



HAL
open science

**L'insulte dans les joutes poétiques du Nordeste brésilien
- Desafio, Repente, Embolada : défi, fulgurance et
corps-à-corps**

Thierry Rougier

► **To cite this version:**

Thierry Rougier. L'insulte dans les joutes poétiques du Nordeste brésilien - Desafio, Repente, Embolada : défi, fulgurance et corps-à-corps. L'insulte, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.185-197, 2015, 978-2-86781-964-3. halshs-01561089

HAL Id: halshs-01561089

<https://shs.hal.science/halshs-01561089>

Submitted on 12 Jul 2017

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.

L'insulte dans les joutes poétiques du Nordeste brésilien
Desafio, Repente, Embolada : défi, fulgurance et corps-à-corps
Thierry Rougier

Une recherche ethnologique sur les traditions poétiques et musicales du Brésil m'a conduit à m'intéresser aux chanteurs qui improvisent leurs couplets. Dans la Région Nordeste où j'ai mené l'enquête¹, l'art de ces improvisateurs est nommé *repente*, ce qui signifie vers impromptu, réplique fulgurante. Les œuvres orales s'accomplissent à deux, l'alternance des strophes suscitant l'émulation voire la rivalité entre poètes. Ceux-ci chantent sur des sujets variés proposés par les auditeurs, le thème le plus prisé étant le *desafio* – un défi où les poètes s'invectivent dans une surenchère de grossièretés. Lors de cette performance, les protagonistes emploient une rhétorique de l'insulte dans le cadre des formes poétiques en vigueur. Ils ont procuration pour jouer devant leur public ce que le savoir-vivre du peuple lui interdit de faire. Le « défi » fera l'objet de la première partie de cette communication.

Dans le Nordeste, il est un autre genre de poésie orale, le *coco*, caractérisé par un débit plus rapide que le *repente*. Abondant en propos triviaux, le *coco* n'est que partiellement improvisé, les chanteurs assemblant rapidement des couplets qu'ils ont mémorisés. Leur performance inclut des saynètes où les deux protagonistes se livrent à un duel injurieux nommé *embolada*. J'en donnerai un aperçu dans une deuxième partie, afin de le comparer avec le « défi » entièrement improvisé.

Enfin, je situerai ces deux genres de littérature orale dans une perspective plus générale en me référant à « l'art de l'injure » tel qu'il est traité dans la littérature latino-américaine.

Les joutes entre poètes improvisateurs : spontanéité et inventivité

Au Brésil, la poésie populaire est le plus souvent improvisée, suivant des formes très diverses léguées par une tradition locale. La faculté d'improviser des poètes est une valeur essentielle, appréciée des connaisseurs avant d'autres critères d'ordre esthétique portant sur le chant ou le jeu instrumental. Il existe une multitude de genres, déterminant le métier de ceux qui les pratiquent, se distinguant par des critères littéraires et musicaux.

Le genre qui nous intéresse ici est le plus considéré car il est fondé sur une éthique de la spontanéité : il faut absolument tout inventer dans l'instant où l'on chante. Les vers ainsi produits sont appelés *repente* (mot portugais signifiant à l'improviste). Les vers obéissent à des règles formelles contraignant à l'improvisation en empêchant que l'on puisse placer des couplets préparés.

Les poètes dont il est question sont des maîtres de l'improvisation absolue en même temps que des chansonniers qui s'accompagnent d'un instrument à cordes apparenté à la guitare, la *viola*. On les appelle donc *repentista*, *cantador* ou *violeiro*. On est *repentista* parce qu'on renouvelle toujours ses couplets. On est *cantador* parce qu'on est un chanteur populaire, qui doit savoir chanter tous les sujets proposés dans l'assistance. Afin de pouvoir les satisfaire, on doit posséder des connaissances très étendues, être en quelque sorte un érudit de la culture populaire pour légitimer ses propos critiques. On est enfin *violeiro* parce qu'on est inséparable de son instrument emblématique, la *viola* qui est arme symbolique du chansonnier.

La joute poétique est la confrontation de deux poètes qui alternent des strophes. La surenchère née de la rencontre pousse à des réparties cinglantes, et, dans les défis, à des termes injurieux attendus avec gourmandise. L'organisation de concours d'improvisateurs contribue aussi à l'esprit de compétition. Et même quand il s'agit d'une rencontre sans enjeu polémique, l'émulation a lieu entre les poètes du simple fait qu'ils alternent les strophes pour produire leur chant. Cet art est structuré par un principe dialectique.

