

QUI SONT LES POÈTES ? POÉSIE ORALE ET EXPRESSION IDENTITAIRE DANS TROIS EXEMPLES DE LA CULTURE COLOMBIENNE

Andrea GUARDIA HERNÁNDEZ, Université catholique de Louvain

Introduction

Dans son essai intitulé *Les signes en rotation*, l'écrivain et critique littéraire mexicain Octavio Paz (1998) affirme qu'à l'origine, poésie, musique et danse formaient une unité qui a été progressivement brisée. L'expérience collective et publique de la poésie orale est devenue l'acte privé, solitaire et silencieux de la lecture individuelle, dans lequel la condition graphique du langage s'est superposée à sa caractéristique rythmique fondamentale, de sorte que, si l'on suit la pensée de Paz, en lisant de la poésie l'on ne fait qu'« écouter avec les yeux ». Malgré ce passage au livre, l'unité performative entre la voix, la musique et le mouvement du corps subsiste encore dans quelques expressions artistiques traditionnelles et contemporaines, qui mettent en scène les éléments constitutifs de la composition littéraire orale.

Je souhaite présenter dans cette communication trois exemples issus de la culture colombienne, qui montrent la particularité de la composition et la présentation en direct des textes poétiques oraux. Le premier est le cas du rap des jeunes de la ville de Bogotá qui offrent des spectacles dans l'espace public des transports en commun. Le deuxième est celui de la copla traditionnelle, type de composition poétique multiforme. Le troisième est le contrapunteo llanero, un dialogue de coplas improvisées qui revêtent la forme d'une compétition.

Les caractéristiques de la poésie orale

Avant d'entrer dans les détails de chacun de ces exemples, il est utile de présenter brièvement quelques caractéristiques communes à ces manifestations de poésie populaire. Premièrement, étant donné leur condition orale et performée, il existe un asynchronisme entre la composition et l'interprétation et, très souvent, les textes n'ont pas de forme définitive et il s'agit de compositions éphémères. La nature parfois improvisée de ces expressions suit certaines règles pour la composition qui sont valables seulement in-situ ; il peut s'agir d'un patron rythmique, de la présence de sujets spécifiques ou de l'interaction avec un autre artiste dont les vers servent de base à la réponse. Par conséquent, la poésie

orale implique toujours ce que Finnegan appelle une variabilité verbale ; ce qui veut dire que nous, les commentateurs, ne travaillons pas sur un corpus fixe et stable, mais sur des expressions changeantes.

La variabilité verbale de ces expressions artistiques est en lien avec tous les aspects non verbaux qui sont au centre de la poésie orale. Les mots qui composent le texte sont chargés de signification quand ils vont de pair avec « l'expressivité du ton, les gestes, les expressions du visage, l'usage dramatique de la pause et du rythme, le jeu de la passion, de l'humour, de la dignité. Ces techniques ne sont pas une décoration d'un texte littéraire existant, mais une partie intégrale et flexible de la réalisation d'une œuvre d'art » (Finnegan, 2007, p. 79). Les aspects non verbaux ne seraient alors pas un complément ni une valeur ajoutée, mais feraient partie d'une dimension centrale qui irait au-delà du caractère verbal de la composition et serait en relation directe avec le talent de l'artiste qui performe sa création.

À ces caractéristiques de variabilité et prépondérance des composants non verbaux, s'ajoute la présence du public lors de ces présentations. La poésie orale se construit comme une expérience en direct, une action mise en scène. En tant que telle, elle implique une dynamique entre le performeur et son public, qui va réagir au performeur et dont la réception va modifier la présentation. Cette interaction revêt plusieurs formes ; lors d'une compétition, par exemple, ce peut être le public qui détermine qui remporte le prix ou un jury qui s'établit comme l'audience principale, de sorte que l'effet de la présentation orale s'avère central pour garantir le succès du performeur. Il existe aussi la possibilité, dans les performances improvisées, que les particularités du public et ses réactions servent de catalyseur de la composition, de sorte que l'endroit où la présentation se déroule va être l'un des éléments centraux de la création et la concrétisation du produit artistique. Autrement, la présence du public crée le cadre de l'interprétation et configure le contexte de compréhension et d'appréciation du texte.

