



HAL
open science

Migrations nordestines et réinvention de la littérature de cordel au Brésil

Solenne Derigond

► **To cite this version:**

Solenne Derigond. Migrations nordestines et réinvention de la littérature de cordel au Brésil. Littératures. Université Rennes 2; Universidade de São Paulo (Brésil), 2019. Français. NNT: 2019REN20032 . tel-02468083

HAL Id: tel-02468083

<https://theses.hal.science/tel-02468083>

Submitted on 5 Feb 2020

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2 ET L'UNIVERSITE DE SÃO PAULO
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Portugais (Littérature brésilienne)

Par

« Solenne DERIGOND »

« Migrations nordestines et réinvention de la littérature de *cordel* au Brésil »

Thèse présentée et soutenue à « Rennes », le « 22.11.2019 »
Unité de recherche : ERIMIT

Rapporteurs avant soutenance :

Sylvie Debs Maître de conférences, Université de Strasbourg
Rosilene Alves de Melo Professeure, Universidade Federal de Campina Grande

Composition du Jury :

Président : Jean-Yves Mérian Professeur Émérite, Université Rennes 2
Dir. de thèse : Rita Olivieri -Godet Professeur des Universités, Université Rennes 2
Co-dir. de thèse : Paulo Teixeira Iumatti Professeur associé de l'Instituto dos Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo



Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire
UNIVERSITÉ DE RENNES 2 - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

École doctorale Art Lettres Langues
Unité de Recherche ERIMIT 4327

Migrations nordestines et réinvention de la littérature de *cordel* au Brésil

Thèse de Doctorat
Portugais (littérature brésilienne) et Histoire sociale

Présentée par Solenne DERIGOND

Directrice de thèse : Rita OLIVIERI-GODET
Directeur de thèse : Paulo TEIXEIRA IUMATTI

Thèse soutenue le 22 novembre 2019

Devant le jury composé de :

Jean-Yves MÉRIAN France. (Président du jury)	Professeur Émérite, Université Rennes 2,
Sylvie DEBS Strasbourg, France. (Rapporteur)	Maître de conférences, Université de
Rosilene ALVES DE MELO Grande, Brésil.(Rapporteur)	Professeur, Universidade Federal de Campina
Rita Olivieri-Godet France (Directrice de thèse)	Professeur des Universités, Université Rennes 2,
Paulo Teixeira Iumatti Brasileiros, Universidade de São Paulo, Brésil (Directeur de thèse)	Professeur associé de l'Instituto dos Estudos

O que importa não é o fato e sim a versão

Dicton populaire brésilien

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, Rita Olivieri-Godet et Paulo Teixeira Iumatti, qui m'ont accompagnée dans ce travail universitaire de longue haleine. Non seulement, ils m'ont guidée, conseillée, corrigée, lue et relue mais ils m'ont également accompagnée dans un itinéraire beaucoup moins intéressant que sont les nombreuses démarches administratives. Merci pour toutes vos signatures !

Ensuite, mes remerciements vont à ceux sans qui mon étude n'aurait pu prendre substance. Je pense aux poètes que j'ai rencontrés pendant ma recherche – Andorinha, César Obeid, Franklin Maxado, João Gomes de Sá, Marco Haurélio, Moreira de Acopiara, Nando Poeta, Sebastião Marinho, Varneci Nascimento - et aux personnes interviewées – Assis Ângelo, Audálio Dantas, Gregório Nicoló, Jorge Sallum, José Cortez, Ednilson Xavier, Rosa Maria, Guilherme et Paulo Roberto Zuccherato. Je continue à m'étonner de la générosité et de la disponibilité que le monde de la littérature de *cordel* m'offre à chaque fois. Les *folhetos* ont été aussi et continuent d'être mes livres d'alphabetisation en portugais ! C'est peut-être de là que je tire mon attachement...

Je remercie également les membres du jury : le président Jean-Yves Mérian et les rapporteurs Sylvie Debs et Rosilene Melo de Alves pour avoir pris le temps de lire ce travail de recherche, s'être rendus disponibles le temps d'une journée pour la soutenance, et surtout, l'avoir nourri de leurs remarques qui seront certainement utiles dans la poursuite de mes réflexions.

Ce travail de doctorat n'aurait pu voir le jour sans les institutions universitaires et de recherche et leur personnel : l'Université de São Paulo et le département d'Histoire, l'Université de Rennes 2 et l'École Doctorale ALL, l'Institut des Amériques. Je remercie particulièrement mon laboratoire de rattachement, l'ERIMIT, et les personnes qui en font partie. Ce fut un long parcours du combattant administratif de mettre en place la co-tutelle et elle a été rendu possible en grande partie grâce à Joelle Bisson. J'ai pu compter également sur le soutien financier de l'école doctorale ALL de Rennes 2 et l'attention bienveillante de Françoise Dubosquet et de Yann Aubin afin de favoriser au maximum ma mobilité pour réaliser tant ma recherche de terrain que ma participation à des événements académiques.

Je remercie également les personnes que j'ai rencontrées, avec qui j'ai pu travailler ou collaborer au cours de mon doctorat. En quatre ans, elles furent nombreuses. A Pauline Champagnat, avec qui j'ai organisé ma première Journée d'Études, à Mariana do Nascimento

Ananias avec qui j'ai organisé ma deuxième journée mais de l'autre côté de l'Atlantique, à Mireille Garcia qui a été ma conseillère dès que j'avais des doutes et des questions sur la grande machine doctorale, à Edna Hernandez pour m'avoir donné l'opportunité de participer et de collaborer à la vie académique de l'Université Bretagne Occidentale. Je remercie également deux professeurs de l'Université de São Paulo (EACH), Valéria Magalhães Barbosa et Ricardo Santhiago qui m'ont formée à la méthode de l'histoire orale et m'ont incitée, grâce à leurs remarques stimulantes, à poursuivre vers cette voie.

Je voudrais également remercier Sylvia Nemer de la Fundação Casa de Rui Barbosa, qui m'a embarquée dans son beau projet d'expositions sur la gravure sur bois et m'a donné la chance d'élargir mes compétences et connaissances.

Et enfin, mes derniers mots vont à mes proches. A ma mère pour être ma première fan, à Tony pour être cette personne constante et solide qui m'a aidé à garder la tête froide, à André pour sa curiosité et sa promptitude toujours à vouloir m'aider.

Un dernier remerciement plus universel sans qui, rien ne serait sur terre, à la vie ! Je tente d'être à la hauteur de ses espoirs même si cela n'est pas toujours facile.

Sommaire

Introduction	10
Perspectives méthodologiques	24
1. L'interdisciplinarité méthodologique	26
1.1. Le grafo-centrisme et ses conséquences.	27
1.2. La méthode d'histoire orale adaptée à l'étude	30
1.2.1. Les motivations.....	30
1.2.2. L'entretien thématique.....	31
1.2.3. La transcription : le défi de la conversion du récit oral en version écrite.....	32
2. L'intertextualité : d'un récit à un autre.....	38
2.1. Les règles poétiques de la littérature de <i>cordel</i>	38
2.2. Les analogies entre les deux récits	39
3. Les principes d'organisation communs de l'étude	44
3.1. La place du récit dans l'approche interdisciplinaire	44
3.2. Les thèmes communs	47
Première partie : Pourquoi parle-t-on de réinvention de la littérature de <i>cordel</i> ?.....	50
1. De l'invention de la littérature de <i>cordel</i> à sa réinvention actuelle.....	52
1.1. De l'invention de la littérature de <i>cordel</i>	53
1.2. ...À sa réinvention constante	57
1.2.1. La tradition : gage d'inventivité	57
1.2.2. La tradition : gage de légitimité.....	61
1.3. Un modèle poétique pérenne.....	64
1.3.1. Les atouts de l'oral et de l'écrit dans sa réinvention	65
1.3.2. L'effet contenant de la tradition	69
2. São Paulo : la capitale culturelle du <i>Nordeste</i>	72
2.1. São Paulo : <i>Ville-monde</i>	72
2.2. Le monde de la littérature de <i>cordel</i> à São Paulo	76
2.2.1. Les conventions.....	77
2.2.2. Les circuits de coopération.....	77
3. Les phénomènes de l'institution de la culture au Brésil.....	87
3.1. La révolution dans le monde de la littérature de <i>cordel</i> par son <i>artification</i>	88
3.1.1. Les indicateurs.....	89
3.1.2. L'artification en voie d'accomplissement	94

3.1.3. Dialectisation de la littérature de <i>cordel</i>	96
3.1.4. Et l'identité nordestine ?	100
3.2. La littérature de <i>cordel</i> sous les deux régimes historiques du XX ^e siècle	101
3.3. La patrimonialisation de la littérature de <i>cordel</i>	105
3.3.1. Ce que révèle le processus de patrimonialisation sur le Brésil	105
3.2.2. Ce que révèle le processus de patrimonialisation sur la littérature de <i>cordel</i> ..	109
Deuxième partie : Les poètes-migrants et leurs récits.....	116
1. La figure du poète-migrant.....	118
1.1. La sensibilité du poète-migrant.....	118
1.1.1. Le sujet énonciateur et le sujet poétique.....	118
1.1.2. <i>L'esthésie migrante</i>	120
1.1.3. <i>La migrance</i>	122
1.1.4. L'universalisme poétique	130
1.1.5. La trajectivité.....	132
1.2. Les différentes fonctions du poète-migrant	133
1.2.1. Le pont entre les archipels	133
1.2.2. Le poète transplanté.....	134
1.2.3. Le médiateur transculturel	135
1.2.4. Le passeur de culture	137
2. Les héritages du récit oral	141
2.1. Le narrateur-auteur et l'auteur-narrateur.....	145
2.2. Les conventions narratives.....	150
2.3. Les différentes figures de style à valeur hyperbolique	151
2.4. L'emphase lyrique et l'orientation dialectique	155
3. Le registre du mythe.....	161
3.1. Caractéristiques des <i>romances</i>	162
3.1.1. Une poésie à plusieurs voix	163
3.1.2. Le temps des récits	171
3.1.3. La morale	175
3.1.4. Le merveilleux	178
3.2. Une mythologie nordestine	181
3.2.1. Le héros nordestin	181
3.2.2. Le grand récit des migrations	184
4. Le registre du réel.....	188
4.1. Le <i>cordel</i> didactique : un récit rhétorique.....	188
4.2. Les deux styles rhétoriques	190

Troisième partie : Identités des poètes, identités de la littérature de <i>cordel</i>	203
1. La <i>Peleja</i> de João de Barros et Franklin Maxado	205
1.1. Contextualisation	205
1.2. Le « faire communauté » de chaque poète.....	209
1.2.1. Les « faire communauté » par l'être	210
1.2.2. Les « faire communauté » par l'avoir.....	213
1.2.3. L'appartenance à la communauté des poètes populaires.....	217
1.3. L'hybridation socio-culturelle de la littérature de <i>cordel</i>	221
2. Les identités de la littérature de <i>cordel</i>	225
2.1. L'énonciation de l'identité poétique	226
2.1.1. L'attribut culturel comme indicateur de la trajectivité des poètes-migrants	226
2.1.2. Le territoire imaginaire de la poésie	229
2.1.3. La « littérature de <i>cordel</i> »	233
2.2. Les identités poétiques face à la globalisation.....	236
2.2.1. Le militantisme identitaire.....	237
2.2.2. Vérité et fidélité	245
2.2.3. Le choix du grand récit	251
2.2.4. Les stratégies des constructions de l'identité du <i>cordel</i>	254
Conclusion.....	262
Bibliographie.....	269
Liste des entretiens d'histoire orale.....	281

Tables des tableaux et figures

Tableau 1: Adaptations et innovations dans la littérature de <i>cordel</i> depuis son apparition.	59
Tableau 2 : Références évoquées durant les entretiens par le poète Marco Haurélio pour construire son <i>romance O herói da montanha negra</i>	125
Tableau 3 :Tableau comparatif des héros des <i>romances Os três conselhos sagrados</i> et <i>O herói da montanha negra</i>	183
Tableau 4 : Les figures symboliques du <i>romance O herói da montanha negra</i> traduites en figures du réel.....	187
Tableau 5 : Liste des thèmes dans <i>O raio X do cordel</i>	195
Tableau 6 : Croisement des notions <i>lieu</i> et <i>espace</i> d’Anthony Giddens avec les caractéristiques de l’étude.	223
Tableau 7 : Récapitulatif du régime d’historicité des poètes	261
Figure 1 : Le modèle des « 4 cercles de reconnaissance » d’Alan Bowness adapté au monde de la littérature de <i>cordel</i>	95
Figure 2 : Diagramme résumant le lien entre les objectifs du document de présentation de l’événement « Cordel da Cortez- Cultura popular na escola » et le double sens des droits culturels.	112
Figure 3 : Les schémas conversationnels de <i>O raio x do cordel</i>	192
Figure 4 : Schéma conversationnel de <i>O cordel cotidiano</i>	194

Introduction

Le thème de la réinvention

Des années 1970 jusqu'aux années actuelles, les années 2010, la littérature de *cordel* est passée par diverses phases ; et si nous nous positionnons comme observateur extérieur devant cette fresque chronologique, il faut reconnaître qu'en un temps assez court, les changements se sont succédés rapidement. Les années 1970 donnaient l'impression que la littérature de *cordel*, avec son marché éditorial et commercial, rentrait dans une phase inexorable de décroissance ; face à une situation qui ne s'améliorait pas durant les années 1980, certains pronostics avançaient la mort prochaine de la poésie ; puis autour des années 1990 un air régénérateur souffla sur la littérature de *cordel* : ouverture des maisons d'édition Queima-Bucha (RN, 1985), Coqueiro (PE, 1991), Tupynanquim (CE, 1999), appropriation de l'outil internet par certains poètes pour divulguer leur travail poétique ou pour créer des *pelejas* virtuels, travail de réflexion et de conceptualisation dans le monde de la poésie populaire (le *Novo cordel* de Manoel Monteiro, la « sociedade dos mauditos »), organisation locale, régionale et nationale des poètes sous forme de collectifs, d'académies, d'associations dans tout le pays (plus spécifiquement dans le *Sudeste*, en 1988, l'*academia brasileira de literatura de cordel* à Rio de Janeiro et *união dos cordelistas, repentitas e apologistas do nordeste* à São Paulo). Les années 2000 continuèrent d'emprunter cet élan et des projets d'événements culturels (« Cem anos de cordel » au Sesc Pompéia-S.P), éditoriaux (apparition du *cordelivro* dans différentes maisons d'édition du circuit conventionnel) et institutionnels (entrée de *cordelivros* dans des programmes scolaires publics, demande d'enregistrement de la littérature de *cordel* au patrimoine culturel immatériel national) se concrétisèrent. Durant le début des années 2010, la littérature de *cordel*, ou plutôt ce que nous nommons dans notre étude « le monde de la littérature de *cordel* », continua de développer et d'amplifier tous ces projets éditoriaux, éducatifs et culturels jusqu'à atteindre sa consécration le 19 septembre 2018 lorsqu'elle fut reconnue bien culturel immatériel national par l'instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (Iphan).

En l'occurrence, qu'est-ce mouvement ? Dans la présente étude, nous l'avons nommé « réinvention »¹. Avant nous, certains poètes ou chercheurs l'ont appelée *Novo cordel*, d'autres encore ont interrogé cette expression et ont tenté d'identifier les causes qui justifieraient les termes « nouveau » ou « réinvention » (Amorim 2009 ; Augusto 2013 ; Nemer 2008; Ribeiro 2012 ; Santos 2011). Les deux causes généralement invoquées sont

¹ Dans l'introduction, réinvention est entre guillemets. Ils seront ensuite retirés pour le reste de l'étude.

l'appropriation d'internet pour la création, la divulgation et la commercialisation de la littérature de *cordel* et l'émergence d'une poésie plus didactique et pratique qui adapte ses sujets et son écriture au mouvement de démocratisation de la culture et de l'éducation brésilienne des vingt dernières années. Plus exactement, c'est Manoel Monteiro qui est à l'origine de l'expression *Novo cordel*. Dans les deux cas, les causes sont identifiées comme des adaptations de la littérature de *cordel* aux changements de la société – processus qu'elle n'a cessé d'opérer au cours de son existence. Toutefois, dans notre étude nous cherchons à montrer que la « réinvention » recouvre un caractère distinctif des autres réadaptations car les changements de la littérature de *cordel* se situent à plusieurs niveaux : profil et niveau éducatif des poètes, thèmes et style poétiques, lieux de divulgation, techniques de création et de commercialisation, partenaires éditoriaux et institutionnels, nouveau public. Les changements ou adaptations ne se situent donc pas seulement sur un seul aspect de la littérature de *cordel* comme par exemple le lieu de vente ou l'adoption d'une nouvelle technique d'impression ; les modifications et innovations sont sur l'ensemble de son processus : de la création jusqu'à sa divulgation. Autre point fondamental de cette « réinvention », il s'agit de l'élaboration d'un discours. Si autrefois, le discours des poètes sur leur poésie ou en accompagnement de celle-ci se faisait plus par mimétisme et répétition comme processus commun dans une pratique traditionnelle et orale, nous allons voir qu'il s'est teinté de réflexivité et s'est conceptualisé. C'est une poésie qui est devenue projective. Les *cordelistas* ont désormais des projets et des objectifs très précis pour leur poésie et développent une batterie argumentative qui vient en appui. C'est innovateur dans le sens où c'est la première fois dans l'histoire de la littérature de *cordel* qu'il y a un tel niveau d'élaboration discursif et rhétorique chez l'ensemble des *cordelistas*². Les poètes portent un projet poétique qui est lui-même soutenu par un projet politique.

² Rodolfo Coelho Cavalcante a dans le passé porté un projet politique pour la littérature de *cordel* avec l'organisation du « I^o Congresso de trovadores e violeiros » en 1955, puis par la fondation successive de l'associação nacional de trovadores e violeiros (ANTV) qui périclita un an plus tard. Il continua son action par la fondation du grêmio brasileiro de trovadores (GBT) en 1958 qui réunissait les poètes populaires et le *movimento literário trovista* issu d'une classe moyenne intellectuelle pour qui la poésie n'était pas une profession comme les poètes populaires. N'ayant pas les mêmes attentes et les mêmes techniques poétiques, le GBT disparut en 1966. Il se déroula un « II^o Congresso de trovadores » et d'autres événements de la littérature de *cordel* de moindre importance dans l'état de Bahia tous à l'initiative et impulsés par Rodolfo Coelho Cavalcante. On peut donc constater que même si dans le passé, et principalement avant le coup d'état de 1964, il y a eu une certaine structuration de la poésie populaire (par poésie populaire, sont compris les *cordelistas*, *cantadores*, *repentistas*, *emboladores*, *glosadores* et autres conteurs poétiques...) à l'échelle nationale soutenue par des élites politique et intellectuelle, c'était d'une part un mouvement impulsé par une minorité de poètes et, d'autre part, il n'atteignait pas un tel niveau de conceptualisation, définition et catégorisation de la poésie et du statut du poète comme c'est le cas actuellement.

