catota me fournissent l'occasion de présenter un éminent *repentista*, dont les productions sont suscitées par les circonstances, comme on va le voir.

dans sa mémoire semblent appartenir désormais au patrimoine oral de la *cantoria*. En effet, depuis qu'il ne chante plus, il les déclame sans se faire prier et les *cantadores* qui le connaissent ont retenu ces strophes exemplaires de l'esprit de répartie ou du génie de l'évocation poétique qui fondent la valeur du *repente*. Antônio Lisboa, qui est de quarante-deux ans le cadet de Zé Catota, est un fervent admirateur du vieillard et il a retenu nombre de ses strophes. Lorsque nous avons rendu visite à Zé pour l'enregistrer, c'était parfois Antônio qui lui rappelait tel ou tel fragment de poème pour qu'il nous le déclame : « Zé, dis-nous celui de la vieille dame… ». Le vieux poète est donc coutumier du fait et ses couplets sont devenus des « classiques ». Ce sont de telles productions, que collègues et admirateurs vont répétant au fil des ans, qui constituent la matière de nombreux livres sur la *cantoria* : un jour un *admirador* décide de rassembler les témoignages des uns et des autres et il en fait un ouvrage sur un poète en particulier ou sur la tradition poétique en général. Parfois donc, les vers improvisés ont une vie après l'instant de leur jaillissement. Dans la mémoire de la communauté, il s'opère une sélection des meilleurs moments poétiques, le souvenir des vers étant associé à celui du contexte qui les a fait surgir.

Voici donc un choix qu'à mon tour j'ai fait parmi les strophes enregistrées, en mettant en exergue les valeurs cardinales du vers improvisé.

En premier lieu, l'esprit de répartie qui se manifeste lors des défis poétiques montre la pugnacité et même l'orgueil des *cantadores* d'antan. Zé répondit ainsi à José Siqueira de Tuparetama, poète hémiplégique et aveugle d'un œil, qui lui avait laissé ce vers :

- *Aqui em Tuparetama*
  Sou primeiro sem segundo.

- *Você manda em todo mundo*
  Em Zé Catota não manda
  Além de cego e aleijado
  Eu não sei nem como anda
  O nego inteiro não presta
  Vale só uma banda.

- *Ici à Tuparetama*
  je suis le premier sans second.

- *Tu commandes tout le monde,*
  tu ne commandes pas Zé Catota.
  De plus, aveugle et handicapé, je ne sais même pas comment tu parviens à marcher
  L'homme entier n'est bon à rien,
  Il n'y a qu'un côté qui vaille.

Lors d'un défi, un poète chanta « *Nessa hora o povo estão* », ce qui comporte une faute de syntaxe, littéralement « en ce moment, le public sont… ». Zé ne manqua pas de la relever pour cingler son adversaire de cette réplique :

Dizer que o povo estão
É um erro de português
Um verso nojento desse

Dire « le public sont »
est une faute de portugais.
Zé Catota n'a jamais fait

Zé Catota nunca fez	*de vers aussi dégoûtant.*
Diga que o povo está	*Dis « le public est »,*
Pra ver se acerta uma vez.	*pour voir si tu y arrives.*

Le poète Brás de Gonçalo, avec un brin d'orgueil, laissa ce vers : *« Até hoje sou o galo »*, « jusqu'à ce jour je suis le coq ». Cette image de supériorité semble fréquemment utilisée, Zé se souvient de l'avoir lui-même utilisée, avec un brin de malice (le coq monte les poules…) dans cette strophe :

Cantador que não conhece	*Le chanteur qui ne connaît*
De rimas nem português	*ni les rimes ni le portugais*
Morre sem fazer o nome	*meurt sans avoir la renommée*
Que Zé Catota já fez	*que Zé Catota s'est taillée.*
Por isso que eu sou o galo	*C'est pour ça que je suis le coq*
E as galinhas são vocês.	*et que vous, vous êtes les poules !*

Zé surenchérit ainsi après le vers de Brás de Gonçalo finissant par *galo* :

Colega Brás de Gonçalo	*Brás mon collègue,*
Você é experiente	*tu es un homme d'expérience.*
Mas cantador de viola	*Mais pour chanter devant moi,*
Pra cantar na minha frente	*le chanteur et sa viola*
Precisa trinta e seis bocas	*doivent avoir trente-six bouches*
Todas cantando repente.	*qui chantent le repente.*

(cette répartie provoque les rires de l'assistance, sans doute à cause des 36 bouches qui peuvent être aussi bien celle du chanteur que celles de sa *viola*, orifices qui laissent échapper le son et sont déjà nombreux, 7 ou 14 selon les instruments.)

Zé a eu deux sœurs et deux frères, eux aussi poètes. Les trois frères chantaient ensemble et l'un d'eux laissa ce vers : « *Dessa madeira pesada, eu sou quem carrega a cruz »,* (De ce bois pesant, c'est moi qui porte la croix). Zé ne manqua pas d'affirmer sa supériorité poétique au sein de la famille par cette image surprenante :

Eu agradeço a Jesus	*Je remercie Jésus*
Porque cantador me fez	*de m'avoir fait cantador.*
Lá em casa cinco irmãos	*À la maison nous sommes cinq,*
De poetas somos três	*parmi lesquels trois poètes.*
A cumeeira sou eu	*Je suis le faîte du toit,*
As goteiras são vocês.	*et vous, vous êtes les gouttières.*

Comme on peut le voir, l'esprit de répartie permet de rétablir le poète dans une position avantageuse, où il se prévaut de son excellence poétique. Nous touchons là à l'essentiel du *repente* lors d'une joute, la spontanéité de la réaction répondant à la soudaineté d'une mise en difficulté. L'art de l'improvisation va ici dans le sens d'une faculté d'adaptation, d'une ressource dans l'adversité.

Mais il est une autre facette de l'art d'improviser qui consiste à porter un regard inédit sur le monde, sur la vie même. Ému par le spectacle de quelque malheur, inspiré par quelque moment de l'existence, le poète est capable de produire une image saisissante, en réunissant dans ses vers divers éléments de notre expérience sensible. Soudain, un petit univers est créé, où les relations entre les choses et les êtres révèlent la singularité de la vision du *cantador*, alors qualifié de *poeta* par ses pairs. C'est ainsi que l'image du vieillard comparé à « un bois dont la racine est mangé par les insectes » avait arraché à Antônio Lisboa cette exclamation admirative : « *ó poeta danado* ! » (oh, poète enragé !). La qualité essentielle du poète, qui est de couler un microcosme dans un vers, est au cœur de ces strophes, choisies pour l'intensité de leur expression.

Zé rapporte ainsi qu'il était en train de chanter dans la maison d'une veuve esseulée, sans père ni mère ni frères. La présence de cette « pauvre femme en pleurs » lui inspira ces vers :

A pobre de uma viúva	*Une pauvre veuve, quel plaisir peut-*
Que prazer na vida tem ?	*elle avoir dans la vie ?*
Para aliviar seus prantos	*Personne n'apparaît*
Não aparece ninguém	*pour soulager ses pleurs.*
Tem por companheiro a sombra	*Elle a pour compagnon une ombre,*
Outra viúva também.	*qui elle aussi est veuve.*

À la demande d'Antônio qui voulait écouter « la strophe du feu », Zé déclama cette belle métaphore de la vie humaine :

Nada ignoro do mundo	*Je n'ignore rien du monde,*
Porque a vida é assim	*parce que la vie est ainsi faite.*
Tou vendo aquela fogueira	*J'observe ce feu*
Que já está quase no fim	*qui déjà en est presque à sa fin.*
Eu tenho outra daquela	*J'en ai un autre de la même sorte*
Queimando dentro de mim.	*qui brûle à l'intérieur de moi.*

Une autre fois où il chantait, il vit pleurer une mère et sa fille, spectacle qui lui inspira cette strophe pleine de compassion :

Eu hoje assisti um drama
Que me horrorizei da cena
Uma senhora de idade
Uma criança pequena
Chorava a filha com fome
A mãe com fome e com pena.