Les œuvres orales sont des performances vocales se réalisant dans le cadre de rassemblements de personnes à caractère festif et rituel. Ces sessions nocturnes sont caractérisées

¹ Cette recherche, initiée en 1992, n'a été possible que grâce au soutien de l'association La Talvera / CORDAE (Centre Occitan de Recherche, Documentation et Animation Ethnologiques) de Cordes-sur-Ciel. Parmi les éditions du CORDAE ayant trait au thème de cet article, on peut consulter les actes du colloque de Gaillac de 2003, *L'art des chansonniers* ; ainsi qu'une sélection des enregistrements de terrain présentés sur 2 C.D. accompagnés d'un livret illustré de 96 pages, *Repentistas nordestinos – Troubadours actuels du Nordeste du Brésil*.

par leur interactivité. En effet, tout auditeur peut proposer des thèmes à développer ou des refrains versifiés à partir desquels se structure l'improvisation. Le principe dialectique réglant l'alternance du chant entre les deux poètes se retrouve dans leur interaction avec le public. Les admirateurs jouent ainsi un rôle essentiel dans le renouvellement de l'inspiration des improvisateurs.

Ce qu'ont à faire les chansonniers est donc de satisfaire les demandes du public et d'animer le déroulement de la session. Il reste à préciser ce qu'ils souhaitent dire. Le rôle tenu par les poètes populaires les amène à adopter une posture politique résolument engagée en faveur du peuple dont ils sont l'expression. Le Brésil, tout comme les autres pays d'Amérique latine, a une expérience d'événements historiques dramatiques : génocide, spoliation, déportation, esclavage des hommes, dévastation de la nature... Les dernières décennies ont vu l'établissement de dictatures militaires et la résistance qui s'est ensuivie, puis les abus des régimes démocratiques suscitant l'indignation populaire. Quand ces thématiques sont évoquées dans le *repente*, c'est en termes très vifs faisant écho à la violence des conditions d'existence. La parole des improvisateurs, par essence, est une parole critique ayant vocation à véhiculer un message de résistance. Ses armes sont alors la dénonciation, la satire, l'imprécation, la violence verbale allant jusqu'à l'insulte - c'est la réponse du faible au fort.

Voici quelques exemples de refrains versifiés entendus lors de concours d'improvisateurs. Les deux vers proposés doivent être repris à la fin de chaque strophe qui en développe la thématique². Les refrains ci-dessous sont formulés dans des termes invitant clairement les chanteurs à un traitement satirique des couplets :

Quem serrou o pescoço do país

Quer fazer o Zé Serra presidente

“Ceux qui ont coupé le cou du pays
Veulent que José Serra en devienne président”

Pinochet carrasco da história

Pelos crimes que fez no seu país

“Pinochet, bourreau de l'histoire,
Du fait des crimes commis dans son pays”

O clone do satanás

No governo americano

“Le clone de Satan
À la tête du gouvernement américain”

Le desafio : défi, invective, répartie

Les gens qui écoutent les poètes et soutiennent leurs improvisations aiment entendre chanter des sujets inusables comme l'amour, les beautés de la nature, les histoires édifiantes, les thèmes existentiels, la célébration de la poésie elle-même... Mais ce public est aussi amateur de propos plus vifs. Pour divertir l'auditoire et assouvir son goût pour les échanges polémiques ou triviaux, le “défi” est un moment très prisé lors d'une session. Sur le terrain de mes recherches, j'ai pu observer un tel *desafio* que je vais à présent rapporter pour en dégager le sens général.

Cette nuit de février 2002, la session a lieu dans une petite ville d'une région rurale, Imaculada Conceição. Le public massé dans l'épicerie-bar n'a manifestement pas coutume d'applaudir volontiers, mais il commente les bonnes strophes. Les poètes, faute d'estrade, sont juchés sur une table de billard. Après leur troisième improvisation, on installe devant eux le traditionnel plateau recouvert d'un tissu où les gens déposent l'argent et les demandes, écrites sur un