L'hypothèse des migrations

Pour expliquer la « réinvention », nous faisons l'hypothèse du rôle joué par les migrations nordestines. Le phénomène des migrations n'est pas spécifique au Brésil, c'est un mouvement international caractéristique du XX^e siècle favorisé par la mondialisation. Non seulement les migrations remodelent les identités des personnes qui migrent puisque celles-ci composent et empruntent de nouveaux référents culturels, sociaux, économiques, idéologiques des lieux où elles se trouvent désormais, mais ces nouvelles identités sont aussi déstabilisatrices pour l'idéologie du modernisme. Partant de ce fait, nous exposons deux hypothèses principales. La première s'appuie sur l'aspect des emprunts de savoir-faire et de savoir-dire des poètes à leur espace d'accueil : São Paulo, capital économique du pays. Nous supposons qu'au minimum les poètes ont été influencés par l'environnement du monde urbain, ont saisi l'opportunité de profiter de ses structures et innovations culturelle, économique, commerciale et éditoriale, et qu'au mieux, ils se sont appropriés des techniques et des concepts et les ont adaptés aux enjeux de la littérature de *cordel*. Ainsi, de la même manière que la littérature de *cordel* s'est constamment adaptée et développée poétiquement, éditorialement et commercialement indépendamment du lieu géographique, elle en a fait de même dans la région du *Sudeste* et plus particulièrement dans ses deux plus grandes capitales : São Paulo et Rio de Janeiro³. De plus, à la fin des années 1970 et au cours des années 1980, le Brésil connaît des changements structureaux à plusieurs niveaux : politique, culturel, social, éducatif. Partant de ces observations, il sera vu que le monde de la littérature de *cordel* a su saisir les opportunités et les défis conjoncturaux pour accompagner la transition de la société moderne vers une post-modernité. La seconde hypothèse est d'ordre plus poétique voire, d'une certaine manière, psychologique. Dans notre étude de recherche en Master (Derigond 2015), nous avons mis en évidence que l'identité du migrant est marquée par la rupture et par la quête d'une identité qui reste en constante construction, mais lorsqu'elle se réfère à l'espace géographique, et donc à l'origine, elle reste marquée par l'enracinement et l'attachement au *Nordeste*. On peut faire remarquer, que l'identité, qu'elle soit migrante ou non, est en constante construction ; toutefois plusieurs auteurs (Ouellet 2005 ; Harel 2005 ; Bodnar 1985 ; Hall, Silva, Louro 2006 ; Silva (org), Hall, Woodward 2012 ; Castells 1999 ; Ollivier 2009 ; Bhabha 2007 ; García Canclini 2010 ; Giddens, Dentzien 2002) de divers domaines – auxquels nous ferons référence pour développer nos axes de réflexions –

³ La présente étude limitera la zone géographique de sa recherche à São Paulo.

montrent que la migration crée un état d'instabilité identitaire chez le « poète-migrant »⁴. À l'instar de Tomas Tadeu da Silva qui en parlant des migrations, dit que « finalement, [...] le voyage en général est pris comme la métaphore du caractère mobile de l'identité » (Silva 2012, p. 89, traduction libre). De là, il est possible d'imaginer que la situation interculturelle qui provoque le déséquilibre favorise d'une part une certaine sensibilité poétique et, d'autre part, exacerbe la mobilité culturelle des poètes dans le sens où ils seront plus réceptifs au changement et à la nouveauté. Par conséquent, les poètes-migrants seraient non seulement des récepteurs idéaux aux nouveaux moyens de création, transmission et communication poétique mais également des instigateurs dans ces domaines.

Problématique

Notre problématique générale peut être posée sous ces termes : dans quelles mesures la migration de la littérature de *cordel* à São Paulo a-t-elle favorisé sa « réinvention » ? Les migrations nordestines, et plus exactement les poètes-migrants, ont-ils été un vecteur de son dynamisme dans les dix dernières années ? Quels rôles le poète-migrant a-t-il pu jouer ces trente dernières années ? Comment cette « réinvention » s'exprime et se révèle dans leur poésie ?

En faisant le choix de la migration pour expliquer la « réinvention », nous ne cherchons pas à démontrer que la présence de la littérature de *cordel* dans le *Sudeste* en est le principal facteur. Cela reviendrait à négliger le travail de création éditorial, institutionnel et culturel des poètes restés dans le *Nordeste* ou de ceux ayant migré dans d'autres régions du pays. Loin de nous cette idée. Nous cherchons plutôt à réfléchir quant à la possibilité que les migrations vers le *Sudeste* ont eu divers effets qui ont également favorisé la « réinvention » de la littérature de *cordel*. Bien que des études antérieures aient constaté qu'elle s'adaptait à d'autres milieux que l'intérieur du *Nordeste* du fait des migrations, elles n'ont toutefois pas mesuré la nature, les mécanismes et les conséquences de ces effets. Dans l'étude, nous montrons donc d'une part les conséquences de la migration de la poésie à São Paulo et, d'autre part, nous soulignons la portée du travail des poètes-migrants et ses répercussions sur le genre littéraire.

⁴ Expression qui s'inspire de la notion d'« écrivain migrant » développée par Simon Harel dans son ouvrage « Les passages obligés de l'écriture migrante » (2005).

Corpus

Pour tenter de répondre à ces questions, le corpus de notre recherche se compose de six *folhetos* composés entre 1977 et 2013 par des poètes-migrants résidant ou ayant résidé à São Paulo. Parmi ces *folhetos*, on distingue deux *folhetos de acontecidos* qui s'apparentent plus à une *peleja* à livrets interposés où João Antonio de Barros, appelé Jotabarro, provoque Franklin Maxado dans son *folheto Doutor ! Que faz em cordel ?* (1977). Ce dernier lui répond quelques mois plus tard par le poème *O doutor faz em cordel o que o cordel faz em doutor* (1978). Leur analyse sert de préambule pour mener la réflexion sur les œuvres plus contemporaines de notre corpus principal. En outre, elle nous a permis de formuler puis de valider une des hypothèses de départ : le phénomène de globalisation a-t-il provoqué un bouleversement et une réélaboration des identités des *cordelistas* et de leur poésie à partir des années 1970 ? Le reste du corpus principal se compose de deux *romances* – *O herói da montanha negra* (2005) et *Os três conselhos sagrados* (2006) du poète Marco Haurélio – et deux *cordéis* – *O raio X do cordel* (2013) de Nando Poeta et Varneci Nascimento et *Cordel cotidiano* (2012) de Moreira de Acopiara. Ces derniers sont des poètes qui se sont professionnalisés et ne vivent que de leur art. Même si, pour certains, leur situation continue d'être parfois précaire, ce sont des poètes connus et reconnus par la majorité de leurs pairs. Ils ont un important réseau de contacts dans le monde de la littérature de *cordel* à l'échelle nationale. Ce sont donc des poètes qui jouissent déjà d'un certain confort professionnel contrairement à d'autres à São Paulo qui continuent d'avoir un travail principal.

D'autres références poétiques de la littérature de *cordel* – *folhetos* et strophes – viennent étoffer le corpus principal. Excepté un *romance*, ce sont des *cordéis* didactiques qui décrivent la littérature de *cordel* et son histoire (Batista 2001 ; Viana 2006 ; Maxado Nordeste 1982 ; Haurélio, Gomes de Sá 2011 ; Acopiara de 2011^a ; 2011^b ; Gomes de Sá 2015). Ils sont écrits majoritairement par des poètes résidant dans le *Sudeste* ou ils abordent un événement se déroulant dans cette région. Tout comme dans ceux du corpus principal, dans ces poèmes, les *cordelistas* développent un métalangage sur leur poésie. Par conséquent, nous les nommons *métacordéis*. Ces références sont majoritairement utilisées dans la première partie afin d'étayer la thèse de la « réinvention » de la littérature de *cordel*. Quant au *romance* complémentaire, il s'agit de *A saga de Berenice com seu boizinho encantado* (2011) de João Gomes de Sá. Il sera utilisé dans l'analyse morphologique et l'étude sur la mythologie nordestine des *romances* de la seconde partie.

Dans l'étude, nous décrivons la littérature de *cordel* comme un genre littéraire hybride⁵. Ce choix a été guidé par le fait que la littérature de *cordel* entre difficilement dans les cases ou grilles de classement que la théorie littéraire contemporaine lui offre actuellement. Poésie, littérature, orale, écrite... Elle est une sorte d'« Olni » – objet littéraire non identifié. C'est pourquoi, au même titre que la poésie, le roman, le conte ou l'essai, nous avons choisi de désigner la littérature de *cordel* comme un genre littéraire, plutôt que poétique car l'aspect narratif est très présent et, avec les années, il l'est de plus en plus sous la forme du discours.

Par ailleurs, la littérature de *cordel* est une expression poétique performative, c'est-à-dire, qu'elle n'est pas seulement un écrit, elle est conçue par le poète pour être « jouée ». La dimension orale est très importante et lorsque le poète compose son poème, il se projette en situation de future interaction avec son public tel un *one man show* qui écrit ses scénettes. Par conséquent, lors de la phase initiale durant laquelle s'élabore la méthodologie de l'étude, il nous est apparu primordial de retrouver dans l'étude la composante interactionnelle de la littérature de *cordel*. Tout comme il nous semblait indispensable de voir les poètes déclamer en public plutôt que de lire et analyser leurs œuvres derrière notre bureau, nous avons décidé de rencontrer les poètes afin de les écouter décrire leurs propres expériences. C'est ainsi que notre choix méthodologique s'est tourné vers la méthode de l'histoire orale afin de l'articuler avec l'analyse littéraire initiale des *folhetos*. Notre démarche est donc littéraire et historiographique. Outre les *folhetos*, le corpus s'étoffe d'archives de quatre événements sur la littérature de *cordel* s'étant déroulés à São Paulo entre 2001 et 2016, de documents produits durant le processus d'enregistrement de la littérature de *cordel* à la liste des biens culturels immatériels nationaux (2009-2018) et d'une dizaine d'entretiens d'histoire orale, qui ont été ensuite transcrits, auprès d'agents du monde culturel et littéraire de la ville : les poètes-migrants des œuvres sélectionnées et des journalistes, éditeurs et organisateurs d'événements culturels.

⁵ Confer les ouvrages d'Ideletete Muzart-Fonseca dos Santos *La littérature de cordel au Brésil. Mémoire des voix, grenier d'histoires* (1997) et de Julie Cavignac *La littérature de corlportage au Nord-est du Brésil : de l'histoire écrite au récit orale* (1997) qui abordent la littérature de *cordel* du point de vue du « texte et de la voix » (Muzart Fonseca dos Santos, p. 16). Toutes les deux montrent les multiples sources et dimensions, écrites ou orales de la poésie.

L'originalité méthodologique de l'étude

Ces trente dernières années, les études littéraires sur la poésie de *cordel* se constituent principalement du travail fondamental d'Idelette Muzart-Fonseca dont l'ouvrage clé s'intitule *La littérature de cordel au Brésil : mémoire des voix, grenier d'histoires*⁶ (1997), de celui de Jerusa Pires Ferreira, chercheuse en communication à l'Université de São Paulo qui s'est distinguée par l'ouvrage *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas* (1993), résultat de son travail de thèse, et enfin, de l'ouvrage qui relança les débats sur les origines de la poésie *História de cordéis e folhetos* (2011) de Márcia Abreu. La première met en lumière les différentes spécificités des formes d'expressions poétiques du *Nordeste*, la seconde, souligne l'emprunt et donc l'empreinte des univers et schémas narratifs des traditions orales européennes dans la littérature de *cordel*, quant à la troisième, chercheuse en lettres, son approche – majoritairement historique – fait la distinction entre la production de la poésie de la péninsule ibérique, qu'elle nomme littérature de *cordel*, et la poésie brésilienne qu'elle différencie par le terme littérature de *folhetos*. Hormis ces trois principales références, l'ensemble des travaux actuels sur la littérature de *cordel* relève majoritairement des sciences sociales. Cela peut s'expliquer en partie du fait que l'étude de la littérature de *cordel* peut être déroutante pour un chercheur qui a un bagage théorique et des outils littéraires qui ne peuvent servir que partiellement à sa compréhension. Paradoxalement, ce sont les travaux des médiévistes (Chartier 1986 ; Zink 1993 ; Zumthor 1983 & 1987) qui apportent des outils d'analyse et des axes de réflexion pertinents pour les chercheurs qui s'intéressent à la littérature de *cordel*⁷. Peut-être, peut-on avancer que la part importante des travaux en sciences sociales sur la poésie de *cordel* a aussi été une des raisons qui nous a poussée à entreprendre une démarche qui n'est pas seulement littéraire⁸.

Quoiqu'il en soit, l'originalité de l'étude est que nous avons associé la méthode d'histoire orale à l'étude littéraire, car en histoire orale comme en histoire du temps présent, il y a une réflexion sur la source orale qui se révèle être fort utile pour notre approche littéraire. Étant donné que le récit dans la littérature de *cordel* ainsi que la source historique en histoire orale ne sont pas exclusivement un support écrit, cela ouvre un champ de réflexion commun et inter-enrichissant. La dimension narrative de l'histoire est explorée autant que celle de la

⁶ Au Brésil, l'ouvrage est sorti sous le titre *Memória das vozes. Cantoria, romanceiro & cordel*.

⁷ Confer l'article de Paulo Teixeira Iumatti *História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar* (2012a) aborde la fonction et la pertinence de la méthode historique et historiographique dans les travaux de recherche portant sur la littérature de *cordel* depuis les années 1980.

⁸ Initialement, l'auteure est en doctorat de littérature brésilienne.

poésie. Il est possible de faire des correspondances entre le récit des faits et la fiction, et de nuancer sur les distinctions qui semblaient auparavant indiscutables. On se rend compte que finalement le récit historique et le récit fictionnel sont deux formes de modélisation de la réalité ou comme dit Sylvie André : ils sont deux *modèles de représentation de la réalité* (2012). Toutes les deux ont donc la réalité comme référence. Dans la présente étude, le croisement de la frontière entre les deux approches – littéraire et historique – est assumée et même explorée. C'est pourquoi, nous avons choisi l'analyse littéraire pour saisir l'enjeu de la « réinvention » et des migrations plutôt que l'adoption du seul point de vue couramment historique. En somme, nous préférons celui de Sandra Jatahy Pesavento : « Nous restons avec l'idée que les deux récits, histoire et littérature, sont deux représentations discursives qui parlent du réel et réinventent le passé, ce sont des dispositifs qui opèrent avec force la composition de l'imaginaire social » (Pesavento Jatahy 2012, p. 402, traduction libre).

Lors de la constitution du corpus, nous nous sommes rendue compte que non seulement la migration et la « réinvention » sont deux phénomènes ayant un impact sur la poésie populaire, mais que cette dernière s'approprie ces thèmes dans son récit. La migration est un thème traditionnel de la littérature de *cordel* et la métaphore de la migration nordestine est exploitée pour construire un récit mythologique donnant naissance à une forme de cycle mythique des migrations. La « réinvention », aussi, est au cœur des attentions des poètes qui débattent dans leur poésie du statut de leur art. Cette réflexion entreprise par une majorité des *cordelistas* va au-delà des fonctions descriptive et explicative initiales du *cordel* didactique. C'est comme si la poésie corporalisait ses tendances ou changements historiques. L'interdisciplinarité de l'étude semble donc d'autant plus adaptée que les migrations comportent une forte teneur allégorique. L'entrecroisement de l'histoire et de la poésie dans la littérature de *cordel* se retrouve également dans l'histoire orale. Elle cherche à personnifier le récit par la voix des interrogés. C'est également une méthode qui recueille la mémoire historique des interrogés qui persiste grâce à la tradition orale de la même manière que la littérature de *cordel* est une pratique poétique qui renouvelle une mémoire collective qui se transmet oralement. La méthode de l'histoire orale est donc utilisée comme le pont entre les deux perspectives de l'étude, l'histoire et la littérature, grâce auquel il est possible de passer dans un va-et-vient : du fait à la fiction, de la réalité à la vérité de chaque sujet, de l'histoire à la mémoire, du passé au présent.

Démarche méthodologique

Avant de procéder à la présentation des différentes parties qui composent l'étude, nous désirons clarifier certains aspects de notre démarche. Le fait d'aborder des thèmes contemporains au travers des événements, des œuvres et des entretiens de poètes des vingt dernières années a pour conséquence que notre étude dessine indirectement les contours et les caractéristiques de la littérature de *cordel* du début du XXI^e siècle. Toutefois, il ne s'agit pas du propos principal de l'étude. Elle se défend également de toute intention d'exhaustivité, car elle utilise une sélection restrictive de *folhetos* (*cordéis de acontecimentos* sous la forme d'une *peleja* à livrets interposés, *romances* et *cordéis* didactiques) qui ne représentent pas tous les thèmes de la poésie actuelle. Elle n'étudie également que certains poètes d'un profil et d'une zone géographique précise. D'autre part, nous tenons à rappeler qu'en plus de l'approche historique, il s'agit d'une recherche en littérature brésilienne qui a sélectionné, parmi l'œuvre complète des poètes, une ou deux de ses créations poétiques. Ce n'est pas une analyse littéraire de l'ensemble de la poésie du poète mais bien de son approche dans un *folheto* précis. La sélection vise plus à comparer et confronter divers points de vue issus de leurs œuvres sélectionnées afin de nourrir les réflexions sur les thèmes principaux : « réinvention », migration, identité, mémoire, histoire, niveaux d'énonciation. L'étude n'est donc doublement pas une synecdoque dans le sens où un *folheto* ne représente pas l'ensemble de l'œuvre du poète et la sélection des *folhetos* du corpus n'est qu'une part du courant cordelistique actuel.

Structure de l'étude

La formule « réinvention de la littérature de *cordel* » est utilisée pour décrire une période composée de changements qui ne subvertissent pas pour autant la nature poétique de l'expression. Pierre Nora dans son article *Pour une histoire au second degré* discute de la mémoire et de l'histoire et des nouveaux sens qui leur sont associés. Il montre que l'accélération du temps a conduit à une rupture du passé que le sujet tente de récupérer par des traces. Il y a une « "réappropriation" qui fait de la "mémoire" une mémoire toute entière construite pour la réactualisation » (2002, p. 27). Sous cet effet temporel, l'usage des préfixes « re- » et « ré- » pour signifier la récupération ou le renouvellement s'accroît dès la fin du XX^e siècle. En posant l'hypothèse qu'il y a « une réinvention de la littérature de *cordel* » notre démarche articulera les notions de mémoire et d'histoire.

Paul Ricœur a également réfléchi à la relation entre mémoire et histoire et à la représentation du passé dans son article *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé*. Il montre que l'histoire ne peut être qu'une reconstruction du passé, dès lors que l'historien récupère le passé. Son récit est au conditionnel passé⁹. Pour se rapprocher au plus près de la véracité, le travail historiographique a donc mis en place un arsenal d'opérations qui explorent le passé et structure sa démarche méthodologique. C'est pourquoi, pour nommer la représentation historique, Paul Ricœur utilise l'expression *représentance* pour, dit-il, « en souligner la militance et l'inachèvement, aux lieux et place de l'évasive reconnaissance mnémonique » (2000, p. 736). Cela a eu pour conséquence que l'histoire, comme discipline, a développé une sorte de défiance envers la mémoire, plutôt que matrice de l'histoire, elle l'a extériorisée et a tendance à la traiter comme objet.

Dans la présente étude, on retrouve le côté « militant » et méthodique de la *représentance* de l'histoire avec le chapitre *Perspectives méthodologiques*. Il effectue une réelle démarche épistémologique qui réfléchit, d'une part, à l'usage de la méthode d'histoire orale avec l'analyse littéraire, et, d'autre part, au récit comme étant la structure pivot à partir de laquelle s'articulent et se croisent les deux approches – historiographique et littéraire. Le chapitre vise donc à clarifier la démarche interdisciplinaire, à dégager ses étapes et à convaincre le lecteur de sa pertinence. Par ailleurs, l'étude essaie de conjurer l'aspect d'« inachèvement » de la *représentance* de l'histoire en faisant de la mémoire son alliée. L'usage des récits des entretiens d'histoire orale et des poèmes souligne la présence de la représentation du passé dans le récit en général ; quant à l'analyse littéraire, au moyen de l'interprétation, elle met en évidence sa potentialité mémorielle. Dès lors, il peut être admis que le récit, quel qu'il soit, est un lieu d'énonciation de la mémoire. L'étude assume donc la part de mémoire dans l'histoire.

