



HAL
open science

Les chansonniers improvisateurs du Nordeste brésilien

Thierry Rougier

► **To cite this version:**

Thierry Rougier. Les chansonniers improvisateurs du Nordeste brésilien : une parole en mouvement dans une société en voie de transition. Comment la musique vient-elle aux territoires? Journée Géographie et Musiques, Pessac, Mar 2007, France. pp.73-84. halshs-00661239

HAL Id: halshs-00661239

<https://shs.hal.science/halshs-00661239>

Submitted on 19 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.

Thierry Rougier

Docteur en ethnologie, musicien et musicologue.

Communication pour la journée Géographie et Musiques du 12 mars 2007 à Pessac

Publié in « Comment la musique vient aux territoires », sous la direction d'Yves Raibaud, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009, pp 73-84

mots-clés : Brésil ; Nordeste ; chansonniers ; poésie improvisée ; culture populaire)

« Les chansonniers improvisateurs du Nordeste brésilien :
une parole en mouvement dans une société en voie de transition »

M'intéressant de longue date aux musiques populaires et aux littératures orales du Brésil, j'ai initié il y a une quinzaine d'années une recherche ethnologique sur les chansonniers improvisateurs du Nordeste. Les enquêtes sur ces poètes porteurs d'une tradition singulière ont été menées entre 1998 et 2002, dans les trois États qui en sont le berceau (Pernambuco, Paraíba et Rio Grande do Norte). À partir du matériel collecté, j'ai pu rédiger une thèse de doctorat en ethnologie, sous la direction de M. Sory Camara, thèse soutenue en mars 2006 à l'Université de Bordeaux 2¹. Par la suite, en collaboration avec Daniel Loddo qui dirige le Centre Occitan de Recherche, Documentation et Animation Ethnographique de Cordes (Tarn), nous avons publié les enregistrements réalisés sur le terrain (C.D. « *Repentistas nordestinos, troubadours actuels du Nordeste du Brésil* », CORDAE 2006).

Il est une tradition orale particulière au Nordeste du Brésil, généralement nommée *cantoria*. Des poètes chantent devant un auditoire de passionnés de poésie en s'accompagnant sur leurs *violas*, sortes de guitares à cordes métalliques. Ce qu'ils disent dans leurs poèmes, toujours produits à deux auteurs dans l'alternance des strophes, est entièrement improvisé. On les appelle *repentistas* (de l'expression portugaise *de repente* signifiant « soudain, survenant dans l'instant ») car pour eux l'improvisation est la valeur essentielle, avant d'autres critères portant sur le fond et la forme. Ils appellent *repente* le vers qu'ils produisent, vers qui porte le plus haut degré d'improvisation quand on le compare aux autres formes de poésie orale du Nordeste et même du Brésil. Un autre aspect de leur art les identifie par ailleurs : s'accompagnant de la *viola*, cordophone emblématique de leur métier, les *repentistas* se distinguent des autres catégories de poètes improvisateurs du Nordeste, tels les *coquistas* qui jouent sur des *pandeiros* (tambourins à cymbalettes) ou les *aboiadores* qui chantent a capella – ils portent de ce fait le nom de *voleiros*. Enfin, ils se nomment aussi *cantadores*. Les *cantadores*, d'après le sens qu'a ce terme en portugais, sont à la fois des chanteurs populaires et des chansonniers : ils chantent leurs vers sur des timbres traditionnels, les *toadas*, qui sont des mélodies apprises d'oreille ; leur esprit critique inspire leurs propos souvent satiriques ; leurs poèmes improvisés accompagnent l'évolution de la société dans laquelle ils vivent, en la commentant et la critiquant ; leurs performances orales s'accomplissent au gré de déplacements constants, dans des contextes variés. Il en existe des milliers dans le Nordeste, vivant de leur art populaire parmi leurs concitoyens.