² Les poètes montent les strophes en obéissant à la double contrainte de la métrique et de la rime. La métrique exige que l'on produise des vers comptant un nombre constant de syllabes, 7 ou 10 dans les modalités qui nous intéressent ici (la dernière syllabe du vers, si elle est atone, n'est pas comptée). Le nombre de vers et la disposition des rimes dans la strophe caractérisent les différentes modalités, très nombreuses dans l'art du *repente* où il y en a près de cinquante. Le défi donné en exemple dans cet article suit la modalité de la *décima* ou dizain : dix vers construits avec quatre rimes différentes (désignées ici par A, B, C et D) présentées dans l'ordre A A B B A C C D D C. Il y a en outre obligation de reprendre au premier vers de la strophe la rime laissée par l'autre chanteur à la fin de la sienne. Par contre, cette règle ne vaut pas dans les dizains où l'on termine sa strophe sur un refrain imposé, qui détermine les rimes C et D quand il est versifié en deux lignes, comme ceux cités ci-dessous.

papier. La première demande lue par les poètes est un *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. En fait, parmi toutes les modalités chantées lors de la session, le *desafio* est celle qui provoque le plus de réactions de la part du public.

Qu'est-ce qui est si divertissant dans le *desafio* ? L'observation de cette 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) et sur son apparence physique, en la caricaturant.

Les strophes échangées par Rogério Meneses et Enevaldo Hipólito illustrent la vivacité de ce défi, j'en traduis les deux premières :

*É Rogério tremendo parasito
Ganha a vida sugando sangue alheio
Tanto o verso que faz é muito feio
Como a voz não tem nada de bonito
Um cristão até hoje não recita
Uma estrofe bem feita que ele fez
Que ele é ruim de toada e português
Com dois versos que faz já se descobre
E escutar essa voz de puta pobre
Deve ser um tormento pra vocês*

« Voici Rogério, terrible parasite qui gagne sa vie en suçant le sang des autres. Il fait des vers très laids et sa voix n'a rien d'agréable. Jusqu'à présent, il ne se trouve pas un chrétien pour réciter une strophe bien faite qu'il aurait produite, car il est aussi mauvais en musique qu'en portugais : en deux vers, il se trahit. Et écouter cette voix de pute pauvre doit être une épreuve pour vous. »

*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 mes vers, c'est passer au moins pour un idiot, tu ne vois que des défauts mais tu ne produis pas un millimètre de poésie devant moi. »

Dans cet échange, les attaques sont formulées sur un mode cocasse. Elles se développent au fil de la strophe, culminant dans les derniers vers très incisifs. On « aiguise » la strophe en la montant en ordre inverse : dans le laps de temps où il entend l'attaque de son adversaire, le poète prépare l'envoi (les deux dernières lignes), et les trois lignes qui préparent cette chute et riment avec elle. Les cinq premières lignes du dizain, dont les rimes n'interfèrent pas avec l'envoi préparé, sont montées en dernier, d'autant qu'il faut y reprendre la dernière rime laissée par l'adversaire à la fin de sa strophe. Ces 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.

Voici la traduction des envois des strophes suivantes :

Savez-vous que son travers est d'embrasser les hommes, s'il voit une belle femme il n'en veut pas.

Les gens ici savent et je sais aussi lequel de nous deux ressemble à un travesti.

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.

Tu dis que tu es viril quand tu chantes, mais les gens disent que tu es un poète de marque B : bedonnant, pédéraste, bête et petit.

Tu es si petit et sans avenir que je ne vois même pas celui que je suis en train de battre.

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.

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.

Le spectacle du *desafio* met les auditeurs dans un grand état d'agitation. Mais pourquoi ce genre est-il si apprécié du public ?

Dans tout autre contexte, 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 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. Au Brésil, on imagine difficilement que quelqu'un puisse encaisser publiquement des insultes sans aller plus loin que la violence verbale. Bien sûr, des réparties du même genre sont mises en scène dans un dialogue théâtral ou une séquence de film. 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 faut trouver une réplique aux insinuations de l'autre. Sur simple demande du public, l'aménité des échanges entre les deux chanteurs, qui ont collaboré tout au long de la session, 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 d'Oliveira de Panelas et de son postérieur proéminent :

Pode até não ser viado

Mas a traseira parece.

« Tu n'es peut-être pas homosexuel
mais ton derrière le laisse croire. »

Oliveira conclut la strophe suivante par cette réplique catégorique :

É que eu sou parecido

E você é um de verdade.