La première partie de l'étude portera sur la « réinvention de la littérature de *cordel* ». Avant de présenter les éléments qui nous ont amenée au constat de la « réinvention », nous poserons l'hypothèse qu'une invention, non pas de la littérature de *cordel* mais de ses représentations, l'a précédée. Puis de la pensée moderniste guidée par l'universel et le futur, les sociétés ont commencé à être envisagées sous l'angle de leur diversité. Ce changement de perspective a été possible du fait que la mondialisation a modifié les rapports de l'homme au temps et à l'espace. C'est dans ce bouleversement des rapports culturels que s'élabore progressivement la « réinvention » de la littérature de *cordel*. Elle devient véritablement

⁹ Paul Joutard, un des fondateurs de l'histoire orale en France, le montre également dans ses ouvrages *Ces voix qui nous viennent du passé* (1983) et *Histoire et mémoires, conflits et alliance* (2013).

effective à partir des années 2000. Sous la plume de *cordelistas*, le terme tradition devient polysémique. Les poètes varient et alternent ses valeurs associées. En fonction du but recherché par les poètes, les usages et les fonctions de l'oral et de l'écrit contribueront à justifier les variations de la tradition poétique. Une fois que nous aurons formulé la « réinvention », nous partirons de l'hypothèse que la présence de *cordelistas* à São Paulo, capitale économique du pays et allégorie physique de la mondialisation, a favorisé le processus de « réinvention ». Il sera mis en évidence qu'un « monde de la littérature de *cordel* » s'est organisé et a profité des moyens techniques, des relations institutionnelles et de l'esprit novateur de la ville pour mener à bien ses projets poétiques, éditoriaux, commerciaux et culturels. Enfin, pour illustrer le phénomène de « réinvention » et comprendre quelles formes il revêt, nous examinerons deux processus culturels : l'*artification* (Heinich, Shapiro 2012) et la patrimonialisation de la littérature de *cordel*. Il sera montré que ces derniers s'insèrent tous les deux dans un contexte international de promotion de la culture comme référent de l'identité, phénomène lui-même résultant d'un changement de paradigme historique dans les sociétés occidentales. C'est ce que nous avons nommé « l'historicité de la littérature de *cordel* ». En prenant appui sur les travaux de François Hartog (2003), nous dégagerons deux observations principales : comment le rapport au passé de la société brésilienne a agi sur la représentation de et dans la littérature de *cordel*. Il s'agira de montrer qu'il s'est opéré une séparation entre la pratique poétique et le discours produit sur celle-ci. Ainsi, on constatera que progressivement, et surtout à partir des années 2000, a émergé une conscience historique et patrimoniale chez les poètes.

Dans la seconde partie, il s'agira de porter l'étude sur le poète et son récit. Dans un premier chapitre, l'exposé s'attachera à définir ce que nous nommons la figure du « poète-migrant », terme emprunté à Simon Harel et Pierre Ouellet, et à présenter ce qui le distingue peut-être des *cordelistas* restés dans le *Nordeste*. Pour ce faire, des extraits de l'entretien d'histoire orale du poète Marco Haurélio transcrits selon le modèle de la *transcription non-prosaïque* de Leland McCleary constitueront la matière d'ancrage pour une réflexion sur la sensibilité poétique du poète-migrant. Puis, nous partirons de l'hypothèse que le poète-migrant, en général, est une figure d'intermédiation, une métaphore poétique de la mondialisation¹⁰. Sa poésie, comme ses actions, dépasse les limites de la géographie et arpente de nouveaux lieux d'énonciation poétique. Puis, nous mettrons de côté la dimension

¹⁰ Dans ce travail, la mondialisation est à comprendre d'un point de vue social et culturel. C'est le phénomène qui, grâce au progrès scientifique, a remodelé le temps et l'espace favorisant ainsi les échanges et l'accès aux biens, savoirs et personnes.

migratoire pour procéder à l'analyse morphologique des œuvres : trois *romances*¹¹ et deux *cordéis* didactiques¹². Mais avant, nous reviendrons sur l'héritage du récit oral dans la littérature de *cordel* et plus précisément dans les œuvres pour ensuite aborder les registres narratifs qui les guident : registre du réel et registre du mythe. L'étude de ce dernier sera l'occasion d'enrichir les travaux déjà effectués sur la présence d'une mythologie nordestine (Cavignac 1997 ; Ferreira 1993 ; Ferreira 2003 ; Muzart Fonseca dos Santos 2006 ; Nemer 2007) dans la littérature de *cordel* et de constater sa perpétuelle actualisation au fil des décennies dans les *romances* créés au XXI^e siècle. Les observations qui se dégageront de cette partie serviront de matière à réflexion pour la troisième et dernière partie qui aborde l'élaboration de l'identité de la littérature de *cordel* et son énonciation poétique actuelle.

Elle débutera par une sorte de chapitre-préambule qui vise à mettre en évidence les bouleversements induits par la mondialisation sur le monde de la littérature de *cordel*. Nous prendrons appui sur un épisode de mésentente à la fin des années 1970 entre deux poètes-migrants – João de Barros et Franklin Maxado – qui donna lieu à la production de deux *folhetos*. Par poèmes intercalés, au-delà d'un duel poétique, ce sont deux visions de la poésie de *cordel* et de son futur que les poètes décrivent. Ce fait est selon nous annonciateur des changements qui se dérouleront par la suite au sein de la littérature de *cordel* : conceptualisation de la littérature de *cordel*, insertion dans le monde éditorial conventionnel, institutionnalisation sous forme d'associations, groupes et académies et partenariat avec les organes culturels publics... Dans cette partie, le *folheto* est compris comme un lieu d'énonciation de l'identité de la littérature de *cordel*, d'autant plus qu'un des traits qui rend si singulière la littérature de *cordel*, c'est qu'elle produit de nombreux *folhetos* qui ont pour thème elle-même donc le caractère autoréférentiel de son discours. Le *cordelista* y développe un métalangage qui, sous couvert d'être un *folheto* didactique, décrit la poésie. Il y développe également un discours méta-réflexif dans lequel transparaît l'identité de sa poésie. On insistera sur le fait que les expériences de vie du poète, et par conséquent la migration, nourrissent sa poésie. Le *folheto* est également un lieu d'énonciation de l'identité intersubjective du poète : entre lui et son auditeur, entre lui et le monde de la littérature de *cordel*, entre lui et sa terre natale, entre lui et ce monde qui a tendance à le laisser en marge. Les éléments dégagés lors de l'analyse morphologique de la deuxième partie seront mis à

¹¹ GOMES DE SÁ, João, 2011. A saga de Berenice com seu boizinho encantado. São Paulo : Editora Luzeiro ; HAURÉLIO, Marco, 2006. Os três conselhos sagrados. São Paulo : Luzeiro ; HAURÉLIO, Marco, 2009. O herói da montanha negra. São Paulo : Luzeiro.

¹² ACOPIARA DE, Moreira, 2012. Cordel cotidiano. São Paulo ; POETA, Nando et NASCIMENTO, Varnecki, 2013. O raio X do cordel. São Paulo : Luzeiro.

contribution pour observer que selon la vision des poètes, la structure du récit, les émotions choisies et le positionnement du narrateur diffèrent. Embarqué dans le mouvement globalisant de la mondialisation, chaque poète réagit singulièrement à ses effets : appropriation, détournement, instrumentalisation, optimisation, interprétation dans le but de dessiner l'avenir de leur poésie. De ce fait, point commun entre les quatre poètes du corpus principal, ils ont un projet pour leur art. Dans cette partie, les travaux en études culturelles, sociologie, ethnologie sont donc mis à contribution pour comprendre les effets de la globalisation et sont jumelés à l'étude littéraire.

Avant de conclure l'introduction, nous désirons nous expliquer sur le choix de placer des extraits du rapport d'Ulpiano Bezerra de Meneses (2019) en faveur de l'enregistrement de la littérature de *cordel* sur la liste des biens du patrimoine culturel immatériel (PCI) nationaux sous forme d'épigraphe en début de chaque partie¹³. Son rapport, qui marquait l'officialisation de l'enregistrement, est sorti alors que nous étions en phase de rédaction ; c'est-à-dire que nos hypothèses comme nos idées pour y répondre étaient déjà formulées et structurées. Dit d'une manière plus familière : les dés étaient jetés ! Lorsque nous le lûmes, un léger sentiment de satisfaction teinté de soulagement émergea. C'était comme s'il nous encourageait à approfondir nos hypothèses. Dans son écrit, Ulpiano Bezerra de Meneses souligne différents aspects de la littérature de *cordel* et de son historicité que nous avons également décidé d'explorer : la capacité de « réinvention » de la littérature de *cordel*, le poète passant d'objet à sujet dans la définition de la littérature de *cordel*, l'organisation de la littérature de *cordel* en réseau, le poète comme traducteur entre deux mondes, la propension au métalangage dans les œuvres poétiques, l'imagination comme forme de connaissance du réel... C'est pourquoi, les extraits de son rapport seront le fil rouge de notre étude, sorte de garants de nos hypothèses.

¹³ Le rapport a été ensuite publié dans le n°52 de la revista do instituto do estudos brasileiros dans le dossier *Cordel e Patrimônio* sous le titre *A literatura de cordel como patrimônio cultural*.

Perspectives méthodologiques

Parce que nous avons pris le parti de l'interdisciplinarité en associant deux disciplines, l'histoire et la littérature, nous avons dû opérer un ensemble d'étapes de clarification méthodologique. En d'autres termes, il a été question de transformer l'intuition de départ en une démarche épistémologique. C'est pourquoi, ce chapitre, sorte d'antichambre de l'étude, a pour objectif de faire une description de la singularité méthodologique de l'étude. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur l'emploi de la méthode d'histoire orale et sur son adaptation du fait que dans l'étude, il y a aussi une perspective littéraire. Ensuite, par le procédé de mise en miroir des récits d'histoire orale et de *cordel* d'un des poètes du corpus, nous explorerons leur intertextualité. Enfin, d'un point de vue plus théorique, il sera vu en quoi notre méthodologie est interdisciplinaire, mais pas seulement ; cela sera l'occasion de présenter les thèmes principaux de l'étude.

1. L'interdisciplinarité méthodologique

Au cours de la lecture apparaîtront les termes : histoire orale, histoire du temps présent ou encore source orale d'histoire. Il s'agit de les clarifier pour rendre intelligible nos propos. L'histoire orale est utilisée dans notre étude comme une méthode. Nous nous y sommes référés pour d'une part construire et élaborer les entretiens et, d'autre part, pour modéliser la transcription. Quant à l'histoire du temps présent, elle est une discipline consécutive à l'histoire orale. Elle a développé un domaine de recherche qui est mené par l'institut¹⁴ portant le même nom. D'une certaine manière, nous pouvons dire que l'histoire orale serait l'outil de l'histoire du temps présent. Cette dernière a choisi de désigner le récit oral de l'entretien *source orale d'histoire* plutôt qu'histoire orale ce qui évite l'amalgame entre la source et la méthode. Toutefois, dans notre étude nous utiliserons plus les expressions « récit d'histoire orale » ou « récit de l'entretien d'histoire orale » car notre source n'est pas l'enregistrement de l'entretien mais sa transcription. Ce choix a été fait afin de l'articuler avec les autres récits de notre étude : poésie de *cordel*, archives d'événements culturels et littéraires, récits historiographiques.

Par ailleurs, le fait que l'étape de l'élaboration méthodologique de notre étude se soit déroulée au Brésil a eu une incidence sur notre démarche. L'histoire orale est, selon les praticiens brésiliens, méthode, méthodologie ou discipline. Dans notre étude, nous la prenons comme une méthode. L'histoire du temps présent, quant à elle, recouvre une certaine spécificité française. Néanmoins, nous nous sommes appuyée sur plusieurs de ses points de réflexions – rapport entre mémoire et histoire, intersubjectivité, identité – car s'étant constituée comme domaine de recherche, elle a l'avantage d'offrir un cadre théorique plus large et abouti. Par conséquent, notre méthode se constitue de la méthode d'histoire orale et de l'analyse littéraire et le cadre théorique de notre étude est à la fois littéraire : littérature, linguistique, sémiotique ; et des sciences sociales : histoire du temps présent, anthropologie et sociologie.

Si au départ, les sources devaient s'articuler indifféremment entre elles, progressivement, au cours du travail de rédaction, il s'est opéré une division. Il y a un regroupement dit « littéraire » dans lequel les récits d'histoire orale des poètes se combinent avec leur récit

¹⁴ L'institut de l'histoire du temps présent créé en 1978 par l'historien François Bédarida.

poétique sous le regard de l'analyse littéraire, et il y a une convergence des sources sous une approche plus des sciences sociales, où les archives et récits d'histoire orale de l'ensemble des personnes interrogées sont confrontés aux ressources théoriques de l'histoire, de l'anthropologie et des études culturelles. En effet, il a été repéré dans le récit d'histoire orale d'un des poètes – Marco Haurélio – qu'il peut y avoir un effet miroir entre son récit d'histoire orale et son récit poétique qui met en évidence que la pratique poétique affecte l'expression orale et la structuration de la pensée du poète. A côté, les archives, l'ensemble des récits d'histoire orale et les œuvres poétiques analysés d'un point de vue des sciences sociales ont permis de réfléchir sur les thèmes de la mémoire, de l'histoire, ainsi que sur la question du patrimoine culturel immatériel et de l'identité.

Le choix d'une méthodologie interdisciplinaire se révèle être donc un thème de réflexion par lequel nous débutons notre étude.

1.1. Le grafo-centrisme et ses conséquences.

Les formes de communication actuelles de la société occidentale utilisent majoritairement le support visuel. Pourtant elles ont été autres et, certainement, elles le seront également dans le futur. En débutant ce point par une réflexion sur le rapport entre l'oral et l'écrit dans la production narrative des siècles passés et en soulignant la prédominance de la logique de l'écrit, nous chercherons à mettre en évidence deux choses : la première est que la logique grafo-centriste serait une des causes principales de la réticence envers l'usage de la source orale en histoire jusqu'à la première moitié du XX^e siècle ; et la seconde cherche à souligner qu'une des raisons pour laquelle la recherche littéraire brésilienne a pu mésestimer la littérature de *cordel* est dû au fait que l'oralité autant que l'écriture oriente la composition du récit poétique.

Le linguiste Leland McCleary dans *História oral : questões e tecnologia*, explique que le récit incorpore les deux sources, orale et écrite, tant dans sa production que dans sa transmission. Il rappelle au lecteur ô combien le texte est un tout-communicatif (2011, p. 97) qui prend source dans l'action et la parole et non dans le mot. Il montre qu'il s'est produit un long glissement vers le document écrit et que ses caractéristiques ont imprimé notre raisonnement oubliant que l'écriture et la parole ont longtemps cohabité. Cela a eu pour résultat qu'aujourd'hui nous avons l'impression que toute origine se trouve dans le texte.

Notre perspective est devenue grafo-centriste et nous accordons plus d'autorité au texte qu'aux personnes qui ont produit l'énoncé.

Par conséquent, nous cherchons le sens uniquement dans le texte et non plus dans l'usage qui est fait de celui-ci. Nous avons opéré une inversion de la logique. Nous confondons l'origine du texte. Nous percevons son sens comme extérieur à nous, comme si son contenu nous faisait écho alors qu'en fait le sens trouve sa source dans nos expériences de vie. Nous avons « externalisé le mot, nous l'avons objectivé et nous l'avons extirpé du flux de notre action qui est conjointement corporalisée » (McCleary 2011, p. 98, traduction libre). L'auteur continue en rappelant que l'écriture a favorisé ce processus car elle a pour propriétés d'être fixe, qu'elle annule l'espace, suspend le temps, exile les êtres vivants et réduit le contexte de la parole au texte alors que la parole est action, dynamique, sensible au contexte (2011, p. 97). En résumé, nous avons délégitimé le *tout-communicatif* au profit du mot apposé sur le papier. C'est pourquoi, nous pouvons dire que d'une certaine manière la littérature de *cordel* résiste à la logique grafo-centriste et l'histoire orale, quant à elle, va à contre sens.

Dans le récit du *folheto*, il y a un processus de rapprochement qui s'opère entre le poète et son lecteur. Au moyen de la contextualisation, en décrivant le lieu dans lequel il est présent et en désignant les personnes présentes, le poète fait usage de ce rituel comme d'un préambule avant de lancer son poème. Ensuite, il aura généralement recours à une anecdote ou fera une analogie entre la situation présente et l'histoire du *folheto* à venir afin d'introduire celle-ci. La déclamation commence par une première strophe introductive, parfois explicative ou qui rend « grâce au tout-puissant ». Cette strophe peut être écrite à la première personne du singulier pour situer le poète comme narrateur ou témoin de l'histoire à suivre. La tournure des phrases en s'adressant directement au lecteur, l'expression de l'opinion, l'intégration même de détails de la vie privée du poète font que le lecteur peut avoir l'impression que l'auteur du *folheto* est assis près de lui et lui raconte personnellement son œuvre. Le processus d'identification-projection est également rendu possible par le recours de situations, personnages, thèmes et vocabulaires familiers qui font écho à un imaginaire d'une mémoire collective. Ce sont des textes qui cherchent les effets de réel. C'est comme si le poète s'évertuait à ce que l'image mentale soit palpable, que les voix des personnages résonnent dans la tête du lecteur par la présence d'un dialogue au style direct. Les sens sont en éveil, l'histoire est corporalisée, le récit fictif ressemble étrangement à la réalité.

Dans la méthode de l'histoire orale, nous retrouvons ce processus de personnification. L'idée de la méthode est de donner un visage à l'Histoire et qu'elle ne soit plus seulement une plaque commémorative ou un récit explicatif dans un livre. Au contraire, tout comme avec la

littérature de *cordel*, il s'opère un dialogue direct entre la personne qui témoigne et celui qui l'écoute. Par la voix de l'enregistrement ou par la transcription qui tente de se rapprocher du phrasé oral ; l'expérience, le corps et les émotions personnifient le contenu historique. Sa subjectivisation permet ainsi de faire écho à la conscience collective et contre balance avec la mise à distance du contenu historique qui se construit encore majoritairement à partir des archives.

Le prisme du *grafo-centrisme* est dû au fait qu'en même temps que les divers champs des sciences sociales et humaines se définissaient comme discipline au cours du XX^e siècle, celle de la littérature s'est associée à l'écrit :

Jusque vers 1900, dans le langage des lettrés, toute littérature non européenne était rejetée au folklore. Inversement, la découverte, au cours du XIX^e siècle, du folklore et de ce que l'on nomma, d'un terme révélateur, les "littératures orales" se fit plus ou moins contre l'Institution, au temps même où la Littérature entreprenait de se vouer à la quête de sa propre identité, captait à cette philosophie, histoire, linguistique et posait, irrécusablement, un "absolu littéraire". (Zumthor 1983, p. 21)

L'oralité, en contraste avec l'écriture, a commencé à être associée à des représentations négatives, l'amputant de ses valeurs positives comme celle de la fonction hautement communicative de la voix. En dissociant l'oral de l'écrit dans le récit, il s'est produit une hiérarchisation des valeurs qui fut défavorable pour les productions orales ou du moins associées à l'oralité. Par conséquent, une des raisons pour laquelle les premières études réalisées à la fin du XIX^e siècle ont classé la poésie des *folhetos* comme folklorique était parce qu'elle s'inspirait des contes et avait une forte dimension orale tant dans son écriture que dans sa transmission¹⁵. La hiérarchisation des documents a également atteint la légitimité du témoignage oral comme document-source pour les sciences sociales. Le document écrit s'est alors imposé comme référence et l'historiographie a dominé jusqu'à la moitié du XX^e siècle.