Une dernière caractéristique qu'il m'intéresse de souligner dans ces formes de poésie orale est la relation existante entre la performance et l'identité de l'artiste. Dans le contexte dynamique de la présentation en direct, celui qui prend la parole se présente en tant que performeur, mais la plupart du temps également comme auteur. Le lien entre le personnage qui se construit sur la scène et la voix intime de la personne qui crée et performe les mots semble se confondre dans une unité. Quand le poète dit « je » pour parler d'une situation

existentielle significative, l'unité de ce « je », qui est l'acteur de l'expérience vitale semble se rapprocher de l'auteur des textes exprimant ces réflexions. La catégorie critique du « je lyrique » ou « sujet poétique » cherche, précisément, à mettre en évidence une distinction qui parfois se cache derrière la première personne grammaticale.

Dans le cas de la poésie orale, la distance critique entre le poète et le « je » lyrique du performeur peut devenir presque inexistante. Cette personne qui performe ses propres mots, en adoptant une manière de parler et une façon de bouger, configure un personnage fusionnant l'auteur, le performeur et le « je » lyrique. En conséquence, la question de savoir qui parle devient importante dans la réception et l'appréciation du texte oral et de la performance en général. La pertinence de la question de l'identité dans l'analyse de certains types de poésie orale est signalée par les experts. Par exemple, en parlant du rap et du slam en tant que nouvelles formes poétiques, Maxence mentionne l'incitation à la sincérité et la mise en scène de l'identité elle-même comme des caractéristiques spécifiques à ces manifestations poétiques (Maxence, 2014, pp. 145-146). Béthune signale le lien entre le rap et la manifestation d'une identité marginale dans une société injuste, relation qui a empêché de valoriser les paroles du rap comme un produit esthétique (Béthune, 2004, p. 22). De manière analogue, Somers-Willet (2005) analyse le succès obtenu par les poèmes liés aux identités marginales dans les slams aux États-Unis, en concluant que le poème slam est reçu comme s'il était un moment confessionnel ou une déclaration identitaire.

Ainsi, la question de savoir qui est le poète qui prend la parole, en présentant ce qui semble être une expérience sincère de son identité, apparaît comme significative dans quelques-unes des formes de poésie orale. Dans les cas que je présente ici, je m'intéresse à l'identité en tant que catégorie sociale et non comme identité personnelle, suivant la différence que fait Fearon (1999). L'identité personnelle est un concept plutôt existentiel lié à ce qui fait qu'une personne soit différente et, d'une certaine façon, unique. D'un autre côté, l'identité peut se comprendre en tant que catégorie sociale, c'est-à-dire une étiquette construite collectivement qui est utilisée pour assimiler un ensemble de personnes. Cette catégorie aurait certaines règles d'adhésion qui permettent de discerner les membres qui en font partie ; et, de plus, cette catégorie impliquerait un ensemble de caractéristiques, par exemple, traits physiques, croyances ou comportements, qui sont partagées par les membres adhérents.

En ce sens, quand le poète prend la parole en tant que jeune rappeur ou coplero, son identité se configure par rapport aux préjugés et attentes du public, qui met en valeur les mots du performeur sur la base de ce qu'ils attendent de lui. Le fait d'appartenir à une catégorie sociale sert de point de départ de l'interaction entre le poète et son public ; la performance peut être une expression affirmative de l'identité établie, cherchant un certain type de reconnaissance ; elle peut également être exécutée comme une revendication qui met en évidence un conflit entre cette identité assumée et la valeur sociale qui lui est attribuée ; en même temps, il peut exister une contradiction entre les attentes du public et la performance, un conflit entre ce qui est attendu du performeur étant donné son identité et ce qui est présenté, si bien que l'interaction entre le poète et son public peut produire une mobilisation de croyances. De ce point de vue, l'assomption d'une identité détermine d'une certaine façon la mise en scène de ces poètes, où le dialogue entre les attentes du public et le but de l'artiste détermine la composition et la réception de la performance.

Avec ces points de base établis, prenons des exemples.

[Le rap des jeunes à Bogotá](#)

Bogotá, qui compte une population de plus de 8 millions d'habitants, a été à l'abri des effets directs de la guerre civile colombienne ; cependant, elle a constitué l'échappatoire de nombreux migrants qui quittent leurs territoires dévastés par la violence ou qui, en raison du manque d'opportunités dans leurs régions, cherchent une vie meilleure dans la capitale. La hausse de la population et, par la suite, celle du taux de chômage, poussent les gens à entrer dans un marché dit « de la débrouille » (« el rebusque »), qui augmente le travail informel. C'est pourquoi « travailler dans les bus », c'est-à-dire, utiliser le transport public comme lieu d'affaires, est devenu un nouveau métier. Le nombre de jeunes rappeurs qui performe dans les bus est important, mais ce qu'ils offrent aux passagers, selon leurs propres déclarations, est de la poésie urbaine qui vise à engendrer la réflexion et diminuer la violence.