Aujourd'hui j'ai été témoin d'un drame,
d'une scène qui m'a horrifié :
une dame d'un certain âge
avec une petite fille ;
la fille pleurait de faim,
la mère de faim et de peine.

Le cycle des saisons est une source inépuisable d'inspiration bucolique, mais aussi dramatique dans ce *sertão* soumis à une alternance de sécheresses mortifères et de précipitations providentielles. Survivant à grand peine à la fin de la saison sèche, le *sertanejo* doit, pour subsister, prélever sur ce qui reste de sa récolte passée les graines qui ensemenceront la fosse où il cultive les jeunes plants.

Quando chove no sertão
Toda ramagem renova
O pobre pai de família
Planta na chuvada nova
Tira da boca dos filhos
Bota na boca da cova.

Quand il pleut sur le sertão,
toutes les ramures se renouvellent.
Le pauvre père de famille
plante sous la nouvelle pluie.
Il ôte de la bouche de ses fils
ce qu'il met dans la bouche de la fosse.

Enfin, parmi les nombreux poèmes à teneur philosophique dont Zé Catota nous a gratifiés, je retiens ces deux où se révèle le destin existentiel du poète, individu singulier dans sa communauté, mais aussi dans sa traversée de l'existence

De tudo quanto nós temos
O poeta tem um pouco
Nem todo louco é poeta
Mas todo poeta é louco
Eu nasci por esse meio
Tou suportando o sufoco.

De tout ce que nous avons,
le poète en a un peu.
Tout fou n'est pas poète,
mais tout poète est fou.
Je suis né dans ce milieu,
j'en supporte la pression.

Um cantador como eu
A terra ingrata só come
Porque a carne da gente
É quem mata a sua fome
Mas fica por cima dela
De boca em boca meu nome.

Un chanteur comme moi,
la terre ingrate finit par le manger,
parce c'est notre chair
qui assouvit sa faim.
Mais au-dessus de la terre,
de bouche en bouche, mon nom reste.

La renommée et la postérité du nom constituent ainsi l'objectif ultime d'un grand poète. Cette gloire posthume, dans une société de l'oralité, a pour support la mémoire et la voix de ses continuateurs. Le destin du nom est à l'image de celui du poète, qui passe sa vie professionnelle à se déplacer de *cantoria* en *cantoria*, à la rencontre de ses pairs et de son public. Après sa mort, son nom subira le même sort : il ne restera « au-dessus de la terre » que s'il est colporté « de bouche en bouche » par les poètes sur les chemins du Nordeste.

LES CANTADORES CATALYSEURS D'UNE IDENTITÉ MOUVANTE

Par l'intermédiaire des poèmes existentiels qu'ils produisent, les *cantadores* peuvent être, pour ceux qui les écoutent, des révélateurs du sens de l'existence. Les questions spirituelles ont une grande importance pour les Nordestins – nous avons évoqué en première partie, parmi les traits culturels qui les caractérisent, une religiosité s'exprimant généralement par une foi fervente et parfois par des manifestations de mysticisme. Sur le terrain de ma recherche, l'observation des sessions de poésie montre un public sensible aux sujets philosophiques et existentiels. Il serait sans doute exagéré de qualifier les *cantadores* de guides spirituels, mais il est certain qu'ils entretiennent la quête de sens de leurs semblables, en exprimant ces thèmes de façon sensible et en chantant la vie humaine de façon émouvante.

La mise en mouvement des idées et des sentiments dans une session de poésie a aussi pour effet de créer un lien social, nous l'avons montré. Ce faisant, les *cantadores* entretiennent les émotions chez les auditeurs et permettent à ces émotions de prendre corps dans l'assemblée. Cette capacité d'opérer une telle cristallisation est une singularité des poètes. Ils produisent constamment des éléments de la culture de ceux qui les écoutent, en faisant revivre ces éléments par la puissance d'évocation de la poésie et en les faisant resplendir par la magie du chant. Lors d'une session, les *cantadores* amènent les auditeurs à transfigurer, en leur for intérieur, tout ce qui les rattache à la culture qu'ils partagent, renforçant ainsi leur sentiment d'adhésion. Les *cantadores* apparaissent comme des catalyseurs permettant une identification de chaque personne de l'auditoire à ce qu'ils représentent, par l'intermédiaire de leur art. Ces improvisateurs représentent un modèle transitoire, car le caractère continuellement renouvelé des poèmes qu'ils chantent laisse une trace intangible dans l'âme de leurs admirateurs, à l'image du ruissellement de l'eau marquant le sol de son empreinte.

La parole improvisée du *repentista* est une parole critique, toujours en état de création et de mouvement. Elle peut être le lieu de la construction de l'identité dans un contexte de mutations où tout change, se fait et se défait constamment. Tel est bien le cas du Nordeste où les gens migrent, les lieux se peuplent ou se dépeuplent, les choses évoluent dramatiquement, du fait d'une histoire marquée par la violence de la colonisation et de l'esclavage aussi bien que par la pression de la modernité. Il est bien difficile, dans ce contexte, de concevoir une identité qui serait synonyme de stabilité et de durée. En revanche, la musique, le chant, la poésie, du moment qu'ils sont improvisés, sont des éléments qui portent en eux le principe même du changement et qui peuvent donc, par analogie, concourir à construire une identité qui dépasse le domaine de l'ethnie, de la classe sociale ou de la nation. Une telle identité n'est pas fondée sur le sentiment d'appartenance à un groupe qui aurait un caractère permanent,

au contraire, elle ne fait que caractériser une situation à un moment donné et représente une communauté de destin pour les gens qui s'y reconnaissent.

Parler à ce propos d'« identité mouvante » permet de s'affranchir de la notion d'identité qui prévaut dans notre culture où l'héritage de la philosophie grecque est prépondérant. Deux concepts fondent cette notion dominante : en premier lieu, c'est un rapport de similitude entre des êtres ; en second lieu, c'est un caractère permanent et fondamental du groupe constitué par des personnes semblables. Dans un tel groupe possédant une identité manifeste, les personnes sont censées être « identiques », mais identiques à quoi ? À un certain modèle qui est une sorte d'idéal, à une figure considérée comme stable. Pour la philosophie grecque à laquelle nous devons la notion de catégorie, le modèle est figé sur une forme statique[130]. Or les sujets de notre étude, ainsi que les choses et les êtres qui peuplent leur univers, sont en mouvement et en changement constant. Ils ne peuvent donc s'identifier à des catégories. La notion classique d'identité est ici inopérante : les poètes comme les auditeurs de la *cantoria* ne s'identifient à aucune catégorie sociale particulière et n'inscrivent pas non plus leur art ou leur passion dans une expression « ethnique ». Pour parler des Nordestins, je préfère employer l'expression d'« identité mouvante » pour qualifier leur sentiment d'appartenance à un milieu hétérogène, agité par la violence de l'histoire et l'importance des phénomènes migratoires[131].

Dans ce contexte où tout change à tout moment, comment repérer quelque chose de constant, quelque principe de similitude qui puisse fonder une identité, même mouvante ? C'est ici que l'acte d'improvisation fournit une représentation de ce que peut être cette construction. En effet, comme je l'ai montré, dans l'improvisation il y a des repères, formels ou thématiques, qui reviennent de façon cyclique. Mais chaque fois que l'improvisateur s'empare d'un repère, il va le changer en opérant à partir de lui quelque variation ou quelque développement, et ce faisant il va créer. Au terme d'un cycle, revenant au repère initial, il ne revient pas exactement au premier point parce qu'entre-temps il a été dit et inventé beaucoup de choses. L'improvisation suit une sorte de mouvement en spirale : là où le mouvement va repasser, il y a un repère, mais il

[130] Parmi les philosophes grecs, il n'y a guère qu'Héraclite qui ait imaginé un univers en perpétuel devenir et un modèle constamment mouvant avec le Feu pris comme principe.