« C'est que moi j'ai l'air de l'être
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 session. Par exemple, dans la session relatée précédemment, l'auditoire commence à se clairsemer à minuit passé. Antônio Lisboa et Rogério Meneses échangeant des louanges depuis le début d'un chant nommé *oitavão*, Rogério décide subitement de changer et de lancer un défi en ces termes :

*Vou é lhe botar abaixo
Que estou arrependido
Você não é cabra macho
Me tapear é perdido
Vou mexer no dossiê
Vou quebrar o seu CD
Dar um tabefe em você
No oitavão rebatido.*

« Je vais te rabaisser pour de bon car je me repens de t'avoir loué. Tu n'es pas un homme, n'essaie pas de me tromper, je vais ouvrir ton dossier, casser ton CD et te donner un soufflet, 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 exprimée 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 farce, 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 pour dire que tout cela n'était que plaisanterie :

*Eu tava brincando mas sem cambalacho
Eu respeito muito o nosso Lisboa
Que o repente é bom que a voz é boa
Que além de poeta é gigante macho.*

« Je plaisantais, mais sans coup bas. 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. »

– 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 analogues à ce que Sory Camara a observé dans les « relations à plaisanterie » ou *sanãkuñá*, insultes rituelles qui ont cours chez les Mandenka d'Afrique de l'Ouest³. En premier lieu, la réciprocité qui se manifeste dans les attaques entre les poètes est aussi de mise dans le contexte des relations professionnelles qu'ils entretiennent. Et là, c'est de réciprocité dans la solidarité qu'il s'agit. Comme dans la relation entre les alliés à plaisanterie africains, la déontologie qui régit la conduite des poètes indique que la 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 défi, 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

³CAMARA Sory, *Gens de la parole – Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*.

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 ; et en même temps, il ne sait pas proférer la parole poétique et ne peut donc pas dire ces choses-là. Comme l'exprime ce refrain plusieurs fois entendu :

Poeta, canta o que eu sinto

Que eu sinto e não sei cantar.

« Poète, chante ce que je sens, puisque je sens et ne sais pas chanter. »

Le défi est un exutoire de violence verbale où les poètes usent de la parole d'une façon qui serait inconvenante entre les spectateurs. Assister à ce type de joute produit une catharsis chez ces derniers, car ils voient la violence de leurs conditions d'existence transposée au plan artistique. Les *repentistas* ont procuration pour jouer devant leurs auditeurs ce que le savoir-vivre du peuple lui interdit de faire. Cette observation confirme le sens général du *repente* : c'est un cadre où les poètes disent ce que le peuple dirait s'il le pouvait.

L'embolada, un corps-à-corps injurieux

L'accélération des mutations sociales que connaît le Brésil depuis un demi-siècle est un contexte favorable à l'activité des maîtres de l'improvisation : ils sont plus nombreux, instruits et organisés qu'autrefois. On estime leur nombre à plusieurs milliers, vivant de leur art populaire dans tout le pays, partout où l'émigration des Nordestins a diffusé la tenue de sessions de *repente*.

Cette émigration a également contribué à répandre un autre genre de joute poétique dont la tradition s'enracine dans le littoral de la Région Nordeste. Il s'agit du *coco*, qui partage avec le *repente* la pratique de la surenchère de grossièretés entre poètes. Dans ce qui suit, je présenterai succinctement le *coco* et le duel injurieux nommé *embolada*.

Les chanteurs de *coco* se différencient de leur collègues par un critère organologique – les *repentistas* s'accompagnent d'un instrument à cordes, la *viola*, les *coquistas* d'un instrument à percussion, le *pandeiro*. C'est un tambourin muni de cymbalettes qui requiert une bonne motricité pour tirer parti de sa nature double. Le *pandeiro*, par sa puissance, convient au plein air, son caractère rythmique incite le chanteur à le suivre de la parole dans ses répétitions. 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.