Ils réalisent leurs courts spectacles en racontant leur vie quotidienne dans des récits rimés ; un sujet fréquent qui apparaît dans leurs spectacles est celui des situations liées à leur condition marginale, découlant de l'inégalité sociale, l'un des problèmes de base de la société colombienne. Cette inégalité entre dans un cercle vicieux de cause-conséquence avec la pratique de stratification du sol ; en Colombie, depuis 1994, chaque maison a été

classifiée dans une strate allant de 1 à 6 en fonction de son emplacement dans la ville et des services qui y sont disponibles. Cela signifie que les habitants des basses strates, c'est-à-dire 1, 2 et 3, reçoivent des allocations qui sont financées grâce à une surcharge payée par les strates hautes, la 5 et la 6. La strate 4 ne reçoit pas d'allocations et ne paie aucun impôt supplémentaire. Même si les allocations se sont avérées efficaces, en tant que stratégie socio-économique la stratification a produit une ségrégation géographique parce que les personnes bénéficiant de revenus différents ne se mélangent pas. De plus, la logique stratifiée a été transférée du terrain aux personnes, de sorte que le fait d'habiter dans la strate 1 ou 6 signifie, automatiquement, se voir attribuer certaines caractéristiques en tant que personne, à tel point que l'on dit de quelqu'un qui habite dans une maison de la strate 2 qu'il est strate 2. Il s'agit là d'un exemple de ce que Fearon appelle la naturalisation d'un système de catégories sociales (1999, p. 15).

Les jeunes rappeurs font partie de la population sans privilège qui reste invisible et sert de bouc émissaire des fléaux qui affligent la société. Ils sont jeunes, pauvres et rappeurs, mélange qui fait automatiquement d'eux des criminels. Ils riment pour survivre ; ils cherchent à survivre non seulement d'un point de vue économique mais aussi politique, car ils refusent de rester muets et prennent la parole pour briser les préjugés de ceux qui les écoutent. Leur identité marginale est affirmée dans leurs spectacles dans la mesure où ils s'identifient comme adhérents de la culture hip-hop et se reconnaissent en tant qu'habitants des basses strates. En même temps, ils demandent au public d'apprécier leur talent musical et verbal, en faisant des rimes basées sur l'humour et la réflexion qui leur permettent d'adopter une position face à la société et au rôle qui ils y jouent.

Analyse de paroles

Ce fragment montre deux improvisations différentes du même collectif de rappeurs. Le jeune homme insiste pour faire la différence entre être pauvre et être « ñero », expression colloquiale qui catégorise l'ensemble des gens des basses strates et qui veut dire que ce sont tous des criminels, sans éducation ni honneur. Il assume une identité marginale en s'écartant des stéréotypes, dans le but d'avoir un effet sur son public, qu'il invite à le reconnaître en le mettant sur un pied d'égalité avec lui. Dans sa présentation, le jeune homme en profite pour caractériser son art par l'harmonie et la joie, même s'il s'agit d'un

travail. Il utilise également l'humour pour parler de la vie quotidienne, surtout à propos de la différence entre les classes sociales.

La copla

Le rap des jeunes de Bogotá, en tant que poésie orale, s'inscrit dans la longue tradition des rimes populaires, qui partagent les caractéristiques signalées, mais tout en s'inscrivant dans des contextes moins urbains. En Colombie, il existe encore une gamme étendue de compositions rimées populaires, entre la chanson et le poème, composées et interprétées sur des sujets divers et qui sont ancrées dans les manifestations du folklore d'origine espagnole. Ces compositions sont appelées sous le nom générique de coplas et subsistent grâce à leur caractère non cultivé qui les rend accessibles aux personnes de tous les âges et de niveaux éducatifs différents. Les coplas, comme la plupart des formes poétiques populaires, se composent de vers courts faciles à mémoriser et qui peuvent être mêlés à des chansons populaires qui font déjà partie de la tradition, ce qui renforce leur présence dans la vie quotidienne des gens.

La copla se compose habituellement de vers courts pairs, qui sont pour la plupart rimées, avec tour à tour des rimes plates et des rimes alternées. Son nom vient du latin *copula*, qui évoque la liaison rythmique de deux vers couplés par leur terminaison. La copla fait partie des formes lyriques populaires, comme le romance ou la chanson, qui sont les héritières de la poésie médiévale espagnole et qui, une fois en Amérique latine, se sont intégrées aux traditions orales indigènes, qui existaient déjà sur le continent, ou africaines, apportées par les nombreux esclaves amenés par les colonisateurs.