¹⁵ Confer les premières études réalisées sur la poésie orale ou écrite dans le Nordeste : ALENCAR, José de et SERRA SOBRINHO, Joaquim Maria, 1962. *O nosso cancioneiro: cartas ao Sr. Joaquim Serra*. Rio de Janeiro : Livraria São José ; BARROSO, Gustavo, 1949. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro : Imp Nacional ; CAMELLO, C. Nery, 1945. *Alma do nordeste*. 5. ed. Rio de Janeiro : Tip Baptista de Souza. ; CASCUDO, Luís da Câmara, 1994. *Cinco livros do povo*. 3^a ed. João Pessoa : Universidade Federal da Paraíba ; MAGALHÃES, Celso da Cunha, 1973. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro : Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação. Coleção Rodolfo Garcia ; MOTA, Leonardo, 1962. *Violeiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino*. 3. ed. Fortaleza : Imprensa Universitária do Ceará ; RODRIGUES DE CARVALHO, José et RIO, de Janeiro (Brasil), 1967. *Cancioneiro do norte*. 3. ed. Rio de Janeiro ; ROMERO, Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos, 1977. *Estudos sobre a poesia popular no brasil*. 2. ed. Petropolis : Vozes.

1.2. La méthode d’histoire orale adaptée à l’étude

1.2.1. Les motivations

Dans la première partie de son article *Artes de cordel : linguagem, poética e estética no contemporâneo* (2010), Rosilene Alves de Melo met en garde le lecteur et ses confrères de ne plus tomber dans le piège de l’essentialisation de la littérature de *cordel*. Elle rappelle que les nombreuses études faites dans le passé à l’encontre de la poésie prenaient pour acquise la caractérisation de la littérature de *cordel* comme littérature populaire alors qu’il s’agit en fait d’une construction historique¹⁶. Pour cela, elle s’appuie sur la définition de l’historiographie de Michel de Certeau et écrit : « L’historiographie est le résultat d’une opération qui se révèle à travers la combinaison d’un lieu social, de pratiques scientifiques et d’une écriture » (2010, p. 94, traduction libre). Elle poursuit en disant :

De cette façon, il est fondamentale d’apporter de nouvelles préoccupations et provocations à une tradition historiographique qui a eu l’habitude d’étudier le *cordel* dans les termes de la littérature populaire, ségréguée de la littérature et, dans le cas en question, de la littérature brésilienne. (2010, p. 94)

Suivant les remarques de Rosilene Alves de Melo, nous choisissons d’associer les pistes de réflexion de l’histoire du temps présent à l’analyse littéraire pour construire la méthodologie de notre étude, nous tentons de nous distancer d’un écueil : celui de reproduire des préjugés. Il s’agit d’insérer les voix de ceux qui sont en train de façonner la réinvention de la littérature de *cordel*, c’est-à-dire, les poètes-migrants ainsi que les personnes qui participent à un moment ou à un autre à sa production, commercialisation et divulgation et que nous nommons dans ce travail les « agents culturels du monde de la littérature de *cordel* ». Par cette démarche, il s’agit de retranscrire l’inspiration populaire tout en tentant de prendre des distances avec le *grafo-centrisme*. Par conséquent, le lieu social de l’étude n’est plus seulement restreint au monde académique¹⁷ et la pratique scientifique reconnaît la pertinence

¹⁶ Les diverses raisons seront explicitées dans la partie 1, au chapitre « De l’invention de la littérature de *cordel* à sa réinvention actuelle ».

¹⁷ Grâce à la méthode de l’histoire orale qui recueille les récits des poètes, il y a un partage de la construction du savoir. Cela fait référence aux réflexions sur l’autorité *partagée* de Michael Frisch, spécialiste en histoire publique. Articles sur le sujet : SHOPES L. “A evolução do relacionamento entre história oral e história pública” et FRISCH M. “A história pública não é uma via de mão única, ou, De A Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa”. Les deux articles sont dans l’ouvrage collectif : MAUAD, Ana María, ALMEIDA, Juniele Rabêlo de et SANTHIAGO, Ricardo, 2016. *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. Letra e Voz.

de l'histoire orale dans la méthodologie. Quant à notre écriture, bien qu'étant un *monologue académique* (McCleary 2011, pp. 103-104), elle tentera de restituer la pluralité des voix. Leurs divers points de vue participeront à dégager les axes de réflexion de l'analyse.

D'autre part, ce qui nous a intéressés dans l'histoire orale, c'est qu'elle nourrit le débat par de nouvelles perspectives plutôt qu'elle ne cherche à fragiliser les fondements. Il lui a fallu créer sa place comme méthode puis comme méthodologie – pour l'histoire du temps présent – et pour cela, de nombreux débats et discussions ont jalonné leur construction. Comme par exemple, l'étude en histoire orale de Daphné Patai réalisée au début des années 1980 auprès de femmes brésiliennes. Dans sa réflexion, elle reconsidère la valeur littéraire et reconnaît que d'autres formes comme la créativité verbale peuvent être aussi une forme de littérature :

Conclusion la plus importante, on peut donc déduire de la reconnaissance de la littéralité de ces histoires, la nature purement conventionnelle de nos définitions usuelles de "littéraire". Si nous considérons le récit oral comme de la littérature (à l'exemple de la poésie épique ou des mythes), si nous admettons que la littérature n'a pas juste une forme simpliste de début, milieu fin prescrite par les histoires traditionnelles [...], alors ces histoires de vie sont aussi littérature. (Patai, Cássio, Santhiago 2010, p. 43, traduction libre)

Toutes deux, l'histoire orale et la littérature de *cordel*, ont cette particularité de questionner la discipline dans laquelle elles s'insèrent. C'est pourquoi, nous pensons qu'une méthode de l'histoire qui interroge le « faire littéraire » saisira mieux les spécificités et les enjeux de son objet d'étude qui bouscule, lui aussi, les grilles du classement littéraire.

1.2.2. L'entretien thématique

La méthode d'histoire orale au Brésil distingue deux types d'entretiens : les entretiens de vie d'histoire orale et les entretiens thématiques¹⁸. Si au départ seul l'entretien d'histoire de vie était utilisé, les historiens oraux se sont ensuite également tournés vers l'entretien thématique. Il s'agit de lancer des thèmes durant l'entretien. Toutefois, ce n'est pas un entretien semi-dirigé de sociologie dans le sens où le chercheur ne pose pas de questions mais

¹⁸ Quelques références qui, au moyen d'études de cas, relatent le développement de l'histoire orale au Brésil comme méthode : ALBERTI V. *Manual de história oral*. 3.ed. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2005. 234 p ; ALBERTI V. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro, RJ : Instituto de Documentação, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1990. 197 p ; MONACO JANOTTI M. DE L. « A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates. » *Revista de História Oral*. 2010. Vol. 13, n°1, p. 9-22 ; MONTENEGRO A. T. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6. ed. São Paulo : Contexto, 2010. 153p ; QUEIROZ M. I. P. DE. « Relatos orais: do "indizível" ao "dizível" ». *Pesquisa em ciências sociais : olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz*. 2008. p. 1-26 ; SANTHIAGO R., MAGALHÃES V. B. DE. *História oral na sala de aula*. Belo Horizonte : Autêntica, 2015. 206 p ; SANTHIAGO R., MAGALHÃES V. B. DE, ÉD. *Depois da utopia: a história oral em seu tempo*. São Paulo : Letras e Voz FAPESP, 2013. 258.

évoque un thème et la personne est invitée à s'exprimer dessus. De manière générale, les thèmes de nos entretiens avec les poètes sont :

- La vie et les activités du poète à São Paulo ;
- La présence de la littérature de *cordel* à São Paulo ;
- La littérature de *cordel* actuelle ;
- Les événements paulistains de la littérature de *cordel* de la fin du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui ;
- Le processus de patrimonialisation de la littérature de *cordel* ;
- Le futur de la littérature de *cordel* ;
- L'histoire du *folheto* du poète sélectionné pour le corpus.

De plus, avec les poètes, nous partions de son poème pour lancer un thème. Il leur était demandé de lire quelques strophes présélectionnées afin qu'ils les commentent ensuite.

Pour les entretiens avec les agents culturels – éditeurs, journalistes et organisateurs d'événements–, aux thèmes ci-dessus listés s'ajoutaient les thèmes suivants :

- L'histoire de la maison d'édition et de sa collection sur la littérature de *cordel* ou l'histoire de l'événement ;
- Le rapport de la maison d'édition ou de la personne interrogée (journaliste, éditeur, organisateur) à la littérature de *cordel*.

Dans la présente étude, toutes les personnes interrogées ne sont pas citées, toutefois, nous pouvons affirmer avec certitude que leurs dires ont tous contribué à l'évolution de la réflexion, soit en faisant émerger une piste, soit en la confirmant ou, au contraire, en créant le doute.

1.2.3. La transcription : le défi de la conversion du récit oral en version écrite

D'autre part, l'histoire étant une discipline narrative, la question de la transcription de la source orale a suscité d'autres questionnements que nous avons jugés pertinents de décrire et de partager.

Comment gérer l'effet du filtrage inhérent à l'opération de conversion d'un récit oral en une archive écrite ? Cela questionne d'autant plus que l'écriture d'une thèse est un *monologue académique* qui totalise en une seule voix, celle de l'analyse du jeune chercheur, les

nombreuses « voix » qu'il a accumulées pendant ses années de recherche. Au-delà de l'emploi de la méthode d'histoire orale pour les entretiens, il fut engagé une réelle recherche d'une technique de transcription capable de préserver au maximum l'aspect communicatif de l'oral et la corporalité du langage à l'instar du processus d'écriture dans la littérature de *cordel*.

Après la première phase de transcription – la transcription brute – de l'entretien puis de son usage dans l'étude, nous avons fait le choix de procéder à deux types de transcriptions. La première est une transcription assez classique qui tente de respecter au maximum le phrasé de la personne interrogée : pause, répétition, bégaiement, erreur de conjugaison ou d'accord. Il n'y a pas une tentative d'uniformisation ou de correction du récit. C'est une transcription sous forme de prose. Cette transcription a été appliquée à l'ensemble des entretiens réalisés auprès des agents culturels du monde de la littérature de *cordel* et aux poètes : Varnezi Nascimento¹⁹, Moreira de Acopiara, Franklin Maxado.

En revanche, la technique de la *transcription non-prosaïque* a été utilisée pour les entretiens avec le poète Marco Haurélio afin de souligner le dialogue qui s'établit entre le récit de ses romances et celui qui émerge lors de l'entretien d'histoire orale. C'est une technique de transcription qui fut conceptualisée par le linguiste Leland McCleary à partir de la compilation de travaux d'autres linguistes, et modélisée par sa consœur Maria Carolina Digiampietri (2009). À la différence de la technique de transcription communément utilisée en histoire du temps présent ou en histoire orale, la transcription non-prosaïque permet mieux que « la structure sonore transparaisse dans le visuel du texte, afin d'aider le lecteur à reconnaître et sentir le rythme » (McCleary 2011, p. 117, traduction libre). Ce choix a donc été motivé afin de souligner l'intertextualité de l'écrit et de l'oral tant dans le récit d'histoire orale que dans la littérature de *cordel*.

Le choix de la transcription non-prosaïque est également motivé par le fait que le récit de la thèse est certainement celui qui minimise le plus la pluralité des voix que le chercheur a emmagasiné au cours de son étude. Il les unie et les synthétise jusqu'à arriver à une voix de la raison. Ce qui a pour conséquence que le discours scientifique retire des voix leur tout-*communicatif*. Si nous choisissons la transcription non-prosaïque, c'est aussi pour essayer de transmettre un peu de poésie et d'oralité à notre production académique.

Nous allons donc expliquer plus en détail comment s'élabore la *transcription non-prosaïque* et sur quels fondements théoriques elle se base.

¹⁹ L'entretien avec Nando Poeta s'est fait par écrit car il habite désormais à Natal dans l'Etat de Rio grande do Norte.

La transcription non-prosaïque

Selon Leland McCleary, la *transcription non-prosaïque* a pour spécificité de respecter les « qualités rythmiques et structurelles du phrasé oral » (2011, p. 115, traduction libre). Faire une telle transcription consiste à diviser le récit en *unités into-actionnelles* (Chafe 1994). Entité linguistique développée par Wallace Chafe, il explique que l'activité orale s'organise en groupes verbaux qui se forment par la nécessité de respirer. Mais pas seulement. Les groupes sont façonnés aussi par « la présence ou l'absence de vocalisation (pause), changements de la fréquence fondamentale (débit), changements de l'intensité, changements de la durée (raccourcissement ou allongement des syllabes), changements dans la qualité de la voix de plusieurs formes » (Digiampietri 2009, p. 34, traduction libre). Il ajoute que chaque *unité into-actionnelle* contient une représentation mentale, résultat du processus cognitif qui se déroule pendant un moment interactif comme l'entretien d'histoire orale. Ainsi, chaque *unité into-actionnelle* est comprise comme une *unité idéative* ou *informationnelle* (McCleary 2011, p. 115), autrement dit, elle est une manifestation d'une idée conscientisée.

Le linguiste James Paul Gee s'est appuyé de cette théorie pour diviser les récits en strophe (1989). Il montre que l'être humain utilise des stratégies orales et littéraires dans sa narration. Par conséquent, lorsqu'il l'analyse, il la divise comme si c'était un poème. Il s'agit de regrouper les unités en strophes. Chaque strophe représente la trame de l'idée générale et elles sont regroupées en thème ou histoire.

Nous nous sommes inspirée de la présentation de la *transcription non prosaïque* de Maria Carolina Digiampietri et nous avons apporté quelques modifications ou rajouts nécessaires pour organiser nos récits d'histoire orale.

Les entretiens ont été transcrits en maintenant tous les éléments de la langue propre utilisés, tels que : pauses, hésitations, répétitions et mauvais départs. Les questions et les réactions du chercheur et l'ordre chronologique présenté par la personne interrogée. Les "histoires" ou (grand thèmes) [...] qui structurent le récit (et donne un sens directeur pour l'interlocuteur et le lecteur) ont été identifiées à l'intérieur de celui-ci. Dans chaque "histoire", la parole a été divisée en *unités into-actionnelles* en cherchant toujours à maintenir le rythme de la langue orale. Les *unités into-actionnelles* (UIs ; Chafe, 1994) ont été regroupées en strophes, c'est-à-dire, les groupes des UIs qui traitent du même thème. (2009, p. 45, traduction libre)

Pour favoriser la lecture de la transcription, nous allons expliquer la logique organisationnelle de la mise en page. La première ligne en gras et soulignée est le thème abordé. La partie à gauche est réservée aux interventions de « l'enquêteur » et les crochets [] contiennent des indications observées mais non transcriposables. La partie de droite contient le

récit de la personne interrogée. Chaque ligne ou vers représente une *unité into-actionnelle* (UI) et chaque strophe une idée. Les passages soulignés indiquent quand la cadence de la parole est plus rapide. Ceux en italique indiquent qu'il s'agit de dialogues reproduits par le propre poète qui change parfois sa voix pour interpréter des personnages. Les strophes séparées du corps du texte sont des moments récités, c'est-à-dire, antérieurement mémorisés et déclamés durant l'entretien.

L'HISTOIRE DU CORDEL "O HERÓI DA MONTANHA NEGRA"

C'est ça, exactement. Parce que je préfère que ce soit toi qui choisisses.

Donc tu m'as demandé un de mes titres qui synthétise cela.

Hum, hum

Euh... "A história do cordel"²⁰, j'aime
Mais c'est un titre descriptif
Donc il n'y a pas, il n'y a pas de chance d'avoir beaucoup de poésie.
Et tu dois raconter une histoire bien carrée
Tout bien à l'intérieur d'une chose normée.
Hein !
D'un récit normé.
Donc, ce que je trouve de moi,
C'est-à-dire, ce que j'aime beaucoup,
Ce n'est pas celui que j'aime le plus
Mais je trouve que celui qui a marqué un avant et un après c'est "O herói da montanha negra"

**Ah oui ?
À la banque ?**

Maintenant pourquoi cela ?
Parce que c'est une œuvre que j'ai écrit quand j'avais 13 ans.
Je l'ai envoyé à la maison d'édition Luzeiro quand j'avais 14 ans,
Incité par le fils de Minelvino²¹ qui était caissier à la banque où je travaillais quand j'étais plus petit.
J'ai connu Minelvino Francisco Silva là-bas.

À la banque
Il est de Bom Jesus da Lapa et ma ville est à côté.
Moi, avec mes vêtements de la banque.
Et... de là, il apparaît.
Et son fils, Antônio Francisco Silva,
Mumú,
Il m'a présenté son père et tout
J'ai vu Mumú, il faisait de la poésie aussi là-bas.
Et tout ce qui se passait dans la banque je l'écrivais en cordel... Et le personnel de la banque me demandait de faire de la poésie. Et lui :
Mon père a publié chez Luzeiro
J'ai dit : *et ton père ? Quel est le prénom de ton père ?*
- *C'est Minelvino!*
- *Non ! Tu n'es pas le fils de Minelvino ? Minelvino Francisco Silva qui a*

²⁰ Marco Haurélio se réfère au *folheto Cordel, suas história, seus valores* écrit avec João Gomes de Sá et publié par l' Editora Luzeiro.

²¹ Il se réfère au *cordelista* baianais Minelvino Francisco Silva.

fait “João acaba mundo”²² ?”

Eu não sei falar mais baixo
João assim lhe respondeu
Ainda não nasceu homem
Que grite mais do que eu,
Si nasceu não se criou
Si se criou já morreu!...

Jãozinho com²³ doze anos
Era forte rapagão
Na coragem era um Vilela
Na força era sansão;
Um murro do braço dele
Descangotava um leão²⁴.

Que je lisais depuis tout petit.
J’ai dit : *Mon gars, ton, ton père est spectaculaire*

Et il me dit, *en effet*.
Alors je lui ai montré mon petit cahier.
Il m’a dit : *Envoie à la Luzeiro, qui sait ?*

Alors, j’ai envoyé et Arlindo²⁵ me l’a rendu...
Il ne m’a pas rendu le texte, il m’a envoyé une lettre qui disait qu’ils
avaient beaucoup d’œuvres originales en attente
Que je ne sais quoi,
Qu’il aimait beaucoup le style mais que malheureusement il ne pouvait pas
publier.
Et j’ai essayé de faire
Et j’allais dans les mairies, j’ai essayé de faire ma partie et je n’ai pas
réussi.

Jusqu’à ce que je connaisse Gregório fin 2004
En 2005, j’ai eu la licence de Lettres et je suis allé à São Paulo
Et je lui avais montré
Je l’avais tapé à l’ordinateur
[Imitant la voix de Gregório Nicoló²⁶] - *Regarde, cette histoire est très
belle.*
On va publier ce truc
Ce bazar. Que sais-je encore !
Avec sa façon de parler.

Gregório?

**[Rire] Je ne connaissais pas ton
don, ton don d’imiter les
autres.**

Ah, je m’amuse
C’est que les poètes sont vraiment terribles.

Et donc
Je suis venu travailler

²² Il se réfère au *folheto História do valente João acaba-mundo e a serpente negra*, Editora Prelúdio.

²³ Dans le texte original « nos doze anos ». C’est la seule erreur que Marco Haurélio commet lorsqu’il récite les deux strophes de la poésie.

²⁴ Quand cela n’est pas indispensable pour la compréhension de l’article, l’auteure évite de traduire les strophes poétiques.