Le *coco* est donc caractérisé par des formes plus divertissantes, plus rapides et plus rythmiques que le *repente* – il abonde en refrains entraînants, formes ludiques et propos triviaux. Mais les deux poètes n'improvisent que partiellement, en recourant à des couplets truculents qu'ils ont mémorisés et qu'ils montent rapidement avec beaucoup d'à-propos selon les réactions du public et les circonstances de la performance. Le spectacle qu'ils proposent a souvent lieu dans des espaces ouverts, rues, places, marchés, dans des conditions peu propices à la tenue de paroles réfléchies. Les spectateurs ne contribuent pas à la thématique de la performance car, contrairement à leurs homologues *cantadores*, les *coquistas* ne satisfont pas les demandes du public. C'est pourquoi on n'entend guère de contenu informatif ou critique, et encore moins de thèmes existentiels ou philosophiques, à la différence de ce que produisent les *repentistas*. En revanche, la prestation des *coquistas* est de l'ordre de l'animation des espaces publics – elle relève à la fois du sketch et du match. En effet, les moments les plus animés sont des saynètes où les deux protagonistes se livrent à un duel injurieux, appelé *embolada*, terme métaphorique désignant un corps-à-corps où l'on se roule par terre. Pour la grossièreté, l'*embolada* dépasse de loin tout ce que l'on peut entendre dans le *desafio* : l'enjeu est de mettre l'adversaire plus bas que terre, de l'accabler sans retenue d'énormités provoquant la jubilation des spectateurs avides de gros mots, mais parfois choqués à leur corps

défendant par l'indécence extrême des propos.

Dans le *coco* la rapidité d'élocution peut être admirable, la vivacité d'esprit surprenante, la liberté de ton très grande, pour autant les jeux de langage sont des jeux convenus et la plupart des attaques verbales sont des réparties toutes prêtes que les chanteurs sortent de leur « panier ». Les spectateurs d'une *embolada* peuvent d'ailleurs s'attendre à être éclaboussés par les termes crus qui volent bas : il n'est pas rare que les poètes prennent à partie quelques personnes de l'assistance, pour la plus grande joie de leurs voisins qui n'attendent que ça. La joute joue alors pleinement sa fonction d'exutoire.

On pourrait élargir le thème de cette communication à d'autres artistes performant des attaques verbales, c'est-à-dire des insultes au sens étymologique. Ainsi, dans le Sud du Brésil, en Uruguay, en Argentine ou au Chili, les *payadores* ; ou encore, à Cuba, les *trovadores* dont le nom rappelle bien sûr les troubadours occitans du Moyen-âge et leur pratique de la *tenson* – querelle, dispute ou controverse rimée.

Je pourrais conclure sur l'universalité du genre, à l'instar de Pierre Bec⁴. Mais je ne ferai pas l'injure à une aussi docte assemblée d'asséner une telle évidence. J'irai chercher ma conclusion du côté de la littérature écrite, chez Borges qui ajouta en note à son « Histoire de l'éternité » un court texte sur « L'art d'injurier ». Résumant les procédés de l'insulte, du mépris ou de la polémique, Borges écrit :

« La satire n'est pas moins conventionnelle qu'un dialogue entre fiancés ou qu'un sonnet distingué (...) Sa méthode est l'intromission de sophismes, sa seule loi l'invention simultanée de bonnes espiègeries. J'oubliais : elle a en outre l'obligation d'être mémorable »⁵.

Ainsi les échanges truculents des chansonniers obéissent-ils à la même loi du genre : les absurdités et facéties composant leurs défis poétiques impressionnent les esprits des auditeurs.

Bibliographie :

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

BORGES Jorge-Luis, *Historia de la eternidad*. Buenos Aires : Alianza Emece, 1971, 159 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

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*. Cordes : CORDAE/La Talvera, Toulouse : Conservatoire Occitan, collection Isiatis, 2005, pp 77 à 102

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

Discographie :

Payadores de Chile – Poètes improvisateurs du Chili, Langon : Daquí, label des Nuits Atypiques, 2010. Coffret de deux C.D. et livret illustré - traduction des poèmes et des entretiens, texte de présentation : Thierry Rougier.

⁴« La poésie et la chanson dialoguée, les joutes oratoires, les défis poétiques sont des faits culturels de tous les temps et de tous les pays ; et s'il y a filiation, parfois, de l'un à l'autre, il s'agit bien là, au-delà des actualisations spécifiques, d'un phénomène universel. », BEC Pierre, *La joute poétique*, p11

⁵ « *La sátira no es menos convencional que un diálogo entre novios o que un soneto distinguido (...) Su método es la intromisión de sofismas, su única ley la simultánea invención de buenas travesuras. Me olvidaba ; tiene además la obligación de ser memorable* » BORGES Jorge-Luis, *Historia de la eternidad*, p158

Repentistas nordestinos – troubadours actuels du Nordeste du Brésil. Cordes : CORDAE / La Talvera, 2006, livret de 96 pages de Daniel Loddo et Thierry Rougier accompagné de deux C.D.