Actuellement, la copla colombienne revêt plusieurs formes ; elle est tantôt accompagnée d'une mélodie et se rapproche de la chanson, en utilisant les instruments musicaux de chaque région ; tantôt, elle est déclamée et se situe plutôt à la limite du poème lu. La copla adopte souvent une intention satirique, mais elle a aussi un usage pédagogique, dérivant de sa facilité à être mémorisée. Hormis son usage satirique et pédagogique et grâce à son caractère accessible et flexible, la copla est une forme poétique qui est également utilisée en tant qu'expression rimée des idées, permettant la mobilisation des opinions et sentiments sur des sujets divers qui s'écartent de la chanson purement ludique.

Ces sujets qui utilisent les coplas sont généralement extérieurs au cadre discursif officiel, littéraire ou politique et trouvent dans ces formes rimées un moyen d'exprimer une position liée à leur identité rurale. Ici le poète va se reconnaître un sujet qui n'appartient pas à un contexte culte, il n'est pas un intellectuel, il est même un peu naïf. Cependant, dans sa condition de personne de la campagne et il, ou elle, démontre son talent verbal pour rimer sur des sujets importants, ce qui lui permet de dépasser le stéréotype du paysan analphabète. Suivant des intentions proches de celles des jeunes rappeurs de Bogotá, les copleros ouvrent avec leurs vers un chemin pour être entendus, chemin qui n'existerait pas autrement. Même si leurs spectacles sont différents, ils partagent le même objectif de se faire entendre en tant que sujets à l'écart du circuit public dominant, ainsi que le choix de rimer pour y parvenir. En tant que composition flexible enracinée dans la sensibilité populaire, la copla devient une sorte de poème oral où la voix et le rythme permettent à ces performeurs de fondre leurs idées avec leur intérêt esthétique, tout en reconnaissant leurs identités rurales.

Analyse de paroles

Il faut comprendre le contexte de cette présentation : la Colombie a connu une guerre civile qui a duré plus de 50 ans ; finalement, après plusieurs tentatives manquées, un accord de paix a été ratifié avec l'un des plus grands groupes armés (les FARC). Afin de garantir le soutien du peuple, le président a organisé un plébiscite ; il a voyagé partout, en Colombie et à l'étranger, pour obtenir un appui économique et des votes. La dame qui rime ici, vient d'une région rurale sévèrement frappée par la violence.

Le fait qu'elle prenne la parole et s'identifie par son nom, sa région et son métier, implique qu'elle assume depuis le début sa condition de victime du conflit armé et en tant que telle, manifeste son approbation des accords de paix, alors, qu'en revanche, ces accords rencontraient une certaine opposition de la part des citoyens. Elle qui a vécu la guerre dans sa propre chair, dit oui aux accords et mène une action politique. Elle qui est une enseignante venue de la campagne, a l'opportunité de parler avec le président, et le chemin qu'elle choisit pour exprimer sa position est une copla, démarche qui illustre bien la flexibilité et l'accessibilité dont je parlais.

Au lieu de procéder à un résumé déchirant des effets de la violence sur sa région, elle fait des rimes qui lui permettent d'interpeler le président pour le soutenir et, en même temps,

lui rappeler son engagement avec des personnes en chair et en os qui, comme elle, rêvent de la paix.

Le contrapunteo llanero

Les coplas revêtent des formes particulières dans chaque région du pays, dont l'une est le contrapunteo. Le bassin du fleuve Orénoque, le troisième plus puissant du monde, crée une zone commune au Venezuela et à la Colombie connue sous le nom de « los llanos ». Ce territoire est une vaste savane principalement utilisée pour l'élevage du bétail, où les paysans, nommés llaneros, travaillent toute l'année suivant le mouvement des eaux. Les llaneros, une sorte de cowboys ou de gauchos argentins, ont développé une série d'expressions poétiques chantées qui accompagnent les différentes parties de la journée et les diverses activités avec les animaux. Toutes ces manifestations poétiques ont été récemment inscrites sur la liste du patrimoine immatériel de l'UNESCO, ce qui prouve combien il s'avère nécessaire et urgent de sauvegarder ces pratiques, car le métier de llanero et ses chants de travail risquent de disparaître. La migration des paysans vers les villes à cause de la violence subie dans les campagnes et du manque d'opportunités qui permettraient de garantir la survie des agriculteurs, mettent en danger la transmission générationnelle des savoirs populaires. La connaissance du llano, de la nature, des animaux, ainsi que la maîtrise des chants de travail et du système de communication des llaneros, font partie de l'identité de ces paysans, ce qui est mis en évidence dans leurs coplas.