²⁵ Arlindo Pinto de Souza, propriétaire de l’ Editora Luzeiro jusqu’en 1995.

²⁶ Actuel propriétaire de l’ Editora Luzeiro.

Et il m'a pris et m'a dit :
[Imitant la voix de Gregório Nicoló] - *Combien tu gagnes là-bas ?* Il me demande.
[Reprenant sa voix] - *Ecoute...*
[Imitant la voix de Gregório Nicoló] - *Oh, ici, je peux te payer la même chose, viens par ici.*

Extrait de l'entretien réalisé avec le poète Marco Haurélio le 16.02.2017 au centre culturel São Paulo, São Paulo, Brésil

Si la transcription est déjà une étape fastidieuse dans la méthode de l'histoire orale, la transcription en portugais venait complexifier la tâche pour une personne francophone. Comme si la tâche n'était pas suffisamment ardue, le choix de la technique de transcription a fini de parachever la difficulté. Cette étape a été effectivement éprouvante mais lorsque nous observons l'étude analogique à venir des deux récits, indubitablement, on se dit que cela valait la peine. Autant, pour les archives, la transcription sera maintenue en portugais, autant pour le manuscrit de la thèse, les transcriptions ont été traduites en français afin qu'elles soient comprises par un plus large public. En revanche, il a été choisi de ne pas traduire la poésie de *cordel* afin de préserver les figures de style, la métrique et la rime, les jeux de mots et de malice qu'elle peut comporter.

Il est intéressant de rapprocher les deux théories linguistiques de Wallace Chafe et James Paul Gee car elles permettent de mettre en évidence que les *unités into-actionnelles* sont façonnées par la nature sociale de la personne. Dans notre étude, les narrateurs sont des poètes originaires du *Nordeste* qui ont migrés à São Paulo, c'est pourquoi, nous partageons l'hypothèse de Jerome Bruner selon laquelle, l'expérience, la formation, les croyances, les valeurs et les histoires fondent leur narration (1990) ; et en ce qui concerne notre étude, que la pratique poétique influence l'expression orale du poète.

Pour ce faire, nous mettons en parallèle les récits d'histoire orale du poète et sa poésie. Il se dégage des analogies que nous avons classées par catégorie : la vitesse d'énonciation et la densité narrative, l'insertion d'éléments mémorisés et l'usage de dialogues. Mais avant de procéder à l'analyse des deux récits, nous allons décrire brièvement la construction d'un texte poétique de *cordel*.

2. L'intertextualité : d'un récit à un autre

2.1. Les règles poétiques de la littérature de *cordel*

Elle répond à trois règles qui sont appelées le *tripé* : Le rythme, la métrique et l'*oração* qui peut être traduite comme étant la trame ou la logique du récit.

O cordel deve ter rima
Deve ser metrificado
Para agradar ao ouvido
Quando ele for recitado
No meio da multidão
Ou numa reunião
Feita em recinto fechado.
(Carvalho 2011, p. 8)

Le respect de la rime est une contrainte qui ouvre la voie à la création, celle d'inventer de nouveaux genres poétiques, c'est-à-dire, de nouvelles structures. Quant à la métrique, elle apporte la prosodie à la poésie. Afin de respecter les restrictions de la rime et de la métrique, les poètes développent diverses stratégies de mémorisation comme celle de créer des répertoires lexicaux et phonétiques déjà prêts afin d'y avoir recours à n'importe quel moment. Et l'*oração* est ce qui donne sens à la strophe. Chaque strophe contient une idée que le poète développe à l'intérieur de cette unité et l'intègre au thème général du poème. Il existe plusieurs modalités poétiques qui sont utilisées dans le *cordel* ou le *repente*²⁷. Ces deux expressions poétiques communiquent entre elles et il arrive que certains *repentistas* soient aussi *cordelistas*. Cependant, la modalité poétique de référence de la littérature de *cordel* est le sizain. Dans les prochaines strophes, le poète Zé Maria de Fortaleza explique comment se construit la poésie de la littérature de *cordel* :

²⁷ Autre expression poétique qui se joue à deux. C'est une sorte de joute verbale où chaque poète improvise tout en jouant une mélodie à la guitare (*viola*). Dans le *repente*, il y a plusieurs modalités poétiques et chacune a une mélodie spécifique.

Como se constrói :

A sextilha é uma estrofe
Que mostra, no seu contexto,
Seis versos de sete sílabas
E apresenta o seu texto
Rimando o segundo verso
Com o quarto e com o sexto

Na construção da sextilha
Os versos ímpares, que **são**:
Primeiro, terceiro e Quinto,
Desses, a sua função
É dar sequência ao assunto
Também chamado **Oração**

E a contagem silábica
Não poderia **faltar**:
É dela que vem a métrica,
Tem que saber **separar**;
Sem a cadência das sílabas
Não dá pra **metrificar**.
(Viana Lima 2010, p. 35, Fortaleza de, mini poème de trois strophes composé par Zé Maria de Fortaleza pour l'ouvrage)

On constate dans cet extrait le caractère méta-discursif du poème, il s'agit d'un texte autoréférentiel qui dévoile ses procédés de construction. Impensable il y a une trentaine d'années, la démarche didactique dans la poésie de *cordel* est devenue une thématique importante.

2.2. Les analogies entre les deux récits

Pour ce travail d'analyse analogique, nous avons choisi des passages des entretiens réalisés avec le poète-migrant Marco Haurélio et nous les avons mis en miroir avec des extraits de son œuvre *O herói da montanha negra*. Il s'agit de mettre en évidence le dialogue qui s'instaure entre les deux récits avec comme hypothèse de départ qu'il y a une interrelation entre le récit poétique et le récit d'histoire orale.

La vitesse d'énonciation et la densité narrative

Si nous comparons Marco Haurélio aux autres poètes de notre étude, nous constatons qu'il a un débit de parole très rapide. C'est une caractéristique qui nous a toujours surpris depuis que nous le connaissons. A cette cadence se conjugue des habiletés cognitives remarquables telles que ses connaissances, sa capacité de raisonnement et de mémorisation.

La rapidité narrative laisse supposer qu'elle est le reflet partiel des qualités intellectuelles du poète. Quoiqu'il en soit, à l'entendre, l'interlocuteur a l'impression de recevoir un contenu dense. Nous avons identifié deux caractéristiques de la littérature de *cordel* qui peuvent l'expliquer. La première est la nécessité de savoir déclamer dans un espace public et parfois en un laps de temps court afin de capter rapidement l'attention du public. La seconde est en lien avec certaines modalités poétiques de la poésie qui ont parfois des vers très longs. A l'exemple de la modalité « Martelo Agalopado » qui se compose de dizains décasyllabiques. Elle se nomme ainsi pour la rapidité qu'elle requiert lors de son énonciation et qui ressemble au galop du cheval. C'est d'ailleurs une modalité que Marco Haurélio utilise pour composer ses poèmes :

O cordel nordestino-universal
Desafia a perícia dos pernósticos,
Contraria os funestos prognósticos,
Vai além, muito além, de um ideal.
Sua forma, legou-nos Portugal,
Mas a face é de um povo mestiçado.
Bebe muito da fonte do passado,
Sem os fatos presentes omitir
E se nutre da seiva do porvir
Nos dez pés de martelo agalopado.
(Haurélio 2017)

A plusieurs reprises durant l'entretien, Marco Haurélio parle sans s'arrêter, même pas pour respirer. Il va jusqu'au bout de son idée avant de faire une pause. Tant qu'il n'a pas terminé d'exprimer son idée ou son histoire, le phrasé continue rapide et dense. C'est pourquoi, certains vers dans la transcription se poursuivent sur une seconde ligne. Nous avons remarqué que ces moments sont des phénomènes linguistiques qui révèlent le surgissement d'une pensée dans la conscience du poète, ou pour reprendre le terme de McCleary, il s'agit d'une unité idéative que nous mettons en évidence dans la transcription en soulignant le vers.

L'insertion d'éléments mémorisés

Le poète Marco Haurélio est capable d'insérer des extraits cités par cœur lors de l'entretien. Plus surprenant encore, ce ne sont pas seulement des strophes de *folhetos* qui sont mémorisées, ce sont également des contenus oraux tel que la bande annonce du film « Le choc des Titans »²⁸.

²⁸ Film « Le Choc des Titans » réalisé par Desmond Davis en 1981 et sorti sous le titre original « Clash os Titans ».

Ce que je me souviens de ce film ?
 Ici il est passé au super ciné, qui passe sur la Globo
 Je crois que ce fut en 1985.
 Et je me souviens jusqu'à aujourd'hui de la bande annonce du film.
 [Voix d'un annonceur] – “ *Ce que les dieux peuvent faire*
Retourner le royaume, agiter la mer
Défier les ténèbres
Prépare-toi à connaître Aphrodite, la déesse de l'amour
La princesse Andromède et le prince Persée
Zeus le dieu de l'Olympe
Pégase le dernier cheval
*De la mythologie grecque au cinéma : « Le choc des Titans »*²⁹.

La littérature de *cordel*, comme les autres traditions orales, sont construites de manière à ce que la mémorisation et la transmission soient favorisées. La rime et la métrique de la littérature de *cordel* constituent deux de ces stratégies mnémotechniques³⁰. Une autre raison qui explique ces capacités mnésiques est que la mémoire des poètes est entraînée en différentes occasions :

- Depuis jeune enfant, ils entendent et continuent d'écouter de manière répétée des histoires déclamées ;
- Au moment de composer, certains *cordelistas* le font d'abord mentalement et ensuite le posent sur papier ;

Généralement, ils récitent par cœur leurs poésies et connaissent également des passages d'autres œuvres.

Non seulement, les passages mémorisés sont récités mais on constate dans l'extrait qu'ils sont également interprétés afin de mettre en valeur le *tout-communicatif* du récit auquel Leland McCleary se réfère. La poésie lorsqu'elle est contée par les poètes, doit être rendue vivante afin de capter l'attention de son public et susciter des émotions. Ils ont l'habitude d'interpréter et on retrouve une certaine théâtralité dans le récit d'histoire orale de Marco Haurélio notamment sous la forme de dialogues.

L'usage de dialogues

Pour raconter un fait ou un souvenir, Marco Haurélio ajoute à son récit des sessions d'imitation d'interactions comme si c'était une histoire ou plus exactement une histoire de

²⁹ Extrait de l'entretien de Marco Haurélio réalisé le 09.03.17, au domicile du poète, São Paulo, Brésil.

³⁰ La modalité poétique de référence dans la littérature de *cordel* est le sizain à sept syllabes. Les 2^e, 4^e et 6^e vers riment ensemble. Tout le récit est composé sous la forme de ces sizains.

cordel. Il utilise le style indirect comme direct et imite la voix des personnes. Il joue ainsi sur l'aspect dialogique des situations. De la même manière que dans le récit de la littérature de *cordel*, les voix des personnages et du narrateur sont préservées et utilisées comme support pour faire avancer la trame. Dans le tableau qui suit, nous mettons en parallèle un passage de la transcription et quelques strophes du *cordel O herói da montanha negra* dans lesquels se trouvent des dialogues. Par ce procédé analogique, nous soulignons la résonance de la poésie dans le récit d'histoire orale.

Extrait de l'entretien réalisé avec Marco Haurélio le 16.02.17	Extrait du <i>folheto</i> "O herói da montanha negra"
<p>Et là Je suis venu travailler Et il m'a dit : [Imitant la voix de Gregório Nicoló] – Combien tu gagnes là-bas? Il demande. [Reprend sa propre voix] - <i>Alors...</i> [Imitant la voix de Gregório Nicoló] - <i>Bon, ici je peux te payer la même chose, viens par ici.</i></p> <p>Alors, je suis venu On a commencé à travailler Ah...Varneci m'a envoyé un original Là-bas au marché...à João Pessoa La rencontre internationale de <i>cordel</i></p> <p>Alors je l'ai appelé Je l'ai appelé, il avait laissé un numéro. J'ai téléphoné : [Imitant la voix de Varneci Nascimento au téléphone] – <i>Bonjour Marco, Tu ne m'as pas vu au marché, non ? Je suis un petit blond.</i> Et moi [reprenant sa propre voix]: - <i>Mon gars, je ne me souviens pas t'avoir vu, non. Mais j'ai ton travail avec moi ici.</i> Alors, j'ai suggéré de modifier quelques détails, On a fait "Le massacre de Canudos"³¹.</p>	<p>Dit le jeune homme : - Majesté, Je n'avais pas l'attention. Mais vos gardes m'ont attaqué À cause de mon rang. Je suis pauvre, mais je ne me courbe pas Devant un bataillon.</p> <p>Le roi, alors, lui demanda Le nom, le rang social et l'âge. Le jeune homme répondit à tout Avec une grande sincérité, Parce que la force N'était pas son unique aptitude.</p> <p>Dit le monarque : - Bon Glauco, Tu es un brave homme, Mais je te demande que tu me dises La cause qui t'amène ici, Car d'affronter le danger Tu as déjà montré que tu en étais capable. (Haurélio 2009, p. 8, traduction libre)</p>

³¹ Marco Haurélio, entretiens réalisés les 16.02.2017 au centre culturel São Paulo.

Cette constatation faite, nous avons dès lors choisi de présenter les dialogues contenus dans le récit de l'entretien sous la forme du modèle élaboré par l'auteur dans ses *folhetos*.

Alors que le récit de la source orale d'histoire devait être plus un ajout, nous nous sommes rendue compte que l'articulation des deux récits et leur mise en parallèle constituait une richesse sémiotique, d'où notre choix de s'attarder dans l'exploration des récits et de réfléchir dans le point à suivre sur la place du récit dans notre étude.

3. Les principes d'organisation communs de l'étude

Selon Raymond Miller (1982), notre approche se constitue en une interdisciplinarité méthodologique car elle use de la méthode d'une autre discipline, l'histoire orale, afin d'enrichir les éléments de réponse à la problématique générale. Dans sa typologie des interdisciplinarités méthodologiques, il a identifié deux types : *les composantes partagées* et *les principes d'organisation communs*. Le premier est une méthodologie dans laquelle deux disciplines partagent une même méthode. La seconde se construit autour d'un concept pivot ou de processus sociaux ou thèmes en commun. Dans notre étude, nous retrouvons d'une part le concept pivot du récit puisqu'il est notre matière commune à analyser : récit littéraire du *folheto*, récit transcrit de la source orale d'histoire, l'archive et récit factuel de l'historiographie. Et, d'autre part, il y a la présence de thèmes communs tels que : l'intertextualité oral-écrit, la mémoire, la dialectique histoire-émoire, la représentation temporelle et l'identité.

3.1. La place du récit dans l'approche interdisciplinaire

Sylvie André dans *Le récit : perspectives anthropologique et littéraire* s'attache à clarifier ce qu'est un récit. Elle montre ainsi que le récit n'est pas synonyme de l'écrit puisque son usage est seulement une forme historique de la structuration de la pensée. En l'occurrence, la structuration est ce qui distingue le récit d'une quelconque production narrative. Selon Sylvie André, serait un récit, une production écrite ou orale qui comporte une organisation dans sa narration et qui fait l'usage d'un langage qui suit des règles et procédés syntaxique, linguistique et sémantique. C'est pourquoi, Sylvie André préfère le terme *récit institutionnalisé* à celui de *récit littéraire* pour sa connotation à l'écrit.

Les quatre récits de l'étude peuvent être divisés sous deux formes narratives génériques : le récit factuel, pour les archives et le récit historiographique ; le récit fictionnel, pour la poésie de *cordel*. Quant au récit d'histoire orale, il se retrouve dans les deux. Il s'agit au moyen d'une comparaison entre certains traits qui caractérisent ces deux formes -

organisation temporelle, imagination et véracité – d’observer ce qui les distinguent et par la même, de comprendre les spécificités des quatre récits.

Lorsque la temporalité du récit est invoquée, il y a une tendance à croire que le récit factuel est relaté chronologiquement alors que la fiction laisserait une marge de liberté pour recréer la temporalité d’un récit, or, Sylvie André (2012, pp. 29-33), en reprenant les travaux de Gérard Genette (1972) et de Paul Ricœur (1991), montre que peu de récits respectent une chronologie. L’organisation de la temporalité se trouve plus au niveau de « la mise en intrigue », qui cherche à poser une logique temporelle par des techniques de suspens, d’anachronisme, de raccourcis ou d’allongement...Au moyen de connexions logiques, la « mise en intrigue » cherche non seulement à donner sens au récit mais également à le rendre intelligible afin de favoriser la compréhension du déroulement des événements. C’est ce que Paul Ricœur nomme « l’intelligibilité » du récit. Qu’il soit factuel ou fictionnel, il y a construction et compréhension d’intrigues. Sylvie André synthétise et à la fois exemplifie la notion en disant : « La quête d’intelligibilité qui est au cœur de tout récit est d’unir faits contingents et exigence d’ordre, épisode isolé et configuration signifiante, discordance de l’événement et concordance structurelle, individu et exigence d’universalité » (2012, p. 145).

Une autre tendance caractéristique est d’associer fiction à imagination, or le récit fictionnel ne s’éloigne jamais autant de la réalité qu’on ne voudrait le penser. Le psychologue Jerome Bruner définit la fiction comme étant un récit qui

[...] offre des mondes alternatifs qui lancent une lumière nouvelle sur le monde réel. Le principal instrument au travers duquel la littérature crée cette magie est, évidemment, le langage : les allégories et les artifices qui amènent notre production de signifiés au-delà du banal, jusqu’au royaume du possible. Elle explore les dilemmes humains sous le prisme de l’imagination. (2014, p. 19, traduction libre)

Si la définition met en évidence la part d’imagination dans le récit fictionnel, en revanche, Jerome Bruner précise ensuite que l’imagination n’est pas synonyme de « non réel ». Il souligne le lien qui unit la réalité à la fiction en précisant qu’elle « initie sa voie par le terrain familier, et tend à le dépasser ». C’est-à-dire que le récit fictionnel trouve sa source dans la réalité, s’en inspire et qu’ensuite elle s’envole «...au royaume des possibilités, vers le devenir, vers ce qui aurait pu être, vers ce qui peut-être est » (Bruner, Cássio 2014, p. 23, traduction libre). L’usage du conditionnel ou de l’hypothèse n’est pas sans rappeler ce que nous disions sur le récit historique – récit pourtant hautement factuel – quant à son impossibilité de ne jamais pouvoir relater fidèlement la réalité. C’est également un récit qui emploie le conditionnel en sous-entendant : « il se serait passé ». Le second lien que la fiction

entretient avec la réalité se trouve dans la finalité de la fiction, dans le sens où, la vraisemblance d'un récit inventé peut être due à l'usage dans le récit de conventions et de règles sociales ou morales enracinées dans la composition d'un récit fictionnel. Cela peut créer une telle adhésion par les lecteurs que le récit en devient vraisemblable à leurs yeux. Il joue sur la capacité projective des sujets. Au regard de ces dernières observations, Sandra Jatahy Pensavento invite à relativiser sur le rapport entre le réel et les récits fictionnel et historique. Il serait plus adéquat de nuancer quant à « la dualité vérité/fiction, ou la supposée opposition réel/non réel, science ou art » car les deux sont « des récits qui ont le réel comme référent, pour le confirmer ou le nier en construisant à partir de ce dernier une autre version –, ou encore pour le dépasser » (Pesavento Jatahy 2012, p. 400, traduction libre).