¹ Les travaux de Sory Camara sur les griots d'Afrique de l'Ouest font autorité. Cf. *Gens de la Parole*, Karthala 1992

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

Les œuvres orales que les *repentistas* produisent sont en constante reformulation : elles sont chantées à deux, les chanteurs alternant les strophes qui prennent ainsi la forme d'un dialogue. L'enchaînement des strophes sur une même mélodie constitue un poème oral à deux auteurs qu'ils appellent *baião*. Que ce *baião* soit l'occasion d'une confrontation entre deux poètes ou qu'il soit produit dans un esprit de collaboration, il provoque une émulation qui favorise le renouvellement du contenu des œuvres orales. D'autre part, le public ne se contente pas de partager l'émotion du moment où le vers est créé, il intervient en demandant aux poètes d'improviser sur des sujets qu'il propose. Ces thèmes (*assuntos*) sont très variés (« les paysans sans terre », « le bien et le mal », « les beautés de la nature », « j'ai rencontré une belle », « nous voulons un pays différent », etc). Ils peuvent être versifiés, et les deux vers ainsi proposés forment un refrain que les poètes doivent reprendre à la fin de leur strophe. Ce refrain, le *mote*, impose aussi une métrique et des rimes à suivre dans les strophes. Il suppose un certain degré de compétence poétique de la part de l'auditeur qui l'a formulé et constitue une interaction entre public et poètes au niveau de l'expression poétique. Le fond évolue ainsi avec l'évolution des thématiques, suggérées par le public ou suivant l'engagement des poètes, certains ayant une posture militante.

Les formes poétiques que suivent les performances orales ne sont pas fixes, mais en évolution constante. Les poètes les appellent modalités (*modalidades*) et en dénombrent près d'une cinquantaine. Ces modalités déterminent la métrique, la structure des rimes dans les strophes et parfois une mélodie obligée ou un refrain. Certaines sont en voie de désuétude et il s'en crée constamment de nouvelles. Les mélodies employées pour chanter les vers constituent un répertoire pléthorique dans lequel les *cantadores* puisent à chaque improvisation, en imprimant quelque variation personnelle. De ce fait, les *toadas* évoluent petit à petit. Il peut arriver qu'un chanteur en crée une nouvelle intentionnellement par dérivation de celles qu'il a intégrées par la pratique. De même, la façon de jouer de la *viola*, qui est très homogène, comporte toujours une petite touche personnelle, et la comparaison entre les modes de jeu de *violeiros* appartenant à des générations différentes montre clairement une évolution au cours du siècle.

Les circonstances des sessions poétiques (qui sont pour les poètes des espaces de production) connaissent également une évolution. La *cantoria pé de parede*, ainsi nommée parce que traditionnellement les chanteurs sont assis sur une chaise au pied d'un mur, n'exclut pas d'autres postures qu'ils peuvent désormais adopter. Dans les festivals et les congrès, qui sont des rencontres où les *repentistas* concourent, ils sont debout sur une scène pour une courte prestation, leur instrument en bandoulière, à côté du jury qui va les classer et face à leur public qui les soutient. Si la circonstance la plus fréquente pour une *cantoria* était, à l'origine, une fête durant toute la nuit que l'on organisait dans un *sítio*², les lieux sont désormais des plus variés : bars, restaurants, meetings politiques, places publiques et même plages où des *repentistas* chantent debout pour des vacanciers souvent indifférents. Ils s'accommodent de nouvelles conditions de production en l'absence de public en improvisant lors d'émissions de radio, où leurs fidèles auditeurs transmettent quand même leurs demandes par téléphone ou par courrier. Enfin, il faut mentionner le studio d'enregistrement qui tient maintenant une place notable dans la vie professionnelle d'un *repentista*. Devant le micro, il

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

n'improvise pas entièrement puisqu'il n'a pas de public pour soutenir son inspiration, il chante donc des vers « élaborés » (*elaborados*). Il considère généralement le disque comme une représentation de ce qu'il est, plutôt que de ce qu'il fait, et s'en sert comme d'une carte de visite professionnelle où doit figurer ce qu'il est capable de produire de mieux.

On constate ainsi des évolutions concernant l'expression (son cadre, sa forme, son contenu). Elles s'accomplissent dans le fil d'une tradition attestée depuis le milieu du XIX^{ème} siècle par la mémoire collective des gens du *sertão*³, puis, dès le début du XX^{ème} siècle, dans toutes les régions du Brésil où les Nordestins ont été appelés à émigrer. Une chaîne ininterrompue de poètes assure depuis lors les modalités de transmission d'une tradition qui a toujours su s'adapter aux mutations des contextes, selon une attitude pragmatique caractérisant les situations d'oralité. Les modalités de transmission ont elles-mêmes beaucoup évolué : par exemple, les émissions radiophoniques de *cantoria* apparues dès le milieu du siècle sont désormais l'occasion de se familiariser avec les formes artistiques pour nombre d'apprentis *cantadores*, en l'absence de leurs pairs. La radio est un média dont l'importance pour l'imprégnation culturelle est avérée depuis plusieurs décennies. On tient là l'exemple d'une évolution dans la transmission, qui ne remet cependant pas en cause ce qui est transmis. D'après les témoignages de personnes appartenant à des générations différentes, le rôle du *cantador* dans la société est une constante. Son expression éminemment populaire, sa parole critique et sa fonction de contre-pouvoir perdurent quels que soient les contextes.