Le contrapunteo llanero est un combat de copleros. Il oppose au moins deux performeurs qui, au rythme de la musique traditionnelle du llano, doivent improviser des rimes autour la vie dans la savane. Ces coplas doivent suivre une série de règles : d'un côté, pour ce qui est de la composition, les vers sont plus longs que les coplas habituelles et contiennent une rime plate et riche. Le combat doit avoir une durée de quelques minutes et les copleros prennent la parole à tour de rôle. Celui qui commence choisit la rime avec ses premiers vers, et son adversaire doit suivre le même choix sonore, jusqu'à ce que, à son tour, il puisse la changer. Les vers doivent être complètement improvisés et originaux, de sorte qu'il n'y a aucun support écrit et que le coplero doit démontrer sa supériorité verbale en se remémorant certains mots utiles pour chaque sonorité et, en même temps, afin de répondre de manière cohérente à son adversaire. D'un autre côté, concernant le style, le contrapunteo est un combat qui simule en quelque sorte un duel armé ou physique ; par conséquent, y

prédomine un vocabulaire belliqueux, animosité qui doit être renforcée par le volume et l'intensité de la voix, ainsi que le mouvement du corps, de sorte que les copleros bougent toujours les mains et tapent des pieds sur le sol.

En ce qui concerne la mise en scène de l'identité, le contrapunteo est un combat de llaneros dans lequel la capacité d'improvisation doit aller de pair avec une compétence pour le métier. Le participant coplero doit démontrer sa qualité de bon llanero et, pour y parvenir, répondre à ce que l'on attend d'un paysan de l'Orénoque : c'est pourquoi la plupart des concurrents s'habillent selon la façon pratiquée à la campagne et réitèrent dans leurs paroles des détails concernant la condition du paysan en connexion avec la savane et la rivière. Les copleros du contrapunteo doivent prouver qu'ils sont bien des llaneros et, par conséquent, le fait de posséder cette identité sociale est un prérequis quand l'on souhaite remporter le prix.

Ici, l'affirmation identitaire ne prend pas la forme d'une démarche consistant à élever la voix et à sortir de l'invisibilité sociale, comme dans le cas des rappeurs ou des personnes qui ont recours aux coplas pour exprimer une position. Dans le contrapunteo, le coplero doit surtout démontrer son appartenance à une catégorie sociale, ce qui signifie qu'il correspond aux traits typiques qui caractérisent cette identité, plutôt que les contredire. Cependant, on peut affirmer que dans cette démarche il existe aussi une prise de position et un choix énonciatif dans la mesure où les copleros se reconnaissent en tant qu'héritiers d'une longue tradition qui devient progressivement moins accessible, situation qui met en valeur leur savoir et leur talent verbal.

Analyse de paroles

Ce contrapunteo a été présenté à l'ouverture d'un festival, et n'a donc pas été évalué. On peut signaler le caractère combatif des paroles, mais surtout l'effort d'identification des chanteuses à leur région : l'une déclare être paysanne, l'autre créole ; l'une est familiarisée à la vie au bord du fleuve, l'autre fait appel à sa supériorité sociale. Pour ce qui est de la musique utilisée, on observe que l'accent est mis sur l'importance du rythme de la mélodie dans le contrapunteo, mais aussi sur son caractère secondaire face aux mots.

Dans ce contrapunteo appelé « Cimarrón », ce qui veut dire « de la campagne », « non domestiqué », les hommes font état de leur connaissance du savoir-faire du llanero. Ils

doivent ainsi assumer les caractéristiques propres et bien connues de leur identité régionale, ce qui implique de connaître les animaux et leur élevage. Ces hommes font preuve de talents propres au coplero, à savoir qu'ils répondent rapidement, se montrent capables d'improviser, ont une voix puissante et un lien spécifique avec la région. Dans ce cas-ci, la musique d'arrière-plan est mise en évidence, tout en accompagnant également les mots, ces derniers les éléments les plus importants de la présentation.

Conclusion

Pour conclure, ces trois exemples ici présentés permettent d'apprécier un ensemble de pratiques orales qui, malgré leur hétérogénéité, peuvent être abordées en tant que formes poétiques populaires caractérisées par leur variabilité verbale, l'importance de leur dimension non verbale et par leur interaction avec le contexte de réception. Ce dernier point, celui du contexte, permet d'activer le dispositif qui est la performance des rimes et mobilise l'expression identitaire des performeurs. La dynamique entre les mots, la voix et le corps s'avère fondamentale dans la composition, la réalisation et la réception des rimes, dynamique où la question consistant à savoir qui parle s'avère centrale pour comprendre l'interaction en direct entre le public et le performeur dans leurs contextes spécifiques.