[131] « Identité mouvante », l'expression pourrait passer pour un oxymore tant nous avons l'habitude de concevoir l'identité d'un être comme l'impression qu'il nous donne d'être toujours le même, comme une « mêmeté ». Cependant, les réflexions du philosophe Fathi Triki éclairent cette question en concevant l'identité « comme manière intelligente de persévérer dans son être sans se replier sur soi » (p 18), « [comme], nécessairement, interaction avec tous les éléments de l'environnement » (p 35). Affirmant que ce caractère dynamique de l'identité ne constitue pas une contradiction, il avance que « l'identité n'est pas un fixisme, mais une potentialité de changement sans altération » et que, point essentiel, « elle n'est pas seulement une constance à soi : elle est aussi mutabilité et possibilité d'acquérir des éléments nouveaux » (p 29). (Fathi Triki, « La stratégie de l'identité », Arcantières-Essais, 1998).

appartient au cycle suivant, il a changé de niveau. Il y a donc un repère dans le changement. C'est ce qui permet de considérer le changement lui-même comme un modèle auquel on peut s'identifier.

Si on ne trouvait pas de repère, il n'y aurait pas d'identification possible – une performance improvisée sans cadre formel ou une création ex nihilo ne pourraient fournir un modèle. Si à l'inverse le modèle était toujours constant, il ne permettrait aucune créativité – le chef-d'œuvre, œuvre intangible, ne souffre que la reproduction et la répétition, à la limite l'interprétation. Le modèle n'est pas forcément ce qui est constant, il peut être changeant – la poésie et la musique improvisées en fournissent un exemple. Ce à quoi on veut s'identifier est alors ce qui change tout le temps. Dans le cas qui nous intéresse, la créativité des *cantadores* est précisément le catalyseur incitant les gens qui les écoutent à ce type d'identification.

Dans le Nordeste, le mouvement constant qui anime la poésie improvisée permet d'en faire l'expression d'une identité mouvante, pour les gens qui admirent la *cantoria* comme pour les *cantadores* qui la mettent en œuvre.

CONCLUSION À LA TROISIÈME PARTIE

Reprenant au terme de cette troisième partie les conclusions auxquelles nous sommes parvenus, le sens de la *cantoria* apparaît : les témoins rencontrés lors de l'enquête, y compris les plus anciens, attestent que c'est une tradition en mouvement constant. S'agissant d'une tradition de l'improvisation, elle est orientée vers le futur, tendue vers son devenir. La création poétique qui en est le cœur se double d'une invention permanente des conditions de production qui en sont le cadre. L'évolution de la *cantoria* accompagne de façon continue les mutations de la société nordestine. Il s'agit d'une adaptation prenant tout son sens quand on la rapporte à l'éthique qui préside aux rapports des poètes entre eux et aux relations qu'ils entretiennent avec leurs auditeurs. Cette éthique porte en elle-même le principe de sa continuité, grâce à l'intégrité des *cantadores* qui restent fidèles à ce qu'il y a d'essentiel dans la tradition ; elle porte aussi le principe de sa propre évolution, avec le pragmatisme qui caractérise les *cantadores* et qui s'exprime par une grande liberté et une extraordinaire créativité. Ces qualités des poètes expliquent la passion des amateurs de *cantoria* pour les sessions de poésie improvisée, qui sont des moments d'émotion collective où se produit une mise en mouvement des sentiments. Les auditeurs sont transportés plus loin encore quand les *cantadores*, inspirés par la conception particulière qu'ils ont du temps, chantent des poèmes traitant de la traversée de l'existence ou, visant au-delà, de thèmes métaphysiques. Les poètes proposent à ceux qui les écoutent une sorte de voyage intérieur où les éléments évoqués, ceux précisément qui lient les hommes à leur culture, sont magnifiés. Ils créent ainsi un fort sentiment d'adhésion au *repente,* qui est le poème qu'ils improvisent selon un principe de changement constant quant au fond et selon un respect des repères traditionnels quant à la forme. De cette façon, par analogie, les *cantadores* parviennent à faire du *repente* le lieu d'une construction identitaire problématique pour les Nordestins qui vivent dans une société en voie de transition.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de cette étude, l'hypothèse initialement posée afin d'expliquer la dynamique de la *cantoria* se trouve confortée. En effet, je postulais l'existence d'un principe de mouvement qui s'appliquerait à tous les aspects du sujet de ce travail. Or, au fil des chapitres, j'ai démontré que ce principe est constamment à l'œuvre dans l'ensemble des éléments étudiés. La synthèse de ces éléments mettra en évidence la cohérence que leur confère la notion de mouvement.

En premier lieu, il existe une correspondance entre les hommes et le territoire dans lequel ils inscrivent leurs actions : que l'on considère le milieu social et géographique, avec les éléments culturels qui lui sont propres, il est contrasté, marqué par la violence de l'histoire, chargé de tensions, changeant à l'extrême ; que l'on considère les caractéristiques de la création poétique qui mobilise les *cantadores* et rassemble leurs auditeurs, elles montrent elles aussi une dynamique à tous les niveaux (nécessité d'une interaction entre les poètes et les auditeurs, émulation entre les improvisateurs au sein du duo, va-et-vient entre l'oralité et l'écriture, mobilisation d'une mémoire interprétative, variété des formes, importance du rythme, primauté de l'improvisation…). Tous ces aspects sont exacerbés et constituent précisément une particularité de la *cantoria*, quand on la compare aux autres genres de poésie orale en usage dans le Nordeste. Il y a de ce fait une affinité entre ce que les hommes vivent au quotidien et ce qu'ils partagent lors d'une session de poésie improvisée – lieu d'expression des tensions, mais aussi lieu de leur résolution, grâce à l'harmonie qui émane de ce qui est créé à cet instant. Les caractères esthétiques de la performance jouent à cet égard un rôle essentiel, notamment la musique de la *viola* qui apporte avec constance un soutien indispensable à ce qui est dit dans les chants sans cesse renouvelés par le jaillissement de l'improvisation. Ainsi, le principe de mouvement est la clé de l'analogie entre l'homme et le milieu, entre la performance artistique et le contexte où elle se produit.

En second lieu, si l'on passe d'une perspective culturelle à une perspective sociale, on voit le mouvement prendre la figure de l'activisme – les actions des *cantadores* semblent mues par l'urgence, la nécessité, la réactivité ou la rivalité… Les rôles qu'ils jouent et les places qu'ils ambitionnent de prendre révèlent leur tension permanente vers un idéal, toujours plus loin, plus haut ou plus radical. Ainsi de l'extension des thématiques traitées dans les poèmes et de l'expansion spatiale de la *cantoria*, corollaire de la mobilité professionnelle des poètes ; ainsi de l'élévation sociale de ces derniers et de la compétition à laquelle ils se livrent dans les concours ; ainsi de la radicalisation de leurs propos, critiques par nature mais désormais délibérément engagés – pour la défense du peuple, dont ils revendiquent d'être les porte-parole. Dans les aspects socioprofessionnels, il est aussi un autre type de mouvement, suscité par une tension vers l'avenir : celui où se manifeste le souci de la continuité de la tradition, les *cantadores* s'investissant dans la transmission de leur art à la

prochaine génération. Le travail en faveur de la diffusion de la *cantoria* participe de la même préoccupation : que ce soit dans les associations, dans l'organisation des festivals de *repente* ou dans la conquête des radios, les *cantadores* ont su s'entourer d'amateurs dévoués à la promotion de la poésie improvisée. Dans le même ordre d'idées, une grande agitation accompagne l'émergence de nouveaux venus dans le monde âprement disputé de la poésie : la plus significative est celle de femmes ayant trouvé avec la *viola* une nouvelle opportunité professionnelle ainsi qu'un moyen d'expression légitime, allant dans le sens de la mixité croissante des pratiques sociales au Brésil. Dès lors, il apparaît clairement que les *cantadores* s'adaptent aux mouvements de la société – ils sont pour la plupart urbanisés, ayant suivi l'évolution démographique générale ; ils se sont qualifiés pour gagner des positions plus en vue, dans un contexte de globalisation ; ils accompagnent aussi les mutations en cours à leur façon, en les commentant dans leurs propos toujours critiques !