À plusieurs titres, le cas des *cantadores* intéresse les problématiques posées lors de la journée « Géographie – Musiques ». Trois points seront développés ici :

- L'analogie entre la mobilité des *cantadores* et les particularités démographiques et territoriales du Nordeste : de diverses manières, le mouvement caractérise l'art des improvisateurs, au sein d'une population très concernée par les phénomènes migratoires.
- La coproduction, par les poètes et leurs auditeurs (et généralement sans aucun soutien des pouvoirs publics), des espaces de production de la poésie improvisée : cette « autonomie » est à mettre en rapport avec la dynamique dont font preuve les *cantadores*, au niveau de l'organisation professionnelle et de la position sociale.
- La contribution des improvisateurs à un imaginaire territorial en perpétuelle redéfinition : leurs chants improvisés cristallisent, parmi les auditeurs, un sentiment d'appartenance à une identité, identité nécessairement mouvante.

En premier lieu, considérons la mobilité de ces chansonniers qui disent ne pouvoir improviser qu'au prix d'une inspiration renouvelée, en rencontrant un autre poète lors d'une joute ou en se produisant devant un nouvel auditoire aux attentes imprévisibles. De ce fait, les *cantadores* sont en déplacement constant à la rencontre d'un public toujours différent, et il en a toujours été ainsi, d'après les plus âgés que j'ai rencontrés (tel Zé Catota, né en 1917, qui témoigne avoir traversé le *sertão* à pied ou à dos de bête pour se mesurer à d'autres chanteurs – familier des pistes et des chemins, le *cantador* était un lien entre les habitants de ces immensités rurales et la *cantoria* était « le premier journal du *sertão* », à une époque d'analphabétisme massif⁴). Actuellement, cet impératif de mobilité perdure : les improvisateurs ont désormais recours aux moyens modernes de transport et de communication (voiture, avion ; téléphone portable, internet) pour trouver des contrats qui ont de plus en plus

³ Le *sertão* est une zone essentiellement rurale située à l'intérieur des terres de la région Nordeste dont elle occupe environ la moitié du territoire. Le climat semi-aride, caractérisé par une saison des pluies mettant fin à des sécheresses récurrentes, est unique au Brésil. À quelques degrés au sud de l'équateur, les cactées et les plantes épineuses prédominent dans cette région où les hommes ont développé l'élevage.

⁴ Sur le rôle joué conjointement par les *cantadores* et par le *folheto de cordel* (littérature de colportage, feuillets illustrés présentant des poèmes composés suivant les mêmes règles et les mêmes thématiques que la poésie orale chantée) dans l'éducation populaire des gens du *sertão*, cf. Julie Cavignac 1997.

tendance à remplacer la traditionnelle quête, dans un contexte très concurrentiel. On comprend que la mobilité des *cantadores*, dépendants des dons de leurs auditeurs, puisse même s'accroître, dès lors qu'elle est liée aux particularités territoriales et démographiques du Nordeste : émigrations et exodes y sont récurrents, dans un contexte de violence sociale, de sécheresses périodiques, et plus récemment d'urbanisation effrénée.