Enfin, le troisième trait concerne la véracité du récit historique. Dans celui-ci, le temps historique est une configuration temporelle reconstruite par le déroulement narratif. « Les historiens élaborent des versions ». A défaut de pouvoir répéter ce qu'il s'est passé, ils élaborent des « versions plausibles, possibles, approximatives de ce qui se serait passé un jour ». Par conséquent, « l'historien atteint la vraisemblance mais pas la véracité de la réalité » (Pesavento Jatahy 2012, p. 399, traduction libre), « il se livre à une reconstruction *a posteriori* « d'une histoire » qui aurait pu être » (André 2012, p. 147). Cette incertitude de ce qui s'est passé crée une marge de liberté suffisante pour laisser l'imagination de l'historien la remplir. L'agencement d'une « quasi intrigue » se rapproche de « la mise en intrigue » du récit de Paul Ricœur (André 2012, p. 147). C'est la présence de cette marge de liberté qui distancie la vraisemblance de l'histoire, la vérité de la réalité. On peut donc dire, que les récits fictionnel et historique sont deux représentations discursives qui abordent le réel et réinventent le passé. Elles sont toutes les deux, sous une forme et à échelle différentes, un récit interprétatif qui fait sens pour ceux qui l'écrivent ou le lisent. Partant de ce constat, il peut être envisagé que la marge de liberté est remplie par différentes stratégies discursives dont celle d'ordonner le récit historique en mettant en relation des événements éloquents dans le temps.

A défaut de se différencier les récits, factuel et fictionnel, partagent au contraire des traits communs. Ainsi, ne serait-il pas plus approprié de s'intéresser aux récits historique et fictionnel du point de vue de la similitude plutôt que de la différence ? C'est une fois encore ce que Sylvie André cherche à faire comprendre en défendant que, non, le récit factuel n'est pas un modèle à partir duquel se crée par analogie le récit fictionnel, mais que tous les deux, parce qu'ils sont des récits, sont des « modes de représentation de la réalité », c'est-à-dire, du temps humain. Par conséquent, le processus de modélisation est en cours dans les deux et ce

qui les distingue est au niveau thématique ; pour l'un le contenu est réel alors que pour le second, il est fictif. En adoptant ce point de vue, le récit factuel n'occupe plus une position de référence qui modélise « sérieusement la réalité » dorénavant, il peut être envisagé que chaque récit, avec son style et son contenu, est un « mode de représentation *pour* la réalité » au sens où ils seront projetés sur cette réalité (André 2012, pp. 35-36)³². Dans l'étude à suivre, nous explorerons les récits comme des modes de représentation qui tentent de comprendre la réalité au moyen de la structuration narrative. Ce sera le fil conducteur de notre démarche interdisciplinaire.

3.2. Les thèmes communs

Durant nos lectures, notre attention a été retenue par la similitude des axes de réflexion tant en histoire du temps présent ou histoire orale, que dans les études, toutes disciplines confondues, portant sur la littérature de *cordel*. Nous y retrouvons les thèmes de l'intertextualité de l'oral et de l'écrit, du traitement temporel, de la mémoire et de l'identité. Le parallèle était tellement frappant que le contenu donnait parfois l'impression que les études traitaient du même objet, ce qui a fini par nous convaincre de notre choix méthodologique. Les thèmes constituent donc l'autre *principe d'organisation commun*. Partant de l'analyse des divers récits de notre étude, notre réflexion sera guidée essentiellement par les thèmes suivants³³ :

- *L'intertextualité oral-écrit* : Comme nous l'avons souligné précédemment, tant la poésie de *cordel* que la source orale d'histoire comportent les deux substrats. En outre, pour la source orale d'histoire, se pose la question de la transcription et de sa capacité à préserver la dimension communicative et interactionnelle de l'oral alors que pour la seconde, c'est l'articulation des deux qui la caractérise.

- *La mémoire* : Le récit poétique, tout comme ses souvenirs formulés lors de l'entretien contiennent une mémoire incertaine, imprécise, sélective et forcément subjective. Ils sont donc, tous les deux, version et interprétation de la réalité, représentation et

³² Sylvie André s'appuie des réflexions du philosophe Jean-Marie Schaeffer dans *De l'imagination à la fiction* pour développer le « mode de représentation *pour* la réalité » avec l'idée que le récit est une forme projective.

³³ Dans ce chapitre méthodologique, nous n'ébauchons que rapidement les axes de réflexions puisqu'ils seront amplement développés par la suite.

remémoration. D'autre part, bien que l'énonciation du récit soit individuelle, il se construit en ayant incorporé au préalable le contexte social dans lequel il vit. Ce n'est donc pas seulement un récit individuel mais celui d'une mémoire collective.

- La dialectique *mémoire-histoire* : Elles sont deux formes de gestion du temps. L'une est inconsciente et se construit en même temps qu'elle se vit et la seconde, opère une distanciation et une médiation de la mémoire. Elle est construction et opération intellectuelle (Nora 1997, pp. 24-25). Dans l'étude, il sera vu que tant dans le récit oral d'histoire que dans celui des *folhetos*, les deux notions sont employées tour à tour selon le message que le poète désire transmettre. À ce propos, l'histoire du temps présent s'est fondée à partir du constat que la perception historique change. Les historiens à l'origine de ce projet, dont François Bédarida est le chef de file, ont saisi l'importance des effets de ce changement sur l'élaboration du savoir par une société. L'histoire du temps présent se définit comme l'histoire de la mémoire car elle identifie les représentations qui s'élaborent dans la société et étudie les événements historiques à la lumière de ses représentations. Ses travaux aident à comprendre que l'histoire est une reconstruction du passé élaboré à partir des images et des idées du présent. Et nous constatons, que c'est en quelque sorte ce que le processus de réinvention de la littérature de *cordel* opère : les poètes s'appuient du passé et le réélaborent à partir des valeurs du présent et des enjeux du futur. Nous constaterons dans notre étude que la définition de la littérature de *cordel* constitue bien un projet pour ses poètes.

- *La dimension temporelle* : Alors que « l'Histoire est tournée vers le passé », l'activité littéraire, selon Sylvie André, serait « l'activité humaine par excellence tournée vers l'avenir », car elle est une activité du sensible. Elle a cette capacité à pressentir le changement des représentations collectives en se mettant à l'écoute. Sylvie André poursuit en disant que « l'activité littéraire fait advenir le futur, elle le manifeste dans l'activité de l'écriture, même si elle croit parler du passé » (2012, p. 168). L'approche de chaque discipline nous sera donc complémentaire. L'une, rétrospective, identifiera les processus en cours qui se construisent à partir du passé et la seconde, prospective, portera une vision sur les événements contemporains.

- *L'identité* : Les thèmes précédemment cités sont des substrats qui participent à la composition de l'identité. Quant à notre étude, la problématique aborde les migrations et plus précisément la construction de l'identité du poète-migrant. Il sera donc question d'étudier les

réaménagements identitaires résultant de ce statut particulier, de repérer les stratégies d'action et d'écriture de cette identité singulière dans et pour la réinvention du *cordel*. Ce dernier processus étant également une réélaboration de l'identité littéraire du genre poétique.

En décidant d'intégrer la méthode de l'histoire orale dans notre méthodologie, nous soulignons la dimension représentative des faits. L'écart entre réalité et vérité est assumé. Comme dans une œuvre poétique, avec le récit d'histoire orale, on se rapproche d'une réalité qui n'est plus basée seulement sur le factuel mais également sur les représentations des personnes ayant participé au mouvement de réinvention. La vraisemblance du récit n'est plus perçue comme un écart avec la véracité étant donné qu'il est compris comme un écart de liberté qui offre la possibilité de faire des associations entre « réel et symbolique, histoire et mémoire, mémoire et imagination, tradition et invention, fiction et histoire » (Amado 1995, p. 135).

Première partie : Pourquoi parle-t-on de réinvention de la littérature de *cordel* ?

Avec toutes ces oscillations, crises et surpassements et assimilation de supports, le cordel se maintient vivant et actuel, en dialogue avec le cours de l'histoire. (Meneses 2019, p. 229, traduction libre)

Hermano Viana dans *O mistério do Samba* (2014) articule et réfléchit sur les divers motifs qui portèrent la samba au rang de musique unificatrice de la société brésilienne et expression de son identité nationale. Il met en évidence qu'à l'origine de son ascension et de la construction de sa symbolique se trouve un contexte historique, une volonté politique et idéologique, une conjoncture économique et un berceau géographique spécifique.

Cette première partie a en quelque sorte cette même fonction vis-à-vis de la littérature de *cordel* produite depuis les années 2000. Notre travail débutera par un éclairage sur ce que nous entendons par l'expression « réinvention de la littérature de *cordel* ». Il se poursuivra par une réflexion sur la zone géographique, en se resserrant sur la ville de São Paulo où la poésie a migré depuis la moitié du XX^e siècle. Il s'agira de mettre en évidence le caractère fécond du monde de la littérature de *cordel* paulistain qui aurait contribué à son renouvellement. En dernier lieu, à partir de processus théorisés, l'*artifiction* (Heinich, Shapiro 2012), ou amplement étudié, la patrimonialisation, il sera question d'identifier l'idéologie culturelle de la période (fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui) qui est portée par un contexte historique et socio-politique.

En fin de compte, en mettant en évidence le mouvement de réinvention de la littérature de *cordel*, il nous sera possible dans cette première partie d'explorer la dimension symbolique de la réinvention : ses représentations et son répertoire axiologique. Pour illustrer les réflexions à venir, nous ferons principalement appel à des extraits de *cordéis* didactiques. En priorité, les strophes du poème *Cordel cotidiano* de Moreira de Acopiara illustreront nos propos, puis d'autres *folhetos*³⁴ qui décrivent la littérature de *cordel* et son histoire viendront également en support à notre argumentation en fonction du sujet abordé. Ces derniers sont des poèmes ou strophes majoritairement écrits par des *cordelistas* qui vivent désormais dans le *Sudeste* ou faisant le récit d'un événement qui s'est déroulé dans cette région du pays.

³⁴ ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL, 2009. *Pedido de registro da literatura de cordel no patrimônio cultural imaterial*. Rio de Janeiro ; BATISTA, Abraão, 2001. *100 anos de cordel*. Apoio cultural SESC São Paulo. Juazeiro do Norte : Lira Nordestina ; GOMES DE SÁ, João, 2015. *Literatura de cordel. Atividades*. São Paulo : Edicon ; HAURÉLIO, Marco et GOMES DE SÁ, João, 2011. *O cordel sua história, seus valores*. São Paulo : Luzeiro ; MAXADO NORDESTINO, Franklin, 1982. *O cordel do cordel*. São Paulo ; VIANA, Arievaldo, 2006. *Acorda cordel na sala de aula*. Mossoró : Queima-Buxa.

1. De l'invention de la littérature de *cordel* à sa réinvention actuelle

Qu'entendons-nous par invention et réinvention de la littérature de *cordel* ? Le concept d'*invention de la tradition* a été élaboré par Éric Hobsbawm. Ce dernier décrit les traditions inventées « comme un processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé » (Hobsbawm, Dimitrijevič 2004, p. 12). Il montre que les nouveaux États se créant à l'époque de la révolution industrielle ont produit délibérément des mythologies et des symboles de la nation afin de fournir une légitimité d'un autre genre au nouvel ordre politique et une cohésion sociale imaginaire à la société.

Nous reprenons cette idée pour aborder ce que nous avons nommé l'« invention de la littérature de *cordel* » à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Soyons clairs, il n'est en aucun cas question de montrer que l'État brésilien a mis en œuvre la fabrication d'une pratique poétique à la fin du XIX^e siècle puisque la littérature de *cordel* existait *de facto*. Il s'agit donc plutôt de montrer la construction de sa représentation et de l'imaginaire empreint de fantasmes qui furent façonnés par le courant des folkloristes qui l'étudia à cette époque.

Il sera vu que ces images ont marqué de leur sceau la littérature de *cordel* jusqu'à aujourd'hui, période où toujours selon nous, il s'effectue depuis les années 2000 une réinvention de la littérature de *cordel*. Là encore, il ne s'agit pas de démontrer une prétendue invention de cette dernière, mais plutôt de reprendre le concept d'*hybridation* de Néstor García Canclini (2010, p. 19) qui le définit comme « des processus socioculturels dans lesquels des structures ou des pratiques discrètes, qui existaient de façon séparée, se combinent pour engendrer des nouvelles structures, de nouveaux objets et de nouvelles pratiques ». Il sera montré que la littérature de *cordel* a effectué ce processus depuis qu'elle existe³⁵ et plus fortement depuis le tournant du XXI^e siècle.

³⁵ La date officielle de l'émergence de la littérature de *cordel* est 1893 (Terra 1983, p. 17). Cette date se réfère à l'année où Leandro Gomes de Barros initia la publication de ses poèmes. Toutefois, étant une des ramifications de la tradition orale, il est fort probable que d'autres impressions avaient été réalisées en suivant les standards poétiques de la littérature de *cordel*. La date 1893 correspond vraisemblablement plus à l'émergence de l'édition de la littérature de *cordel* qu'à sa création poétique.

1.1. De l'invention de la littérature de *cordel*...

Durval Muniz de Albuquerque (Albuquerque 2013, 1999) fait la démonstration dans ses deux ouvrages que l'émergence de la culture nordestine et de ses expressions, telle que la littérature de *cordel*, sont consécutives aux changements des relations de pouvoir économique et politique entre les régions du *Sudeste* et du *Nordeste*. Il suppose que l'élite intellectuelle issue de celle économique a construit un sentiment régional, le régionalisme, donnant naissance au *Nordeste* non pas seulement comme territoire géographique mais aussi comme sentiment d'appartenance (Chauí et al. 1980, p. 37) à un groupe partageant les mêmes spécificités sociale et culturelle, en réaction à sa baisse de pouvoir politique et économique au niveau national.

Rio de Janeiro était devenue en 1763 la nouvelle capitale du pays et São Paulo amorça sa montée en puissance économique à la fin du XIX^e siècle grâce à une organisation du travail non plus basée sur l'esclavagisme mais sur celle du salariat. Face à cette baisse d'influence dans le pays devenu désormais une démocratie indépendante et républicaine, l'élite du *Nordeste* va présenter son territoire comme étant celui de l'authenticité brésilienne, à l'instar de la citation de Gilberto Freyre dans son ouvrage *Manifesto regionalista* : « Le *Nordeste* a le droit de se considérer comme une région qui a déjà grandement contribué à donner à la culture ou à la civilisation brésilienne authenticité et originalité » (Freyre 1996, p. 52, traduction libre).

Ce discours stratégique fonctionne d'autant plus que le projet de modernisation du pays pour devenir un Etat-Nation vient renforcer cette prise de position. En effet, il s'agit de devenir une république tournée vers le futur qui se dote du progrès par l'industrialisation, l'urbanisme et par l'unification du territoire national. Dans la vision positiviste de l'époque, le *Sudeste* représente le territoire permettant d'y accéder alors que le *Nordeste* serait, lui, le lieu de l'ancien régime : monarchique, esclavagiste et rural. Martine Droulers synthétise la représentation du Brésil qui se base sur ce partage du territoire et qui constitue désormais un substrat de son Histoire.

Si l'on privilégie l'approche géoéconomique, on dira que le ferment de ce Brésil moderne vient de São Paulo [...]. Si l'on privilégie l'approche géoculturelle, on dira que le ferment de la "brésilianité" vient de ses expressions régionales et métisses qui forment le pilier de la construction nationale. (Droulers 2001, p. 159)

En outre, la nouvelle République Fédérale du Brésil est à la recherche de symboles et de mythes fondateurs pour se légitimer par voie de filiation. Durval Muniz de Albuquerque (1999) montre que les élites intellectuelles vont profiter de ce créneau pour construire une image du *Nordeste* et se doter d'un répertoire de mythes d'origine du Brésil. Il le présente comme le berceau du pays, espace de rencontre des trois matrices, portugaise, amérindienne, africaine, qui ont formé le peuple brésilien originel. Par conséquent, la culture du peuple originel serait la plus légitime car la plus brésilienne.

La littérature de *cordel* va servir de modèle pour illustrer le propos dominant de l'époque. Car, le poète, selon eux, est une figure métonymique de son espace géographique. Il est aussi celui qui narre et décrit le mieux son environnement. Il est à la fois l'expression et le vecteur du *Nordeste*. Nous retrouvons la fonction métonymique du poète et de son art dans les préfaces des ouvrages *Cantadores* de Leonardo Mota et *Alma do Nordeste* de C. Nery Camelo. Dans le premier, Câmara Cascudo qui en est le préfacier, décrit le poète du *sertão cearense* Leota comme n'étant pas seulement « l'Ambassadeur mais la propre terre avec les personnes palpitantes... [...] L'écouter, c'était voir le *sertão* entier, traditionnel et éternel » (1961). Dans le second, c'est Gustavo Barroso qui a écrit la préface. Il établit un lien entre le folklore et l'identité culturelle du *Nordeste* qui s'exprime à travers la poésie : « Le folklore fait le portrait des peuples dans toutes ses manifestations. Surtout la poésie » (Camello 1936, traduction libre).

La nouvelle République Fédérale du Brésil est à la recherche de symboles et de mythes fondateurs pour se légitimer. Elle cherche des expressions culturelles de filiation. Les travaux de folkloristes constitueront la matière pour alimenter l'idéologie du moment. Ce qu'Eric Hobsbawm identifie comme « l'invention de la tradition » :

En fait, là où c'est possible, elles tentent normalement d'établir une continuité avec un passé historique approprié [...] Cependant, même en présence d'une telle référence à un passé historique, la particularité des traditions "inventées" tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive. (2006, p. 12, traduction libre)

Rappelons que la naissance de la littérature de *cordel* se situe vers la fin du XIX^e siècle dans l'Etat de Paraíba, dans la région de Teixeira. Avec la ville de Patos, elles font figure de territoire emblématique où se côtoyaient et s'affrontaient des *repentistas* et *cantadores* légendaires. La littérature de *cordel* s'est développée au contact de ces deux formes d'expressions orales. Elle s'est par conséquent imprégnée de leur univers tant dans la composition des règles poétiques que dans les thèmes. A cet égard, Marco Haurélio utilise la

métaphore de l'arbre et différencie la littérature de *cordel* du *repente* en les décrivant comme deux branches de « l'arbre de la poésie populaire ». Il ajoute : « Cependant, *cordel* et *repente* ne sont pas la même chose, car à mesure que l'arbre grandit, les branches s'écartent entre elles, bien qu'elles soient unies par la même origine commune » (Haurélio 2010, p. 18, traduction libre). La littérature de *cordel* est donc une poésie narrative qui compose et transpose à l'écrit des histoires d'origine orale où s'entremêlent contes médiévaux, personnages locaux, faits d'actualités et créations originales.

C'est pourquoi, nous voulons faire remarquer qu'au XX^e siècle la *cantoria* et la déclamation d'histoires constituaient effectivement les formes de communication et de divertissement traditionnelles dans la zone rurale du *Nordeste*. En revanche, l'apparition des *folhetos*, descendants de cette tradition orale, sont à l'époque, une expression culturelle nouvelle qui a pu se développer grâce aux possibilités techniques et commerciales du monde urbain. Elle s'est adaptée aux modifications de la société brésilienne où l'écrit imprègne de plus en plus la transmission dans toutes les classes sociales, et elle profite de l'apparition de l'économie de marché pour se positionner comme produit (Albuquerque 2013, pp. 196-198). En d'autres termes, la littérature de *cordel* serait la résultante de la modernité tant voulue par les nouvelles élites et pourtant, on lui attribua les qualificatifs traditionnelle, populaire, rurale et de basse qualité.