L'accélération dans les changements du cadre de vie est concomitante du développement de la *cantoria* qui a connu « une évolution merveilleuse » durant les dernières décennies, pour reprendre l'expression d'Oliveira de Panelas soulignant que les poètes ont crû en nombre et en qualité. L'observation de cette concomitance valide notre hypothèse de départ : le *repente*, faculté de créer instantanément dans l'émulation d'une joute poétique, est par essence un art de l'adaptation. La mise en difficulté et l'urgence d'une réponse à apporter stimulent l'inspiration des improvisateurs ; la mise en mouvement de leur esprit, dans le domaine de l'imaginaire, a pour pendant concret les voyages incessants qu'ils entreprennent pour pratiquer l'improvisation au jour le jour. La situation de migrations et de mutations que connaît le Nordeste est donc un facteur favorable à l'exercice de leur métier et au développement de leur art. Les changements qui contraignent la tradition à évoluer sont la raison même de la dynamique de la *cantoria*.

La cohérence entre les déterminismes culturels et les facteurs sociaux démontrée, la réflexion sur le mouvement se prolonge en passant du plan socioculturel à un plan plus intérieur – en considérant d'un point de vue psychologique et philosophique les éléments mis en œuvre dans la *cantoria*. Le mouvement animant son évolution prend alors un sens qui trouve ses fondements dans l'éthique. Celle-ci est en effet une préoccupation constante des poètes, le caractère critique des poèmes qui objectivent leur état intérieur en est un indice. Un autre indice se trouve dans certains sujets proposés par les auditeurs à l'improvisation des *cantadores*, montrant que les premiers connaissent et apprécient la déontologie des seconds. J'ai analysé des poèmes qui avaient été improvisés suite à ce type de demande : ils révèlent l'importance d'une qualité morale, l'intégrité, et d'une attitude, le pragmatisme. Le *cantador* doit concilier ces deux valeurs apparemment antagonistes pour assurer la continuité de la tradition – afin que celle-ci reste vivace à travers les

changements qui affectent le Nordeste, la capacité à s'adapter et la créativité du *cantador* sont aussi indispensables que sa fidélité à ce qui lui a été transmis. La tension entre ces deux pôles, intégrité et pragmatisme, est le fil sur lequel avance le poète, en se plaçant à un très haut niveau d'exigence esthétique et éthique (pas de fausse note ni de faux pas) et où il doit trouver un équilibre sous les regards de son public[132]. L'auditoire, quant à lui, participe à la mise en mouvement qui s'opère par le jeu des émotions ressenties et des sentiments partagés au cours d'une session d'improvisation. Les poètes convient leurs auditeurs à un voyage intérieur, l'imagination des uns et des autres étant stimulée par l'émotion collective inhérente à la performance orale. En particulier, les poèmes où s'exprime le sentiment spécifiquement brésilien de la *saudade* ont la propriété d'entraîner fort loin les pensées rétrospectives, car cet affect infléchit le rapport de l'être au temps. La *cantoria* véhicule des représentations que généralement poètes et amateurs de poésie partagent, mais certaines semblent spécifiques aux *cantadores*, notamment la conception qu'ils ont du temps. Celle-ci leur permet de produire des œuvres existentielles où les poètes, se posant en philosophes et parfois en mystiques, entraînent leur public à contempler la vision qu'ils ont de la vie humaine et de son au-delà.

Selon la perspective que l'on adopte, la *cantoria* apparaît comme une évolution, un échange, une circulation, un voyage, une élévation – autant de figures du mouvement qui sont les expressions d'une problématique du changement. Le *cantador* a une qualité spécifique : son art d'improvisateur implique le changement continuel du fond et, dans le même temps, la permanence de la forme qu'il suit dans son improvisation. Une problématique du changement analogue se pose au Nordestin pour la construction de son identité –il est confronté à la difficulté de rester lui-même à travers les fréquents changements de lieux et de conditions d'existence qui affectent sa vie. Préserver une constance à soi malgré la diversité des expériences successives pour le migrant, respecter la forme traditionnelle en renouvelant à chaque session les paroles qu'il y coule pour l'improvisateur : il y a bien là une analogie à laquelle sont sensibles les admirateurs des *cantadores*. Ceux-ci parviennent à symboliser pour ceux-là la possibilité d'une construction identitaire dans des conditions mouvementées et des contextes changeants. Les *cantadores*, maîtres de la dialectique, dépassent dans leur création l'opposition entre la forme et le fond ; ils deviennent alors les catalyseurs de l'identification qui s'opère lors des performances orales. Ce processus est possible parce que la *cantoria* est une expression où le modèle est le changement.

[132] La métaphore du funambule me semble appropriée pour parler du *violeiro*, dont l'inspiration est suspendue aux cordes qu'il met en résonance et dont l'art est régi par des critères de justesse et d'équilibre.

Une des ambitions du travail que j'ai mené est d'apporter une contribution originale à l'anthropologie des traditions orales. En tant que littérature orale, la *cantoria* est encore largement méconnue de la recherche universitaire et notamment des ethnologues brésiliens (alors que la *literatura de cordel*, production écrite, fait l'objet d'innombrables publications). À partir d'un cas peu étudié jusqu'à présent, j'ai établi le constat apparemment paradoxal d'une tradition qui se porte mieux quand elle est pressée de s'adapter par les changements et même les bouleversements qui en affectent le contexte. Nous tenons avec la *cantoria* l'exemple même d'une tradition orale qui porte en puissance les conditions de son adaptation et de son développement, puisqu'il s'agit d'une tradition de l'improvisation, pratique qui se nourrit précisément du changement, de la nouveauté et du voyage qui sont ses objectifs. Parmi ses caractéristiques remarquables, la prééminence de l'oralité est celle qui peut expliquer le mieux la capacité d'adaptation et la mutabilité constatées. Ici, en effet, rien n'est fixé, rien n'est figé, ni par l'écriture, ni par la mémoire[133]. La parole est en reformulation constante. Cette même caractéristique peut expliquer la difficulté à soumettre un tel objet d'étude aux critères de la recherche universitaire. Car de quoi peut-on parler ? Comment construire un discours sur un discours qui ne laisse d'autre trace que l'émotion suscitée par la strophe éphémère ? Je n'avais d'autre choix que de suivre une méthode empirique dans ma recherche, s'agissant d'un travail pionnier d'après les informations bibliographiques disponibles.