Donnons ici une idée des contrastes qui marquent le Nordeste et le destin de ses populations. Des changements radicaux se sont produits en un temps très court, au tout début de la période historique (en 1500, les premiers Portugais accostent à Porto Seguro, dans le Nordeste qui sera la tête de pont de la colonisation du Brésil). 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. Les tensions nées des contrastes entre maîtres blancs et esclaves noirs, entre colons européens et « sauvages » indigènes, ont depuis lors cristallisé dans la société du Nordeste ; elles sont toujours présentes avec la persistance d'inégalités sociales extrêmes et de formes de féodalisme (*latifundios*, oligarchies, clientélisme politique...). Depuis plus d'un siècle, les mouvements de populations ont pris la forme d'émigrations massives vers les autres régions du pays, les travailleurs nordestins ayant grandement contribué à l'exploitation de l'hévéa en Amazonie, à toutes sortes de cultures sur les « fronts pionniers » ou, plus récemment, à l'industrialisation et la construction des grandes villes dans le sud du Brésil. Enfin, l'exode rural et l'urbanisation rapide ont eu, dans le Nordeste, les mêmes conséquences que dans le reste du pays : accroissement des villes petites, moyennes ou grandes et désertification de l'*interior* – un mouvement irrépressible vers les centres urbains qui rime parfois avec *favelas* et marginalisation.

Il est un autre facteur de contrastes qui ne doit rien à l'homme puisqu'il est dû à la nature : il s'agit du climat extrême qui caractérise le *sertão*, où le retour aléatoire des pluies, à partir de janvier, met un terme à la sécheresse et bien souvent à la famine. Pour survivre, les *sertanejos* ont maintes fois été contraints de quitter leur terre, se livrant à des migrations temporaires ou définitives. Le régime ancien de la *cantoria* se conformait à ce cycle binaire, avec une période annuelle privilégiant la création poétique, liée à la mobilité : à la saison sèche, le *cantador* partait sur les chemins avec sa *viola* pour la « moisson du poète » (la saison où ses auditeurs, généralement agriculteurs, avaient de l'argent et du temps pour organiser une session d'improvisation) ; souvent agriculteur lui-même pendant la saison des pluies, le *cantador* revenait alors cultiver son lopin pour quelques mois de moindre activité artistique. Depuis quelques décennies, c'est un autre type de mouvement qui a conduit à un développement de l'activité des *cantadores* : la plupart d'entre eux ont dû suivre le même mouvement que les émigrants qui constituaient leur public, un trajet qui les a conduits de l'intérieur des terres vers les villes, et, pour certains, vers d'autres régions du Brésil. La nouvelle expérience de l'urbanisation et la multiplication des opportunités de chanter dans des contextes inédits, devant des auditoires confrontés à la problématique de la modernité, ont stimulé les improvisateurs. Ils sont plus nombreux qu'autrefois, plus instruits et plus organisés.

Ainsi, les différentes phases de l'activité des poètes révèlent un lien ontologique entre leur art singulier et le mouvement : les mutations socio-spatiales apparaissent comme des facteurs de l'évolution de la *cantoria*. Ce sont des circonstances favorables à l'épanouissement de la faculté d'improviser propre aux *cantadores*. Leur art se distingue en effet par l'importance qu'y revêt le changement, la circulation ou l'échange à tous les niveaux – interactions entre auditeurs et poètes, émulation des joutes poétiques, grande variabilité des formes poétiques et rôle essentiel du rythme dans les caractères esthétiques. La mobilité dont ils font preuve est aussi celle de leur esprit d'improvisateurs, structuré par la faculté

d'adaptation, le sens de la répartie et la verve critique. Les chansonniers suivent les mouvements de la société et y impriment en retour le mouvement de leur pensée, transformant l'espace en territoire et les héritages de l'histoire en éléments d'expérience.

Définissant un espace culturel qui s'étend bien au-delà du *sertão* originel, jusque sur les lointains lieux de l'émigration, la parole des chansonniers est un « géo-indicateur » des mobilités sociales.