Traditionnelle

Le qualificatif « traditionnelle », dans le sens de pratique culturelle séculaire, a été attribué à une littérature qui venait pourtant d'émerger lorsqu'elle fut étudiée au début du XX^e siècle. Elle représente pour les intellectuels de l'époque une expression de l'ancien ordre sociétal qui a commencé à s'effacer (Albuquerque 1999, pp. 78-122). Leurs études ont pour but de préserver ce qui est soi-disant en voie de disparition et d'archiver ce qui est supposé être l'authenticité du peuple. Elle est donc comprise comme ancienne et donc traditionnelle. Prenons l'exemple de celui qui est identifié par les études et la communauté cordelistique comme étant le père de la littérature de *cordel* pour illustrer notre propos : Leandro Gomes de Barros. Il passa son enfance dans la ville de Teixeira et grandit dans l'univers de la poésie populaire et orale du *repente* et de la *cantoria*. Durval Muniz de Albuquerque (2013, pp. 194-198) montre qu'en plus d'apposer sur papier les histoires qui composent l'univers de la poésie populaire, Leandro Gomes de Barros systématise, normalise, produit et vend à plus ou moins grande échelle ses *folhetos*. Cela est rendu possible par l'accumulation de plusieurs

facteurs conjoncturels. En premier lieu, Leandro Gomes de Barros profite de l'émergence du marché de biens culturels pour produire ses *folhetos* en ayant accès aux typographies de Recife. Ensuite, sa littérature reprend les histoires antérieurement contées oralement, elle se destine donc majoritairement aux couches populaires encore majoritairement analphabètes qui avaient l'habitude de les écouter. Et lorsque cette catégorie sociale vient à migrer en masse vers les centres urbains dans la première moitié du XX^e siècle, la demande de ce genre d'artefact culturel devient exponentielle. Leandro Gomes de Barros constitue donc pour l'époque, non pas une figure traditionnelle, mais bien un nouveau genre de producteur culturel.

Populaire et collective

Avec l'apparition de la notion de « classe sociale » du fait de la nouvelle organisation socio-économique du Brésil depuis l'abolition de l'esclavage en 1888 et la proclamation de la république un an plus tard, la valeur « populaire » pour qualifier le peuple est devenue une référence pour construire le sentiment globalisant et unificateur du patriotisme brésilien. Partant de ce principe, la littérature de *cordel* est donc populaire car elle émane justement du peuple.

À « populaire » est associée la valeur « collective ». Cet amalgame va biaiser l'approche des études qui aborderont les œuvres de la littérature de *cordel* non pas comme des créations individuelles dans lesquelles se trouve une mémoire collective, mais comme une production collective et/ou anonyme. Ainsi, les folkloristes étudient l'objet, le *folheto*, plutôt que le sujet, l'auteur. Ce qui explique les fréquentes confusions entre *cantoria*, *repente* et littérature de *cordel*, ou encore, qu'il y eut des amalgames entre des *folhetos* de création originale et des *novelas* et *contos* portugais écrits en prose, se présentant aussi sous forme de livret. Or, s'il est exact que la littérature de *cordel* reprend ou s'inspire de contes, légendes et nouvelles populaires, la majorité des *folhetos* ont toujours été des créations originales.

Régionale

Certes, c'est une littérature qui s'est développée dans la région du *Nordeste*. Il est incontestable que la littérature de *cordel* a pour principal source d'inspiration l'imaginaire culturel régional. Les poètes soulignent également l'attachement à la terre dans la poésie. Mais parce qu'elle est associée à cette région, qui est à l'époque en déclin et qui s'est

développée à partir d'une organisation économique et sociale agraire, elle sera catégorisée en régionale et rurale dans le sens réducteur du terme. Telle une ombre occultante, ces attributs vont contribuer à la marginalisation de la littérature de *cordel* tant dans le secteur éditorial qu'institutionnel jusqu'à la fin du XXe siècle.

Sous-littérature

Même si elle peut-être magnifiée dans les études de la première moitié du XX^e siècle, il n'en demeure pas moins que le regard des études s'avère paternaliste. Il est le reflet d'une conception hiérarchisante vis-à-vis de la littérature dite conventionnelle. Nous dégageons trois raisons principales qui expliquent pourquoi elle aurait été considérée comme telle :

- Elle était majoritairement créée, transmise, diffusée et consommée par une classe sociale pauvre, semi-analphabète ou d'anciens esclaves. Elle n'était donc pas à l'image du projet national tourné vers le progrès ;
- Elle était orale. Elle ne correspondait pas aux critères de la littérature conventionnelle de l'époque qui prenait pour exemple la littérature produite en Europe qui était écrite en prose et de plus en plus réflexive ;
- Elle découlait d'une littérature médiévale européenne et d'une tradition orale ; or, au XIXe siècle, l'État brésilien cherchait une identité culturelle nationale qui représenterait sa singularité et son avenir. Par conséquent, la littérature de *cordel*, héritière d'un passé littéraire et de traditions orales, ne pouvait correspondre au projet moderniste du pays.

Dans ce contexte, l'interprétation de la littérature de *cordel* a occulté une partie de la réalité afin qu'elle corresponde à l'idéologie du moment et au projet national.

1.2. ...À sa réinvention constante

1.2.1. La tradition : gage d'inventivité

Dans le point précédent, nous avons cherché à mettre en lumière la relation entre la construction d'une représentation et son contexte historique. Ainsi, nous avons souligné la

corrélation entre l'émergence d'une mythologie qui enrobe les formes culturelles du *Nordeste* avec celle du courant folklorique. Ces études ont eu pour conséquence d'inscrire durablement la culture nordestine au rang de culture « rurale, artisanale, folklorique, traditionnelle [...] et populaire » (Albuquerque 2013, p. 22, traduction libre). Pourtant, cela n'a pas empêché la littérature de *cordel* de se renouveler au fil des décennies (Iumatti 2012b). Si auparavant les études voyaient ses changements comme des signes annonciateurs de sa disparition, à partir des années 2000, leur point de vue changea et ils mirent en valeur la capacité d'adaptation de la littérature de *cordel*. Néstor García Canclini explique que les résistances quant à envisager la culture populaire en mouvement vient du principe fondateur de la réification défendu par le courant des folkloristes et qui était censé la caractériser :

En décidant que ce qui est spécifique à la culture populaire réside dans sa fidélité au passé rural, ils sont aveugles devant les changements qui la redéfinissaient dans les sociétés industrielles et urbaines. En lui assignant une autonomie imaginée, ils éliminent la possibilité d'expliquer le populaire par les interactions qu'il a avec la nouvelle culture. (García Canclini 2010, p. 224)

Depuis, le mythe de l'authenticité a été rompu. Dès sa création, la littérature de *cordel* a connu une suite d'innovations et d'adaptations. Pour rendre compte de ces changements, nous dressons un tableau récapitulatif :

	Statut/Rôle	Moyens et lieux de diffusion	Public	Support
Fin XIX^e siècle	Poète-Auteur Poète-éditeur (Typographie ou maison d'édition de <i>cordel</i>)	Train Marchés locaux Evènements festifs quotidiens, ex : Fête de St Jean, match de football	Public originaire du milieu rural vivant en ville ou à la campagne <i>Nordeste</i> Folkloriste	Passage de la forme orale à l'écrit : le <i>folheto</i>
XX^e siècle	Poète-éditeur Poète – imprimeur (Typographie ou maison d'édition de <i>cordel</i>) Poète syndicaliste Poète – président d'association de littérature de <i>cordel</i> Poète-organisateur d'événements culturels locaux	Gare routière Radio Télévision Marché touristique Événement universitaire	Diaspora nordestine dans tout le Brésil Universitaires Touristes	Almanach Journal CD
XXI^e siècle	Poète organisateur d'événements nationaux Poète-formateur/animateur Poète-pédagogue Poète-universitaire Poète-éditeur (maison d'édition conventionnelle)	Internet Ecoles (primaire et secondaire) Bibliothèque Centre culturel Rencontre nationale des professionnels de la littérature de <i>cordel</i> Salon du livre Maison d'édition conventionnelle Presses Universitaires	Instituteurs et professeurs Public élargi à d'autres origines territoriales, socio-économiques.	DVD <i>Cordelivro</i> Anthologie et recueil de poète Réseaux sociaux (blog, Facebook, Instagram, WhatsApp)

Tableau 1 : Adaptations et innovations dans la littérature de *cordel* depuis son apparition.

La littérature de *cordel* adopte de nouvelles formes, ajoute des thèmes, réélabore sa fonction, profite des moyens de communication innovant. Le profil de ses poètes n'est pas en reste, ils deviennent spécialistes de la culture populaire, syndicalistes, formateurs, animateurs, présidents d'associations de la littérature de *cordel*. C'est pourquoi, nous considérons qu'il

s'agit bien du *processus d'hybridation* décrit par Néstor García Canclini lorsqu'il montre que les changements résultent d'une volonté à s'adapter :

Il peut constituer le résultat imprévu de mouvements migratoires, touristiques ou d'échanges aux plans de l'économie et de la communication. Mais souvent l'hybridation est le résultat d'une tentative de reconversion d'un patrimoine [...] pour l'insérer dans de nouvelles conditions de production et de marché. (García Canclini 2009, p. 82)

Pourtant, les notions d'authenticité et de tradition continuent d'être exprimées dans les *folhetos* actuels. Leur évocation aurait tendance à tromper le lecteur sur les réelles capacités d'inventivité et de flexibilité adaptative du *cordel*. Mais quand une pratique comme celle-ci a su se maintenir par l'adaptation, alors la tradition rime avec innovation plutôt que cristallisation (Souty 2007, p. 247).

Il n'y a aucune nécessité ou aucune évidence dans le fait que la littérature de *cordel* soit un texte folklorique ou une manifestation de la culture populaire et régionale. Cette articulation entre le signifiant, le *folheto* de *cordel* et le signifié, celui d'être une littérature typiquement nordestine, a été construite historiquement, à un moment donné, processus qui fait qu'aujourd'hui le *cordel* soit un signe de la nordestinité et que, en le voyant, immédiatement nous l'associons à un autre concept : celui du *Nordeste*. (Albuquerque 2013, p. 27, traduction libre)

Si nous reprenons les termes de sémiologie pour le cas de la littérature de *cordel*, le *signe* tradition reprend son *signifié* initial, celui d'être une pratique culturelle qui fait sens pour ceux qui l'exercent sans chercher à la cristalliser, mais plutôt en cherchant à assurer la stabilité de leur compréhension et de leur interprétation du monde, quitte à s'arroger d'autres savoirs afin de garder une certaine cohérence. C'est ce que Jérôme Souty met en évidence par l'expression *fidélité créatrice* pour décrire le Candomblé au Brésil. Il montre que la pratique religieuse issue de la culture Yoruba a su perdurer en recourant à l'emprunt qui fut la condition impérative de sa continuité. Il rajoute que « la tradition est présentée comme une donnée intangible alors qu'il s'agit en fait du résultat d'évolutions et de négociations antérieures » (Souty 2007, p. 247). En partant de ce point de vue, il est possible d'envisager la tradition dans la littérature de *cordel* comme étant à la fois un ancrage référentiel – par l'évocation des notions comme l'authenticité ou l'usage de thèmes nordestins –, et une projection créative – par sa capacité d'adaptation et de renouvellement. Ainsi, il est admissible de voir le *cordel* comme une pratique culturelle qui reste fidèle à elle-même tout en se recréant. Sa survie dépend de son adaptation, elle perpétue une pratique qui se renove

sans se dénaturer. Il y a par conséquent renversement de l'opposition tradition vs modernité. Autrefois incompatibles sous le regard des folkloristes, ces notions agissent en synergie dans la littérature de *cordel*. La tradition devient gage d'inventivité.

Gosto muito de falar
De contemporaneidade,
E quando o assunto é cordel
Aumenta a felicidade.
Mas a tradição, pra mim,
Será sempre novidade.
(Acopiara de 2012a, p. 1)

1.2.2. La tradition : gage de légitimité

C'est aussi par la notion de tradition, en référence à l'idée d'une longue pratique culturelle, que la littérature de *cordel* use de celle-ci comme *autorité légitimatrice* (Souty 2007) pour revendiquer actuellement son statut de littérature nationale.

En fait, nous supposons que les poètes jouent sur les deux registres axiologiques. Le premier est la démonstration que tradition rime avec innovation. Le second est défini par des représentations plus essentialistes, à savoir une littérature régionale du *Nordeste* et populaire. Ce qui nous fait revenir au concept *d'invention de la tradition* d'Éric Hobsbawm.

Lorsqu'il s'agit de définir les termes de notre étude, la notion de *réinvention* nous questionnait car il est évident que le *cordel* fait preuve d'innovations mais cela n'a rien à voir avec le sens qu'Eric Hobsbawm lui attribue. Pourtant, nous trouvions des similitudes entre la définition faite par les *cordelistas* de leur poésie et la logique de la fabrication d'une tradition. C'est une remarque de Pierre Nora qui nous éclaira : « Une tradition, c'est une mémoire devenue historiquement consciente d'elle-même » (1997, p. 3041). Nous avons alors compris que ce qui nous questionnait n'était pas le *folheto* mais la rhétorique des poètes contenue dans leur poésie ou dans leur discours. Grâce à cette déduction, la réflexion que nous proposons de développer dans l'étude gagne en intérêt.

Selon nous, les *cordelistas* ont pris conscience de la valeur légitimatrice de la notion de tradition et la nécessité d'en faire usage pour leur reconnaissance à l'échelle nationale. Mais pour que cette opération ne les fasse pas retomber dans le piège de la culture populaire, il était nécessaire d'user d'autres procédés. Nous sommes arrivés au constat suivant : les poètes font à la fois l'apologie de la capacité des *folhetos* à faire preuve de renouvellement,

d'innovation, et d'adaptabilité, notions qui font écho au concept de modernité ; mais leur discours pour la reconnaissance de la littérature de *cordel* comme littérature nationale puise aussi ses arguments de légitimation dans les valeurs identitaires comme nordestine et populaire.

O nosso cordel é arte
Pelo mundo admirada
Em cada estrofe rimada
No Brasil sempre fez parte
Sendo povo estandarte
Em todo e qualquer momento
Se espalha feito vento
Pra cumprir melhor papel
Queremos para o Cordel
Seu registro e tombamento.
(Academia Brasileira de Literatura de Cordel 2009, p. 28, strophe d'Isael de Carvalho)

Ils puisent également la légitimité de leur poésie dans son ancrage historique comme cela a été souligné par le poète Abrãao Batista chargé de composer le poème résumant l'événement anniversaire « Cem anos de cordel » :

São 100 anos de ação
De maior literatura
Do Brasil, tem estrutura
E representatividade
Tem a historicidade
Desse povo brasileiro
O cordel pro mundo inteiro
Leva nossa realidade.
(Batista 2001, p. 5)³⁶

Par ailleurs, les poètes cherchent à se débarrasser d'autres représentations tout autant essentialistes comme rurale, rustique, *matuta*, qui sont des images qui viennent décrédibiliser leur légitimité par le caractère archaïque ou à connotation négative associée à l'ignorance, à l'analphabétisme et au caractère naïf.

Para quem ama o cordel,
Porém só vê poesia
Nessa linguagem matuta
Pru quê, pru mode, pru via,
Tendo o sertão como tema,
Pode esquecer meu poema
Bater noutra freguesia.
...
Pois o cordel sendo usado

³⁶ L'ancienne orthographe ou les erreurs présentes dans les *folhetos* sont maintenues dans tous les extraits poétiques.

Para ALFABETIZAÇÃO
Deve respeito à linguagem
Corrente em nossa nação.
Não deve ensinar errado,
Nem pode ser embalado
Nas plumas da erudição.
(Viana 2006, pp. 1-2)

Parce qu'ils sont en train d'opérer un « tri sélectif » des valeurs auxquelles les *cordelistas* veulent rattacher leur poésie, nous déduisons qu'il y a fabrication d'un récit qui s'élabore à partir d'une batterie argumentative novatrice maniant tour à tour les notions de modernité et tradition. Par conséquent, peut-on en conclure que l'objet est authentique mais qu'en revanche, la rhétorique que les poètes usent ces vingt dernières années serait une invention ? Toutefois, si le signe tradition a acquis de nouveaux signifiés dans le répertoire sémantique des *cordelistas*, nous voulons souligner que la finalité de leur démarche artistique reste constante depuis sa création. En effet, les poètes modèlent leur pratique afin qu'elle continue de faire sens pour eux comme pour leur public. Pour cela, sans chercher à la rendre immobile, ils stabilisent leur compréhension et leur interprétation du monde par l'adaptation, élargissent leurs savoirs. Et si nous y réfléchissons bien, n'est-ce pas le propre de toute pratique culturelle ?

A ce sujet, dans *L'oubli et la tradition*, Paul Zumthor fait remarquer que « nos cultures ne se souviennent qu'en oubliant, ne se maintiennent qu'en rejetant une part de ce dont elles ont, au jour le jour, fait l'expérience » et il poursuit en expliquant le mécanisme de l'oubli au sein d'un groupe et les motivations agissantes :

[...] la communauté adhère mémoriellement à des formes de pensée, de sensibilité, d'action et de discours grâce auxquelles elle “ fonctionne », non seulement parce qu'elle les tient à sa propre disposition, mais à cause des valeurs dont elles sont chargées – valeurs à ranger à la fois parmi les causes et les effets d'une sélection initiale, c'est-à-dire d'une volonté d'oubli. (Zumthor 1988, p. 106)

Le mécanisme de l'oubli a donc un caractère régénérant. La mémoire ne retient que ce qui fut, est et sera fonctionnelle afin de demeurer dans le temps. Il ne s'agit pas d'oublier, mais de recadrer, redéfinir, reclarifier dans un perpétuel mouvement sémantique et pragmatique. L'oubli est donc la condition *sine qua non* pour que la mémoire demeure et, par conséquent, elle est également fondamentale pour une tradition comme la littérature de *cordel*. L'oubli rend possible sa malléabilité axiologique.

Pourtant, nous verrons que l'emploi du terme tradition dans la littérature de *cordel* remonte seulement à la fin des années 1970. Par conséquent, si la littérature de *cordel* est bien

une tradition, elle n'en a pris conscience que récemment. En faisant appel à la tradition, les *cordelistas* s'appuient sur elle comme d'un « pouvoir hiérarchique et décisionnel [...] [qui] induit pourtant le pouvoir d'adapter, de créer, d'inventer » (Souty 2007, p. 247).

Comvêm se reconhecer
O valor dessa amostra
Sendo minha, também “nostra”
Para manter a tradição
No debate e discussão
Toda linha do cordel
E no raio de seu anel
A cultura, a expressão.
(Batista 2001, p. 7)

En ayant recours à la tradition, les poètes font appel actuellement à la fois au passé, lui donne une nouvelle interprétation en suivant sa définition actuelle tout en y projetant les enjeux du futur.

1.3. Un modèle poétique pérenne

L'emploi du principe de pérennité dans le titre ci-dessus s'oppose à l'idée d'immutabilité qui est souvent associée à la notion de tradition. Dans le cas de la littérature de *cordel*, si elle continue d'être prolifique encore aujourd'hui c'est parce qu'elle a été perméable aux changements et aux influences qui ont jalonné son parcours. C'est ainsi qu'elle a pu se recréer et que notre étude réfléchit au phénomène de sa réinvention actuelle. Nous proposons dans ce qui va suivre de réfléchir de nouveau sur la notion de tradition mais en guidant notre réflexion sur deux niveaux. Le premier se situe sur un axe poétique, c'est-à-dire, comment la tradition s'entend selon que la structure poétique est construite par l'écriture ou l'oralité ? Le second niveau se situe sur le plan social, c'est-à-dire qu'il s'agit d'envisager la tradition comme un système régulateur pour la communauté : le *cordelista* et son public.