Je voudrais souligner certains aspects de la démarche adoptée, consistant à m'imprégner dans la mesure du possible de l'expérience des sujets de mon étude afin d'être à même de comprendre la tradition qui les rassemble. J'ai ainsi parcouru, avec mes compagnons de voyage, mille lieues de rues, de routes et de pistes qui constituent le périple ordinaire du *cantador*, pour collecter des éléments riches de diversité et me mettre moi-même en mouvement, dans la trace de ce que je recherchais. Écoutant inlassablement les enregistrements réalisés, je me suis pénétré des mélodies qui portent les poèmes et de la musique de la langue, à l'instar des apprentis *cantadores*, me fiant à l'oreille pour discerner des éléments significatifs dans ce milieu privilégiant l'oralité. Je me suis efforcé d'assimiler les règles de l'art poétique au point de devenir assez « poète » pour savoir donner un *mote* – être capable de versifier le thème que je souhaitais soumettre à l'improvisation, et participer de ce fait à l'échange qui a lieu entre *cantadores* et admirateurs lors d'une session. Se mettre en mouvement

[133] Le rapport entre la littérature et le *repente* est fécond au bénéfice de ce dernier parce que le *repentista* inscrit son expression dans un genre totalement différent de celui de l'écrivain ; la référence à un texte est pour lui source de transposition et de variation, et enrichit ainsi sa création. La mémoire, qui joue un rôle fondamental dans le travail du *repentista*, n'est pas la capacité de rétention qui permet de transmettre une tradition intangible ou un mythe inaltéré : c'est une mémoire dynamique et interprétative qui ne sélectionne que ce qui est pertinent en fonction de son propre avenir – l'improvisateur la mobilise à cette fin.

vers celui que l'on veut connaître, participer à des moments de son expérience, échanger avec lui des éléments de sa culture, partager sa sensibilité et son amitié – telles sont les attitudes qui me semblent propices à nouer un dialogue fructueux, dans une recherche portant sur une tradition orale. Dans ma réflexion, j'ai pris garde d'éviter la systématisation, si éloignée des préoccupations de mes interlocuteurs et si peu appropriée pour rendre compte de phénomènes dynamiques. Il y a près d'un demi-siècle, dans son ouvrage « Brésil, terre de contrastes », Roger Bastide écrivait : « 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 » (p 16). Sur un terrain où tout se transforme et s'adapte en permanence, il serait vain de vouloir être exhaustif ou catégorique – mieux vaut tenter de saisir des principes dynamiques, en aiguisant son attention au sensible, en se mettant au diapason de la créativité populaire. Ainsi peut-on espérer révéler le sens de ce que font les acteurs de la tradition.

Dans les villes aussi bien que dans les zones rurales et jusque sur les lieux lointains de l'émigration nordestine, les *cantadores* perpétuent aujourd'hui la poésie qui a pris naissance dans le *sertão*. Ils témoignent ainsi de la résistance de la culture qui est la leur – une culture populaire tirant sa vitalité de sa vivacité. Improvisateurs et auditeurs sont les acteurs d'une tradition en mouvement, forte de son adaptabilité, fière de sa combativité. Chanteurs engagés aux côtés des gens qui les écoutent, les *cantadores* transmettent une culture de résistance.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie générale

BERGSON Henri, *Matière et mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit.* Paris : Presses Universitaires de France, 1997 (5° éd.), 184 p
CAMARA Sory, *L'essai en anthropologie sociale et culturelle*. Université de Bordeaux II – Sciences de l'Homme, 2000, 30 p
EINSTEIN Albert, *La relativité*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1956, 184 p
ÉLIADE Mircea, *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963
MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Lagrasse : éditions Verdier, 1982
MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse : éditions Verdier, 1995, 616 p
SIMHA Arom, « Un ethnomusicologue chez les Pygmées », in *La Recherche* n° 123, juin 1981, pp 768-773
« De l'écoute à l'analyse des musiques centrafricaines », in *Analyse musicale*, 4° trimestre 1985, pp 35-38
TRIKI Fathi, *La stratégie de l'identité*. Arcantières-Essais, 1998, 142 p

Guitares croisées, utopie ou réalité ? Actes du colloque des 25 et 26 novembre 2002 au CNR de Strasbourg. Strasbourg : éditions du Conservatoire, 2004, 174 p

Littérature orale

CAMARA Sory, *Paroles très anciennes*. Grenoble : La pensée sauvage, 1982, 219 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
CAMARA Sory, *Vergers de l'aube – Paroles mandenka sur la traversée de l'existence.* Bordeaux : éditions Confluences, 2001, 199 p
FERNANDEZ DE LA CUESTA Ismael et LAFONT Robert, *Las cançons dels Trobadors*. Tolosa : Institut d'Études Occitanes, 1979, 835 p
HAMID AHMED Mohamed Tahir, *Ethique, poésie et mode de vie Beja*. Mémoire de DEA d'Anthropologie, option Anthroplogie comparée du temps, Bordeaux II, 1996, 128 p

HAMID AHMED Mohamed Tahir, *« Paroles d'hommes honorables » - Essai d'anthropologie poétique des Bedja du Soudan*. Thèse de doctorat en ethnologie, option Anthropologie sociale et culturelle, Bordeaux 2, 2000, 404 p
LABORDE Denis, « Le paradoxe de l'improvisateur basque », in *Cahiers de Littérature Orale*. Paris :1998, n°43, pp 95-111
MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelete, « Voix et discours de la mémoire, recherches en littérature orale », in *Matériaux pour une histoire culturelle du Brésil*. Paris : L'Harmattan, 1999, pp 75-92
ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, 307 p

Frontières du littéraire : littérature orale et populaire Brésil-France. Actes du colloque « Approches croisées des littératures populaires et orales, Limoges, 1994 ». Limoges : PULIM, 1996, 175 p
La notion d'œuvre orale, Rapport de recherche. Cordes : CORDAE/ La Talvera, 1997, 179 p

Bibliographie thématique : *Cantadores*, *Repente* et *Cantoria*

ALVES SOBRINHO José e F. DE ALMEIDA Átila Augusto, *Dicionário bio-bibliográfico de Repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa : Editora Universitária da Universidade Federal da Paraíba, 1978
ÂNGELO Assis, *Presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo*. São Paulo : IBRASA, 1996, 126 p
AYALA Maria Ignez Novais, *No Arranco do grito : aspectos da Cantoria Nordestina.* São Paulo : editora Áticas, 1988, 248 p
CARNEIRO CAMPOS Renato, *Ideologia dos poetas populares*. Recife : Funarte, 1959, 76 p
CASCUDO Luis de Câmara, *Vaqueiros e cantadores*. Première édition : Porto Alegre, Edição Globo, 1939. São Paulo : Editora Itatiaia, 1984, 327 p
CRISPIM RAMOS José, *A Bahia e os Repentistas*. Bahia, s.e., 1991, 94 p
DE SOUSA DANTAS José, *No mundo da poesia*. Pombal : Secretária da Educação e Cultura da Paraíba, 2001, 374 p
FONSECA DOS SANTOS Idelete, « La littérature populaire en vers du Nordeste brésilien », in *Les Imaginaires*. Paris : U.G.E. 10/18, 1979, pp 187-232
LINHARES Francisco e BATISTA Otacílio, *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza : Imprensa universitária da Universidade Federal do Ceará, 1976
LODDO Daniel et ROUGIER Thierry, « Cantadores du Nordeste du Brésil : un art en devenir », in *L'art des chansonniers : actes du colloque de Gaillac des 28, 29, 30 novembre 2003*. Toulouse : Conservatoire Occitan, Centre des

Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse-Midi-Pyrénées ; CORDAE/La Talvera, 2005, pp 77 à 102
MELHOR Anísio, *Violas, contribuição ao estudo do folklore bahiano*. Bahia : imp.Vitória, 1935, 171 p
MUNIZ DE MELO Edvaldo, *Um século e meio de repentes*. Recife : editora Bagaço, 1998, 291 p
MUZART-FONSECA DOS SANTOS Idelete, « L'esclave noir et la naissance de la cantoria : Inácio da Catingueira et quelques autres », in *Mémoires et identités au Brésil*. Paris : Centre d'études sur le Brésil, 1996, pp. 53-76
RAMALHO Elba Braga, *Música e palavra no processo de comunicação social na cantoria nordestina.* Mestrado em sociologia, UFC, Centro de humanidades, Departamento de ciências sociais e filosóficas, Fortaleza (CE), 1992
ROUGIER Thierry, *La poésie improvisée et les joutes poétiques – Troubadours du Brésil.* Mémoire de maîtrise d'Ethnologie, Bordeaux 2, mai 1993, 131 p
ROUGIER Thierry, *Être cantador, poète-improvisateur : une tradition vivace dans un Nordeste en mutation*. Mémoire de DEA Problèmes sociaux et éducation, option Ethnologie, Bordeaux 2, septembre 2000, 102 p
SALLES Vicente, *Repente e Cordel – Literatura em versos na Amazônia*. s.l., Funarte, 1985, 287 p
SILVA Luis Custodio da, *A influência do rádio na dinâmica cultural da cantoria da Paraíba.* Mestrado em administração rural e comunicação rural, UFPRE, Departamento de letras e ciências humanas, Recife (PE), 1983
TAVARES Braulio, *Cantoria, regras e estilos*. Olinda : Casa das crianças de Olinda, s.d., 16 p
VASCONCELOS Normando, *Cantiga de viola*. Maceió : s.e., 1996, 317 p

Autres genres brésiliens de poésie orale, *folhetos* et *cordel*

CAVIGNAC Julie, *Mémoires au quotidien – Histoires et récits du sertão du Rio Grande do Norte*. Thèse de doctorat en ethnologie, Paris X Nanterre, 1994.
CAVIGNAC Julie, *La littérature de colportage au Nord-Est du Brésil – De l'histoire écrite au récit oral*. Paris : CNRS, 1997, 336 p
CAVIGNAC Julie, « Romances d'exil – Littérature de cordel et migrations au Brésil », in *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud.* Autrepart n°1, 1997, pp 15-40
DE ALENCAR PIMENTEL Altimar, *O Côco praiero*. João Pessoa : editora universitária, 1978, 133 p
DE ANDRADE Julieta, « Analogias entre o contexto do Cururu e a Escola Provençal », in *De Tolosa a Bahia*. Tolosa : *Òc* n° 24-25, 1985
DIEGUES JUNIOR M., *Literatura de cordel*. Campina Grande : Cadernos de folclore, 1958, 38 p

LAURENTINO José, *Poesia do sertão*. Olinda : Casa das crianças , s.d. 127 p
LODDO Daniel, « Cururu e Siriri, chants et musique des fêtes religieuses du Mato Grosso », in *Musiques d'Amérique Latine*. Cordes : CORDAE/LaTalvera, 1998, pp. 47-64
MATOS Edilene, *O imaginário na literatura de cordel*. Bahia : Macunaima, 1986, 93p
MOURA Denilda, *O poeta e xilógrafa Tavares dos Santos*. Maceió : Museo Théo Brandão, 1983, 83 p
TAVARES DE LIMA Rossini, *Da conceituação do Lundu*. São Paulo : s.e., 1953, 31 p
VILELA José Aloísio, *O côco de Alagoas*. Maceió : Dep. Est. Cultura, 1961

Société brésilienne (histoire, géographie, démographie, culture)

BARREIRA César, *Trilhas e atalhos do poder : Conflitos sociais no sertão*. Rio de Janeiro : Rio Fundo Editora, 1992, 193 p
BASTIDE Roger, *Brésil, terre de contrastes*. Paris : Hachette, 1957
BEHAGUE Gérard, *Musiques du Brésil : de la cantoria au samba-reggae.* Arles : Actes Sud ; Paris : Cité de la musique, 1999, 186 p
BENASSAR Bartholomé et MARIN Richard, *Histoire du Brésil 1500-2000*. Paris : Fayard, 2000, 629 p
CAPONE Stefania, *La quête de l'Afrique dans le Candomblé – Pouvoir et tradition au Brésil*. Paris : Karthala, 1999, 345 p
COLOMBANI Olivier, *Paysans du Brésil*. Paris : La Découverte, 1987
DE CASTRO Josué, *Une zone explosive, le Nordeste du Brésil*. Paris : Seuil, 1965, 235 p
MARIN Richard, *Don Helder Câmara, les puissants et les pauvres – Contribution à une histoire de « l'Église des pauvres » dans le Nordeste brésilien.* Paris : éditions de l'atelier, collection Églises/sociétés, 1995, 366 p
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
MARTIN Jean-Yves, *Les sans-terre du Brésil, géographie d'un mouvement socio-territorial*. Paris : L'Harmattan, 2001, 172 p
MARTIN Jean-Yves, « Lula et la terre : agrobusiness ou réforme agraire ? », in *Le Brésil de Lula – les défis d'un socialisme démocratique à la périphérie du capitalisme,* sous la direction de Jacky Picard. Paris : Karthala, 2003, pp 187-211
MATTOSO K., *Mémoires et identités au Brésil*. Paris : Centre d'études sur le Brésil, 1996, 199 p

MÉRIAN Jean-Yves, « Quelle éducation pour une refondation de la nation brésilienne ?», in *Le Brésil de Lula – les défis d'un socialisme démocratique à la périphérie du capitalisme,* sous la direction de Jacky Picard. Paris : Karthala, 2003, pp 257-267
NOVAES Regina, « Au Brésil, les temples, les votes et les politiciens », *Le Monde Diplomatique*, avril 2005, pp 18-19.
REVELLI Philippe, « La résistance des sans-terre au Brésil », *Le Monde Diplomatique*, septembre 1997, pp 14-15
RIBEIRO Darcy, *O povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil.* São Paulo : Companhia das letras, 1995, 476 p
SOARES Martin, « Des émotions métissées – hétéronymie et dynamique de l'altérité dans la saudade luso-afro-brésilienne », in *Les usages sociaux de la mémoire et de l'imaginaire au Brésil et en France*, textes réunis par Jean-Baptiste Martin. Lyon : CREA, Presses Universitaires de Lyon, 2001, pp 259-269.
TRICARD Christel*, Disparités et dynamiques spatiales de la population brésilienne depuis 1960*. Mémoire de Géographie tropicale, Bordeaux 3, 1998, 217 p

Langue portugaise

CORREA e STEINBERG*, Dicionário escolar francês-português, português-francês*. Rio : Fename, 1980, 936 p
PASQUALE e ULISSES, *Gramática da língua portuguesa*. São Paulo : ed. Scipione 1997
SCOTTINI Alfredo, *Minidicionário escolar da língua portuguesa*. Blumenau : ed. Todolivro, 1998, 489 p
TEYSSIER Paul, *Manuel de langue portugaise – Portugal Brésil*. Klincksieck, s.l. 2002, 322 p

Enregistrements :

LODDO Daniel et ROUGIER Thierry, *Repentistas Nordestinos, Troubadours actuels du Nordeste du Brésil***,** double C.D. réunissant une sélection des enregistrements réalisés sur le terrain des enquêtes ethnographiques, accompagné d'un livret illustré de 96 p. Cordes : CORDAE/La Talvera, collection Mémoires sonores, 2006

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

PREMIÈRE PARTIE :

ÉLÉMENTS CULTURELS ET CRÉATION POÉTIQUE 12

LE VOYAGE ET L'IMPRÉVU 13

LE NORDESTE ET LA CULTURE SERTANEJA 19

Éléments historiques et culturels 19
Un indice social particulier : l'illettrisme 29
Les migrations 31