Second point de la problématique qui nous intéresse ici, il apparaît que les espaces de production de la poésie improvisée sont produits par les poètes eux-mêmes et par leurs admirateurs. Dans la majorité des cas, les sessions sont organisées par des particuliers qui engagent un ou plusieurs duos de poètes : à domicile à l'occasion de quelque fête, dans un bar ou un restaurant au bénéfice partagé du propriétaire et des chanteurs. Seuls les rassemblements plus importants (concours, festivals en place publique) amènent les organisateurs à solliciter une aide des pouvoirs publics. D'une manière générale, cette expression de la culture populaire n'est pas soutenue par les politiques publiques de la culture, à l'exception notable de certaines municipalités, convaincues par des passionnés de *repente* qu'il s'agit là d'un engagement légitime. Des espaces publics de la culture (théâtres, salles de réunions) peuvent alors être ouverts, mais la plupart du temps les lieux où se tiennent les sessions appartiennent aux usagers eux-mêmes. L'avantage de cette autonomie est une totale liberté de parole : les auditeurs peuvent proposer les thèmes les plus brûlants que les chanteurs traiteront en donnant libre cours à leur esprit critique. « *Le cantador* dit ce que le peuple dirait s'il le pouvait », « il chante la réalité », « il est le reporter des petites gens », autant d'expressions fréquemment entendues. La contrepartie de cette posture est le manque de visibilité et de reconnaissance dont se plaignent les poètes. En effet, ils sont exclus des médias désormais dominants, les télévisions, qui se méfient de la parole satirique de ces chansonniers incontrôlables ; pour sa part, la classe politique a tout à craindre de ceux qui se posent en porte-parole du peuple et dont les propos acerbes sont propres à démystifier tout pouvoir. Ces enjeux à proprement parler démocratiques expliquent que les personnes concernées par la *cantoria* que j'ai rencontrées, dans leur très grande majorité, affichent une attitude engagée, certaines se déclarant ouvertement militantes.

La coproduction par les artistes et les usagers est caractéristique d'une culture populaire. Elle s'est traduite, dans l'évolution de la tradition, par la « conquête » de nouveaux espaces d'expression : radios, studios, festivals, etc. Cela n'a été possible que grâce à un mouvement d'élévation sociale des poètes, qui est allé de pair avec l'urbanisation. L'évolution des demandes du public urbain de la *cantoria*, désireux d'entendre traiter des sujets d'actualité ou des événements mondiaux, a entraîné une qualification croissante des poètes, autrefois en majorité analphabètes⁵. Les *cantadores* ont désormais investi de nouveaux lieux comme les radios, où ils travaillent à la diffusion de leur art en produisant des émissions de *repente*. Ils ont également organisé, avec le soutien des plus fervents de leurs admirateurs (les *apologistas*), des festivals et des congrès qui sont des concours de poésie improvisée où se mesurent des duos, devant un jury et un public nombreux rassemblé dans un lieu de spectacle. Il y en a environ un par semaine dans tout le pays, autant d'opportunités pour un duo de ramener une récompense prestigieuse – d'où la tendance actuelle à travailler en *dupla*, en duo constitué, dans un esprit de collaboration qui a remplacé l'antagonisme des joutes d'antan. Poètes et *aficionados* ont eu, dans les années 50, l'idée de mettre en place ces concours qui jouent le rôle de vitrine de la *cantoria*. Cela a grandement contribué à la promotion des meilleurs poètes et à la professionnalisation de ceux qui partagent la même

⁵ J'ai enregistré des improvisations sur des refrains proposés comme « *O pacote fiscal do presidente Só causou desespero para a nação* » (le train de mesures fiscales du président a conduit la nation au désespoir) ou encore « *O clone do Satanás No governo americano* » (Le clone de Satan à la tête du gouvernement américain).

ambition. Ces diverses initiatives s'appuient sur d'innombrables associations où *cantadores* et *apologistas* unissent leurs efforts en vue de promouvoir la culture populaire.

Les chansonniers actuels montrent une dynamique qui en l'occurrence ne doit rien aux politiques publiques. Évolution notable dans cette tradition (quand on la compare aux autres formes de poésie orale dont la pratique est en régression dans le Nordeste), le nombre de ses acteurs croît : il y a davantage de *cantadores* qu'auparavant et le public de la *cantoria* se compte parfois en milliers dans les festivals en place publique⁶.

Malgré tous ces efforts, la profession des *cantadores* ne jouit d'aucune reconnaissance officielle et leur activité relève toujours de l'économie informelle – le paiement des *cantorias* au cachet, sur la base d'un contrat verbal avec l'organisateur de la session, coexiste avec la traditionnelle quête où les auditeurs déposent leurs dons sur un plateau disposé devant les chanteurs. De toute évidence, les positions sociales où les *cantadores* se sont élevés afin que leur voix porte plus loin sont toujours remises en question.