LA MISE EN ŒUVRE DANS LA CANTORIA D'ASPECTS CULTURELS SPÉCIFIQUES 36

L'improvisation : une culture de la survie 36
Les cycles et leur importance vitale 37
Provisionner 40
L'inspiration, ressort de l'improvisation 44
De la parole fixée par l'écriture au poème improvisé 50
Le mythe d'origine de la cantoria : une joute poétique 52
Les productions écrites de la culture populaire 55
Les autres genres de poésie orale improvisée 74
L'expression de l'harmonie dans la création des *cantadores* 85
La maîtrise de la langue et l'usage des rimes 87
Les formes poétiques 92
La musique de la viola 98

CONCLUSION À LA PREMIÈRE PARTIE 111

DEUXIÈME PARTIE :

LE RÔLE ET LA PLACE DES *CANTADORES* DANS LA SOCIÉTÉ 112

VOYAGE DANS LES JARDINS DE LA CANTORIA : LES THÉMATIQUES 114

Traitement de la thématique 142

LA VOCATION DES CANTADORES : TOUT DIRE 146

La liberté de parole des *cantadores* 146
Un savoir encyclopédique 150
Une pensée critique 155
Une posture de chansonnier 167

TRANSMETTRE UNE TRADITION 179

Conditions de transmission 179
Nouvelles conditions de transmission 194
Voyages et migrations : des poètes en quête de leur public 200

RANG ET POSITION SOCIALE : DES POÈTES ASPIRANT À S'ÉLEVER 208

Absence de statut professionnel et qualification croissante des *cantadores* 208
L'union dans les associations 211
Les *apologistas* dans la promotion de la *cantoria* 216
La compétition dans les festivals et les congrès 219

VIVRE DE LA VIOLA 223

Discorde parmi les « poètes de première ligne » 223
Apparition d'une nouvelle catégorie : les *cantadores de praia* 226
Émergence de poétesses dans la profession 238

CONCLUSION À LA DEUXIÈME PARTIE 247

TROISIÈME PARTIE :

LES FONDEMENTS DE LA *CANTORIA* ET LES REPRÉSENTATIONS QU'ELLE VÉHICULE 248

LE SENS DES CHANGEMENTS SURVENUS 249

La *cantoria* d'antan 249
Les évolutions 255
De la joute d'antan au duo constitué 255
Le desafio d'aujourd'hui 258
Des sujets plus diversifiés et plus politiques 265
Évolutions d'un contexte : le Nordeste en mutation 266
Une fidélité à l'esthétique traditionnelle 275

L'ÉTHIQUE DES CANTADORES 278

Une déontologie : *a lei da cantoria* 278
Un accord entre intégrité et pragmatisme 283
Une mise en relation des auditeurs par les sentiments 289

UNE CONCEPTION DU TEMPS SINGULIÈRE 291

LES REPRÉSENTATIONS DANS LES POÈMES EXISTENTIELS 301

LES CANTADORES CATALYSEURS D'UNE IDENTITÉ MOUVANTE 318

CONCLUSION À LA TROISIÈME PARTIE 322

CONCLUSION GÉNÉRALE 323

BIBLIOGRAPHIE 329

ANNEXES
Index des poèmes transcrits dans la thèse 337
Glossaire 340
Quatrième de couverture 342

Index des poèmes transcrits dans la thèse

Le titre est suivi de l'indication de la modalité, en italique; le nombre de strophes que j'ai choisi de transcrire est noté après la lettre s ; en l'absence de cette indication, le poème est transcrit dans son intégralité.

46 Eu pedi a Deus conserto,
sextilha, 3 s, Dimas Feitosa e José Carlos
47 Eu não vou cantar roteiro,
oito em quadrão, 4 s, Antônio Lisboa
52 A cantoria nasceu,
sextilha, 1 s, Rogério Meneses
70 Despedida de um vaqueiro,
canção, 1 s. de Pedro Vieira de Amorim
70 Súplica de Zé Covas,
canção, de Sebastião Dias
71 A canção da criança morta,
canção, 4 s. de Edísio Calixto
117 Vá a França a Paris diga ao mundo
O valor que tem nossa poesia,
mote de 10, 4 s, Geraldo Alves e Francinete
119 Asa branca é saudosa e canta triste
Com saudade da voz de Gonzagão,
mote de 10, 2 s., Geraldo Alves e Francinete
120 Vou torrar seu talento no calor
Da fogueira do verso improvisado,
mote de 10, 2 s, Geraldo Amâncio e Severino Feitosa
123 Eu encontrei uma bela,
sextilha, Rogério Meneses e Enevaldo Hipólito
127 Passarinho preso canta
Porque não sabe chorar,
mote de 7, 6 s, Raimundo Sobrinho e Edísio Calixto
130 As diferenças se findam
Na boca da sepultura,
mote de 7, 6 s, Rogério Meneses e Enevaldo Hipólito
133 Quem é feliz é assim,
sextilha, 8 s, Severino Feitosa e Diómedes Mariano
137 A desertificação do sertão,
sextilha, 6.s, Rogério Meneses, Raimundo Caetano
141 No são João desse ano vai sobrar
Milho assado na brasa da fogueira,
mote de 10, 5 s, João Paraibano

150 Anatomia,
Galope, 2 s. do CD de Rogério Meneses e Raimundo Caetano
153 Se você tem bom guardado
Me responda cantador,
mote de 7, Antônio Lisboa e Edmilson Ferreira
157 O repente,
sextilha, 19 s, Rogério Meneses, Raimundo Caetano
162 A impunidade,
sextilha, Antônio Lisboa e Edmilson Ferreira
172 Menino de rua,
sextilha, Rogério Meneses, Raimundo Caetano
175 Os sem terra,
sextilha, 10 s, Geraldo Amâncio e Severino Feitosa
187 Ainda não canto bem,
sextilha, João Paulo e Paulo Jesus
190 Você vem cantar também,
sextilha, 6 s, Francinete, Acrísio de França
210 Quem quiser viver bem vai estudar
Se quiser o futuro sossegado,
mote de 10, 4 s, Rogério Meneses, Raimundo Caetano
228 Versos na praia,
sextilha, 2s, Jaime José e Severino Feitosa da Silva
231 Eu não sou nem quero ser
Cantador de praia não,
mote de 7, Raimundo Nonato, Nonato Costas
234 Cantador de praia,
sextilha, 15 s, Severino Félix, José Ivo
241 Poetisas,
sextilha, 8 s, Teresa e Severina
244 Pais e filhos
*sextilha,*7 s. do CD de Mocinha de Passira e Sebastião Marinho
252 *Adeus até outro dia,*
2 s. de Zé Catota
259 *Martelo em desafio*,
Rogério Meneses e Enevaldo Hipólito
263 Desafio,
Oitavão rebatido, 1 s, Rogério Meneses
269 Antes e depois da gente,
sextilha, Raimundo Nonato, Nonato Costas
272 Os primeiros cantadores,
sextilha, 6 s, Antônio Lisboa, Joaquim Alves Pereira
280 *Sextilha* de abertura,
9 s, Rogério Meneses e Enevaldo Hipólito

283 A escravidão,
sextilha, Antônio Lisboa e Edmilson Ferreira
286 Na escola do mundo eu aprendi
As lições que a vida me ensinou,
mote de 10, Rogério Meneses e Raimundo Caetano
289 Poeta canta o que eu sinto
Que eu sinto e não sei cantar,
mote de 7, 4 s, Antônio Lisboa, Enevaldo Hipólito
293 O passado,
sextilha, CD de Rogério Meneses e Raimundo Caetano
297 Quem embarcou minha infância
Levou minha felicidade,
mote de 7, 4s, Raimundo Nonato, Nonato Costas
301 Quem sou eu ?
(Poema) *Soneto* de Francinete
304 Nada fica para sempre nessa vida
A não ser a lembrança e a saudade,
mote de 10, Sebastião Dias, Enevaldo Hipólito.
307 *Galope à beira mar*,
5 s, Oliveira de Panelas, João Paraibano
310 A velhice,
Glosa de Zé Catota

Glossaire

Aboio : genre de poésie improvisée du Nordeste, liée au monde pastoral. L'*aboiador* chante sans accompagnement. Un des principaux contextes de production de l'*aboio* est la *vaquejada*, rodéo très populaire.
Apologista : défenseur de la *cantoria*, personne passionnée de poésie improvisée travaillant aux côtés des *cantadores* à la promotion de leur art.
Baião : rythme syncopé caractéristique du Nordeste, de la région de Bahia ; suite de strophes improvisées chantées sur une même mélodie.
Bandeja : plateau dans lequel sont déposées les oboles et les demandes lors d'une session de poésie improvisée.
Canção : chanson composée que l'on interprète à la demande du public lors d'une *cantoria*, la *canção* ne relève pas de l'improvisation poétique.
Cangaceiro : « bandit d'honneur ». Le *cangaço* est un banditisme typique du Nordeste, expression d'une violence justicière ou d'une révolte sociale, qui s'est développé dans le *sertão.*
Cantador : chanteur populaire, chansonnier. Les poètes improvisateurs du Nordeste s'accompagnant d'un instrument à cordes se désignent par ce terme
Cantoria : une *cantoria* est une session d'improvisation où des *cantadores* se présentent devant un public ; au sens général, *cantoria* désigne l'art poétique, les règles de la profession, le milieu réunissant les poètes et leurs admirateurs.
Capoeira : lutte d'origine africaine (Angola) transmise et développée clandestinement par les esclaves brésiliens. Le « jeu » (*jogo*) des *capoeiristas* est rythmé par des chants rituels et des instruments de musique, notamment le *berimbau* (arc musical).
Coco : genre de poésie chantée et en partie improvisée propre au littoral du Nordeste. Les *coquistas* s'accompagnent d'instruments rythmiques, *pandeiro* ou *ganzá*, sur un tempo plus rapide que les *cantadores.*
Cordel : littérature de colportage du Nordeste. Écrite en vers suivant les formes et les thématiques de la poésie orale, elle est éditée sous forme de feuillets illustrés par xylographie. Ces *folhetos* sont reliés par une corde pour être vendus sur les places publiques (marchés, etc.), d'où les expressions *folhetos de cordel, literatura de cordel*. Les auteurs de cette littérature populaire sont les *cordelistas*.
Cururu : genre de poésie chantée et improvisée en vigueur dans les États de São Paulo et du Mato Grosso.
Décima : dizain
Declamador : des « déclamateurs » sont parfois conviés à réciter des poèmes ou des histoires devant le public de la *cantoria*. Ni chantée ni improvisée, leur performance orale peut mettre en scène leurs propres œuvres comme celles d'autres auteurs.
Desafio : « défi », joute poétique où les improvisateurs s'invectivent.

Dupla : duo constitué où deux *cantadores* coopèrent.
Embolada : dans ce style de *coco,* un poète chante ses strophes et l'autre lui répond en chantant un refrain. Les *coquistas* sont également nommés *emboladores*.
Erudito : savant. Concernant la poésie, la musique, la culture, *erudito* se distingue de *popular*, populaire.
Favela : agglomération d'habitations précaires que les pauvres installent généralement à la périphérie des grandes villes brésiliennes.
Fazenda : grande propriété rurale ; son propriétaire est le *fazendeiro*.
Folheto : support de la littérature de colportage, feuillets ou fascicules illustrés comprenant de 4 à 64 pages en format de poche.
Forró : bal populaire nordestin.
Ganzá : instrument idiophone joué en va-et-vient. *Ganzá* peut désigner un hochet (*maracas, shaker*) ou un grattoir.
Glosa : genre de poésie improvisée mais non chantée. Le *glosador* réagit à une situation ou développe un thème qu'on lui propose en s'exprimant en vers.
Interior : régions éloignées de la capitale régionale.
Latifúndio : très grand domaine agricole exploité de façon extensive.
Mote : refrain versifié proposé par le public que les improvisateurs doivent chanter à la fin de chaque strophe.
Nordeste : une des cinq régions du Brésil, constituant son littoral le plus oriental. La région Nordeste réunit neuf États, dont ceux où la tradition de la *cantoria* est apparue (Paraíba, Pernambuco et Rio Grande do Norte). *Nordestino* est l'adjectif qui s'y rapporte, ainsi que le nom de ses habitants.
Pandeiro : instrument emblématique des *coquistas* et *emboladores* nordestins, le *pandeiro* est un tambourin muni de cymbalettes.
Peleja : genre de *literatura de cordel* mettant en scène une joute poétique.
Poetisa : poétesse, femme vivant de la *cantoria*.
Quadra : quatrain.
Repente : vers improvisé, produit sur-le-champ. *Repentista* est synonyme de *cantador*.
Sertão : région semi-aride située à l'intérieur du Nordeste. *Sertanejo* (adjectif qui se rapporte à *sertão*) désigne les habitants de ces étendues où prédomine l'élevage.
Sextilha : sizain.
Sítio : petite propriété agricole ; hameau constitué par les habitations des cultivateurs autour d'une ou de plusieurs de ces propriétés.
Tema : sujet, thème que l'improvisateur doit suivre dans ses strophes.
Toada : mélodie que suivent deux poètes pour chanter alternativement leurs strophes.
Viola : sorte de guitare comportant de sept à dix cordes métalliques. C'est l'instrument emblématique des *cantadores* qui le tiennent en bandoulière.
Violeiro : joueur de *viola*.

Résumé :
L'anthropologie des littératures orales s'est pour l'instant peu intéressée à la *cantoria*, une tradition particulière au Nordeste du Brésil. Devant un auditoire de passionnés de poésie, des *cantadores* improvisent des poèmes qu'ils chantent en s'accompagnant de *violas*. Les performances orales exigent un esprit très mobile, jouant sur la mémoire et la spontanéité, et ont lieu au cours des déplacements incessants des *cantadores.* Conditions de production, formes poétiques et thématiques sont variées, en évolution constante. Les poètes se sont adaptés à l'urbanisation en se qualifiant davantage, leurs propos sont plus engagés, ils sont désormais plus nombreux à vivre de leur art populaire. La recherche a été conduite dans trois États, des grandes villes au *sertão*. L'idée de mouvement fonde la problématique qui interroge la faculté d'adaptation propre aux improvisateurs, la dynamique dont ils font preuve socialement et l'éthique orientant les changements qu'ils impriment à leur tradition.

Mots-clés :
Anthropologie, Brésil, Nordeste, *cantador*, *cantoria*, poésie improvisée, littérature orale, culture populaire, mémoire, éthique, mouvement.

Discipline et adresse de l'UFR :
Ethnologie, *option* Anthropologie sociale et culturelle.
Département d'Anthropologie Sociale et d'Ethnologie, UFR des Sciences de l'Homme, Université Victor Segalen Bordeaux 2,
3ter Place de la Victoire, 33076 BORDEAUX

« The *cantadores*, poets improvisers of the *cantoria*.
A tradition in movement in the Northeast of Brazil. »
The anthropology of the oral literatures is for the moment not very interested in the *cantoria*, a tradition particular to Nordeste of Brazil. In front of a public of passionated persons, *cantadores* improvise poems which they sing with accompaniment of *violas*. The oral performances require a very mobile spirit, playing with memory and spontaneousness, and take place during ceaseless displacements of the *cantadores*. Conditions of production, forms of poetry and sets of themes are varied, in constant evolution. The poets adapted to the urbanization while qualifying themselves more, their remarks are more committed, they are from now more numerous with living of their popular art. Research was undertaken in three States, and is based on the idea of movement which questions the adaptability specific to the improvisers, the dynamics of which they make proof socially and ethics directing the changes which they transmit to their tradition.