Toutefois, 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. Par exemple, des « chanteurs de plages », venus pour la plupart des zones rurales, ont innové de nouveaux contextes pour la *cantoria* en mettant à profit le développement du tourisme sur le littoral. Ces nouveaux professionnels sont apparus sur les lieux touristiques (plages, sites historiques, places publiques et endroits festifs) depuis la dernière décennie. On les nomme *cantadores de praia* parce que la plage est leur endroit de prédilection pour aborder les touristes, *viola* à la main, toujours en duo, et pour leur chanter quelques strophes dans l'espoir d'un billet. La position sociale actuelle des *cantadores* du Nordeste est bousculée par l'irruption récente de ces « prolétaires de la *viola* » se produisant dans des conditions de travail et selon un protocole très différent de la *cantoria* traditionnelle. Ils sont très critiqués par les poètes réputés, ceux qui ont les honneurs des festivals, au prétexte que « ces quasi mendiants donnent une image dégradante de la profession ». En tout état de cause, ces nouveaux venus ont réussi à améliorer leur position sociale par l'exercice d'une activité artistique ; ce sont des pionniers sur de nouveaux terrains où ils ont récemment implanté une forme inédite de *cantoria*.

L'émergence de femmes adoptant la *viola* comme outil de travail est un autre phénomène remarquable, dans un milieu jusque là exclusivement masculin. Les poétesses, historiquement absentes de la tradition de la *cantoria* (alors que les femmes étaient et sont toujours une part importante du public), combattent les préjugés portant sur le maintien et la réserve auxquels seraient tenues les femmes, en apparaissant sur scène, en y montrant autant de créativité et en y tenant des propos aussi critiques que leurs collègues hommes. L'ouverture d'une profession de laquelle elles étaient absentes jusqu'aux trente dernières années 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 au Brésil. Cependant, elles sont si peu nombreuses que l'on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'un épiphénomène. Avec l'appui de leurs collègues masculins qui sont ouverts à cette évolution, les poétesses ont produit des espaces de production qui leur sont consacrés : des festivals féminins de poésie improvisée.

Ainsi, les *cantadores* doivent travailler constamment à leur promotion, main dans la main avec leur public. Vivre de la *viola* est une lutte permanente, à titre individuel par le truchement des concours, au bénéfice de la corporation par un travail collectif au sein des associations, ou encore en s'imposant comme de nouveaux protagonistes dans d'humbles conditions. Si la profession des *cantadores* n'est toujours pas officiellement reconnue, un

⁶ Dans un entretien recueilli à João Pessoa en 1998, le célèbre poète Oliveira de Panelas évoque une « évolution merveilleuse » depuis une trentaine d'années, que l'on doit à « la prise de conscience des poètes eux-mêmes ».

indéniable mouvement d'élévation sociale a résulté de leurs efforts et de leur capacité à mobiliser leurs auditeurs.

Le dernier point que nous aborderons est la fonction identitaire du *repente*. La poésie improvisée joue un rôle important de refondation de la communauté, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de sa zone d'origine. Lors d'une session, les chanteurs se livrent à une véritable théâtralisation de la vie de ceux qui les écoutent. Ils mettent en mouvement les idées et les sentiments qui traversent l'auditoire, où chacun est en droit de proposer un sujet ou de demander un chant particulier. 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.

À ce propos, je préfère employer l'expression d'« identité mouvante » pour qualifier le sentiment d'appartenance des Nordestins à un milieu hétérogène, agité par la violence de l'histoire et l'importance des phénomènes migratoires⁷. 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, 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 appartient au cycle suivant, il a changé de

⁷ « 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. Cependant, le philosophe Fathi Triki affirme que le caractère dynamique de l'identité ne constitue pas une contradiction : « l'identité n'est pas un fixisme, mais une potentialité de changement sans altération (...) elle n'est pas seulement une constance à soi : elle est aussi mutabilité et possibilité d'acquérir des éléments nouveaux » (Fathi Triki 1998, p 29)

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. 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.

Les improvisateurs contribuent à un imaginaire territorial en perpétuelle redéfinition. Dans la culture du 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.

Bibliographie :

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

CASCUDO Luis de Câmara, *Vaqueiros e cantadores*. Première édition : Porto Alegre, Edição Globo, 1939. São Paulo : Editora Itatiaia, 1984, 327 p

CAVIGNAC Julie, *La littérature de colportage au Nord-Est du Brésil – De l'histoire écrite au récit oral*. Paris : CNRS, 1997, 336 p

FATHI Triki, *La stratégie de l'identité*, Arcantières-Essais, 1998

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

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

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

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