1.3.1. Les atouts de l'oral et de l'écrit dans sa réinvention

L'oral

La littérature de *cordel* est dite orale car elle comporte de nombreuses composantes qui rappellent ses origines orales ou encore qui lui confèrent une dimension orale :

- La littérature de *cordel* puise ses histoires dans les répertoires des contes, légendes, histoires épiques de son passé et de son environnement social qui étaient généralement transmis oralement. Le *folheto Os três conselhos sagrados* de Marco Haurélio qui compose notre corpus est une réinterprétation par l'auteur du conte éponyme qu'il récolta auprès d'une conteuse à Bom Jesus dos Meira dans l'état de Bahia. Ce conte est lui-même une des nombreuses versions qui existent. Le thème des trois conseils est également présent dans des romances médiévales ;
- Le *cordel*, pour cohabiter avec l'environnement du *repente* et de la *cantoria*, transcrit ou imagine des duels de poètes. D'ailleurs, ce thème constitue une catégorie de la littérature de *cordel*. Il n'est pas rare que la transcription génère des modifications ou des adaptations de la poésie afin de respecter la métrique et la rime. Il est donc à noter l'aspect mouvant et adaptatif de l'univers poétique de la littérature de *cordel* ;
- L'élaboration du *cordel* est guidée par la spécificité qu'il pourra être lu ou déclamé ;
- La littérature de *cordel* est écrite en vers. C'est une poésie qui suit des règles de métrique et de rime pour sa construction. Au-delà d'être des règles, ce sont également des outils mnémotechniques qui se révèlent être des alliés lorsqu'il s'agit de mémoriser et de réciter oralement. L'écriture en strophe confère aussi à l'expression orale une rythmicité grâce à la métrique et une mélodie par le son des rimes. Bien que de plus en plus rare, la poésie de *cordel* était écrite pour être également chantée, d'où l'importance des deux ;
- Le narrateur est souvent identifié dans le texte. Il se présente généralement comme le passeur d'une histoire qui appartient à la mémoire collective. Donc, bien que l'histoire du *folheto* soit une création individuelle qui comporte la signature de l'auteur, il se positionne d'une certaine manière comme le messager d'une œuvre collective ;

- Le récit du *folheto* est narratif et il peut comporter parfois de nombreux dialogues. Cela confère à la poésie une dimension théâtrale qui sera mise en pratique lors de la déclamation. Le bénéfice de ce procédé est de rendre vivant le récit, d'autant plus si l'orateur présente de bonnes qualités d'interprétation. Il donnera envie à l'auditoire d'en savoir plus ;
- Enfin, l'oralité se retrouve également dans la phase d'élaboration de la poésie. Certains poètes, comme Moreira de Acopiara et Marco Haurélio, construisent leur poésie de mémoire avant de la poser ensuite sur feuille une fois qu'elle est achevée.

La littérature orale ne reste pas statique car la transmission du savoir ne préserve pas l'identique. Sa transmission est dépendante de son contexte d'émission et des caractéristiques cognitives et sociales de son détenteur, le poète. Par conséquent, elle laisse le champ libre à l'expressivité et à la réinterprétation au fil du temps. Pour perdurer, une tradition orale telle que la littérature de *cordel* a besoin d'être « fluide et mouvante » (Souty 2007, p. 265) pour s'adapter aux conditions nouvelles de son contexte environnant. Elle cultive l'art dynamique et vivant de la mémoire. Le savoir pour être authentique n'a pas besoin d'être reproduit à l'identique. C'est ainsi que l'histoire de Charlemagne se retrouve dans le sertão brésilien et qu'un personnage issu du conte populaire tel que João Grilo devient un personnage emblématique par la création de multiples et diverses histoires écrites par différents *cordelistas*.

L'écrit

Michel Zink, pour réfléchir sur la place de l'écrit dans la littérature médiévale, pose la question suivante : « En quel sens l'écrit est-il un critère de culture dans la civilisation médiévale ? » (1993, p. 14) . Depuis le Moyen-Âge, l'écrit n'a fait que s'imposer chaque fois d'avantage comme source et autorité. En l'occurrence, il s'est constitué une tradition textuelle qui a hiérarchisé le rapport entre l'oralité et l'écriture. En faisant le rapprochement avec notre problématique, on s'aperçoit que l'écrit continue d'être un critère de culture et un vecteur de légitimité pour la littérature de *cordel* au XXI^e siècle.

Par ailleurs, Jérôme Souty explique que l'écriture a pour spécificité de fixer le savoir et d'ériger la reproduction conforme au modèle préalablement défini comme un critère d'authenticité (2007, p. 265). Il ajoute qu'elle est aussi normative car elle institue des règles.

Les *cordelistas* ont bien saisi que l'usage des valeurs rattachées à l'écrit a une importance décisive pour présenter leur poésie. C'est pourquoi, ils reprennent celles-ci dans leur argumentation et les mettent en avant afin d'inscrire leur poésie dans une tradition littéraire plutôt que seulement dans une tradition orale. Ainsi, ils empruntent le vocabulaire orthodoxe de l'écriture afin de rapprocher la littérature de *cordel* des caractéristiques de la littérature conventionnelle. Par exemple, la règle fondamentale de la littérature de *cordel* à laquelle il est impossible de déroger est la « règle des trois » : la rime, la métrique et la trame³⁷. Ainsi en reprenant le vocable et la logique de la culture écrite, le *cordel* souligne sa tradition textuelle, atteste de sa qualité littéraire et gagne en légitimité aux yeux du *scriptocentrisme* (Souty 2007) des institutions culturelles brésiliennes.

Par ailleurs, nous avons remarqué qu'avec l'émergence des *folhetos* dits didactiques et éducatifs, la poésie est de plus en plus réflexive. Jérôme Souty montre que l'écriture parce qu'elle fixe le savoir sur la feuille, permet sa manipulation, sa réorganisation et sa mise à distance. « L'écriture et la lecture rendent possibles des opérations intellectuelles que l'oral ne permet pas » (Souty 2007, p. 180). Dans le *folheto* de Nando Poeta et Varneci Nascimento *O raio X do cordel*, on remarque effectivement la dimension réflexive et le caractère intellectualisé du poème. Leur récit va au-delà de la description que d'autres méta-poèmes ont pu réaliser auparavant. Il est argumentatif et aborde une approche scientifique dans leur démarche par l'usage de citations et de références bibliographiques³⁸.

D'autre part, nous observons que l'emprunt du raisonnement de l'écrit agit sur la manière de concevoir la mémoire du genre poétique. L'écriture génère des archives et permet au poète de se référer à des œuvres ou à des recherches antérieures. La constitution d'une conscience au passé n'est plus seulement filiale, elle s'élabore par d'autres moyens que l'héritage d'une transmission tels que la production d'anthologies, de recueils, de biographies des maîtres de la littérature de *cordel*³⁹.

Lorsqu'il s'agit d'étudier ou de transcrire une culture ou un objet oral par une approche qui relève de l'écrit et de sa logique, nombre d'ethnologues ou anthropologues en montrent ses limites. Et pourtant, la poésie de la littérature de *cordel* fait la démonstration

³⁷ Cette démarche de clarification didactique a été initiée par Manoel Monteiro. Il a écrit divers *folhetos* qui utilisent un vocabulaire pédagogique et l'associe à la formulation poétique de la littérature de *cordel*. Il a nommé cette nouvelle approche poétique *Novo cordel*.

³⁸ *Infra* Partie 2, chapitre 4. Le registre du réel.

³⁹ Exemples d'anthologie : HAURÉLIO, Marco (éd.), 2012. *Antologia do cordel brasileiro*. São Paulo : Global Editora ; SILVA, Gonçalo Ferreira da et ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL (éd.), 2008. *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro, RJ : Academia brasileira de literatura de cordel. Exemples de recueil : la collection "Biblioteca de cordel" de la maison d'édition Hedra, São Paulo, la collection *10 cordéis nota 10* de la maison d'édition Imeph.

qu'il est possible de les dépasser. Elle réussit à faire la synthèse des propriétés qui relèvent des deux registres : l'oral et l'écrit.

L'association de l'oral et de l'écrit

Nous comprenons la littérature de *cordel*, issue de la culture orale, comme une expression adaptative qui a pu se réinventer parce qu'elle n'envisage pas la tradition comme une référence figée au passé qui reconnaîtrait l'exclusivité comme condition à l'authenticité (Souty 2007). En parallèle, l'usage de l'écriture et ses emprunts au style formulaire lui confère une structure et un système poétiques référentiels.

Entre passado e presente
Precisa haver sintonia,
E é importante que a gente
Corra atrás de melhoria.
Tudo,tudo se renova.
O *cordel* também é prova
De grande transformação.
Melhorou, se renovou,
Mas ele nunca deixou
De ser também tradição.
(Acopiara de 2012b, p. 17)

Les *cordelistas* voyagent désormais entre les valeurs différentielles du terme tradition. Nous constatons dans la strophe de Moreira de Acopiara que ce dernier se réfère tantôt à la tradition comme recreation permanente – notion qui est rattachée au registre de l'oral – , tantôt à la tradition conçue selon la logique de l'écriture et qui fait écho avec les valeurs normative et de fixation.

La capacité synergétique de la littérature de *cordel* à associer des modalités souvent présentées comme opposées l'a hissée au rang de poésie originale qui lui a offert à la fois, des atouts dans sa capacité à se renouveler sans cesse, et un levier d'accès à sa légitimité par l'emprunt des codes du registre de l'écrit. Finalement, plutôt que d'envisager l'utilisation des deux modes d'expression – oral et écrit – comme un facteur qui fut handicapant pour l'étude et la reconnaissance de la littérature de *cordel* jusqu'aux années 1990, on peut aussi voir cette spécificité comme un atout à long terme. Les *cordelistas* ont effectivement mesuré le potentiel de leur poésie à jouer sur les deux registres dès lors que l'institution était également prête à

changer son regard sur les formes d'expression populaire⁴⁰. Cette prise de conscience permet aux poètes de bien mesurer leur propos, d'adapter le choix des thèmes en fonction des projets éditoriaux, culturels ou éducatifs qu'ils mènent ou auxquels ils participent. À ce propos, la maîtrise des deux modes d'expression est soulignée par Michel Zink pour parler de la poésie à la fin de la période médiévale quand l'oralité était dominante mais cohabitait de plus en plus avec l'écriture :

Au demeurant, le poète est nécessairement conscient de cette opposition dès lors qu'il a accès aux deux modes d'expression et qu'il n'évolue pas dans un monde de l'oralité absolue. Le style qu'il adopte, les effets et les procédés dont il joue sont donc en partie conscients eux-mêmes, délibérés, "artificiels" et ne peuvent faire l'objet d'une interprétation univoque. (Zink 1993, p. 94)

Cette remarque a fait résonance avec notre étude. Une fois adaptée à notre problématique et associée à d'autres lectures, elle a contribué à l'élaboration de l'hypothèse de la réinvention et du rôle participant des poètes dans ce processus. Nous nous sommes rendue compte que ce n'était pas uniquement un mouvement provoqué par les bouleversements de la mondialisation, des progrès techniques et/ou de communication, mais qu'il s'agissait bien d'un changement issu d'une réflexion sur l'état de leur poésie et de la société brésilienne par quelques *cordelistas* dont Manoel Monteiro fait figure de pionnier.

1.3.2. L'effet contenant de la tradition

Nous venons de voir que suivant le registre employé, le sens de la tradition est variable. La distinction se situe au niveau poétique car elle fait référence aux modalités de constructions poétiques orales ou écrites. Paul Zumthor (2000, pp. 96-104) montre que la tradition relève également d'un autre ordre, que nous appelons le niveau social. C'est-à-dire qu'il s'agit d'envisager la poésie comme un tout, ou plutôt comme un modèle poétique qui aurait une fonction sociale parce qu'il apporterait une stabilité à la communauté qui la pratique ou du moins qui l'a inséré dans son répertoire culturel.

⁴⁰ Notamment, grâce à la Constitution de 1988 et les articles 215 et 216 sur la diversité culturelle, la reconnaissance de l'immatérialité de la culture et la participation des détenteurs culturels dans la définition du patrimoine. L'importance de la mise en place de la Constitution sur la réinvention de la littérature de cordel sera étudiée ultérieurement.

La tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme. Elle se confond avec ces modèles mêmes, lieu idéal où s'établissent les rapports inter-textuels, au point que la production du texte est plus ou moins clairement conçue comme une reproduction du modèle. [...] Socialement, la tradition fonde la communauté liant l'auteur à ses auditeurs dans le texte : moins encore en vertu d'une adhésion à celui-ci même qu'à un système poétique virtuellement immuable. (Zumthor, Zink 2000, p. 97)

On retrouve la notion de continuum mémoriel dans la littérature de *cordel*. Il y a non seulement une adhésion à la stabilité du modèle poétique mais il y a une perpétuation de ses imaginaires qui traversent les générations de poètes. Le continuum mémoriel se forme en de multiples ramifications intertextuelles qui viennent enrichir le répertoire créatif de la poésie.

Vêm Silvino do Pirauá
Felipe da Macedônia
Fui até a Babilônia
Para ler cem mil cordéis
Mil coroas e anéis
Fora o que presenciei
Tudo isso imaginei
Nas bodas dos menestrais.

Dolar, libra, contos de réis
O cordel guarda assim
Pistoleiro, espadachim
Leandro Gomes de Barros
Do cachimbo tem os sarros
João Mendes, foi o primeiro
Na cidade de Juazeiro
O cordelista, en fim.
(Batista 2001, p. 12)

Dans les strophes ci-dessus, Abraão Batista cite dans son folheto *100 anos de cordel* des lieux de la poésie avant même qu'elle n'eut été de la littérature de *cordel*. Il souligne son lien filiatif à d'autres formes et imaginaires poétiques et narratifs. Il voyage entre les continents, les récits, les objets, les personnages et les poètes. La mémoire de l'imaginaire poétique est si prégnante qu'il est inutile pour les poètes d'avoir vécu et connu les lieux et époques car ils ont laissé une empreinte dans le répertoire narratif de la littérature de *cordel*.

Le « poids » du modèle agit sur la communauté des poètes. Système poétique qui semble étrangement immuable, ils s'y soumettent, le perpétuent et le défendent. Le *cordelista* Franklin Maxado, qui va pourtant bousculer le monde de la littérature de *cordel* par son profil, se soumet lui-même à ce système poétique de référence. Il s'en fait même le gardien dans le

folheto O cordel do cordel afin que la nouvelle génération de poètes ne sorte pas de la ligne de conduite poétique :

Cordel não é carretel,
Mas mantém a sua linha.
E um novo leitor-poeta
Com ele, é que se alinha,
Não deixando alinhavado
O seu verso e adivinha.
(Maxado Nordeste 1982, p. 8)

En guise de transition entre ce chapitre et le prochain, nous citons Howard Becker : « les idées sont certes importantes, mais leur succès et leur durée de vie dépendent de faits d'organisations, et non de leur valeur intrinsèque » (1988, p. 310). Par conséquent, nous tacherons dans le prochain chapitre de décrire comment les poètes qui ont migré vers la ville de São Paulo se sont organisés pour créer, non pas seulement un réseau, mais un « monde de la littérature de *cordel* » qui a rendu concret la réinvention de la littérature de *cordel*. Nous verrons également comment la ville, pour être la capitale économique du pays, leur a fourni diverses ressources pour construire ce monde.

2. São Paulo : la capitale culturelle du Nordeste

Si nous avons choisi ce titre, c'est en quelque sorte par pure provocation et surtout en référence tant aux nombreuses productions artistiques (musique, cinéma, littérature) qu'aux programmes d'événements qui utilisent cette expression pour faire allusion aux nombreux Nordestins qui sont venus s'installer à São Paulo. Bien que la littérature de *cordel* soit un genre littéraire brésilien originaire du *Nordeste*, elle est désormais présente dans de nombreux états du pays. De plus, elle n'a jamais été autant dynamique sur le plan de la diffusion qu'actuellement.

Encore plus intéressant, São Paulo serait devenue, selon nous, un des plus importants centres de création, de production et de divulgation de la littérature de *cordel* du pays.

Nous débiterons par une réflexion sur l'élaboration de l'espace de la ville de São Paulo. Nous l'entendons comme étant un support des activités du quotidien et des relations humaines, et ses changements seraient compris comme résultant de la logique mercantile, sociale et culturelle des derniers temps. Nous verrons comment São Paulo est passée d'une ville diasporique à une *ville-monde*⁴¹ qui serait le reflet de la globalisation en cours, où le national et le local s'articulent. Une fois ces dimensions explorées, nous aborderons dans un second point ce que nous désignons « le monde de la littérature de *cordel* » en référence au modèle théorique d'Howard Becker. Il s'agit de comprendre l'art, et dans notre cas, le *cordel*, non pas simplement comme une œuvre, mais comme une activité collective. Aussi, notre objectif sera de montrer les *chaînes de coopération* dans la *ville-monde* qui ont permis à la littérature de *cordel* de gagner son espace au niveau local, et puisque nous venons de parler de globalisation, à l'échelle nationale.

2.1. São Paulo : *Ville-monde*

Pierre Ouellet explique que « la ville n'est pas une *donnée* du monde [...] elle est plutôt son mode de *donation*, soit la façon dont le monde comme monde se donne à nous...non seulement à travers nos organes des sens, mais aussi et surtout à travers notre

⁴¹ OUELLET P, 2005. Pierre Ouellet associe le mot « ville » à celui de « monde » dans le but de souligner l'espace globalisant de la ville, comme si l'intégralité du monde pouvait se retrouver dans celle-ci.

mémoire et notre imagination » (Ouellet 2005, p. 141). En d'autres termes, le monde se configure aujourd'hui par les modes de se le représenter et d'être avec lui. Ainsi, notre société passa par différentes phases historiques qui changèrent notre relation au monde et donc à l'espace.

A la fin du XIX^e siècle, quand débutèrent les migrations nordestines vers le *Sudeste*, les groupes migrants étaient conçus comme des communautés qui se définissaient par l'identité territoriale et culturelle, c'est-à-dire, par le lieu d'origine. Cette vision se développait dans un raisonnement qui hiérarchisait les relations et donc, aussi les espaces géographiques. Ainsi, l'espace du territoire brésilien était pensé dans une dialectique binaire où la région du *Sudeste*, espace du progrès et de la récente république, était considéré comme le centre, et la région du *Nordeste* comme la périphérie parce qu'elle représentait l'ancien monde qui était régi par une organisation esclavagiste. La société brésilienne, façonnée par les relations de pouvoir entre les deux régions, créa une image biaisée de la diaspora nordestine réduite à son identité culturelle et caractérisée par des « traits de l'unité essentielle, l'unicité primordiale, l'indivisibilité et le pareil » (Hall, Sovik, Resende 2003, p. 28, traduction libre).

Néanmoins, le mouvement de modernité en marche apporta de multiples conséquences et mena le monde et donc le Brésil à une globalisation. Celle-ci fut incitée par une volonté consumériste tant économique que culturelle. Néstor García Canclini identifie cinq types d'événements qui ont provoqué ces changements structureaux (2010, p. 106) :

- L'intensification du développement économique ;
- L'expansion de la croissance urbaine ;
- Le développement du marché de biens culturels, la réduction de l'analphabétisme et un meilleur accès à l'éducation ;
- L'introduction de nouvelles technologies de communication qui contribuèrent à la massification et à l'internationalisation des relations culturelles ;
- L'apparition de mouvements radicaux qui ont vu dans la modernité une voie pour le changement de l'organisation sociale.

Comme remarqué précédemment, le développement économique du Brésil a provoqué la migration dans tout le pays de millions de nordestins dont une grande partie vers São Paulo, accélérant ainsi l'exode rural, la croissance de la ville et l'arrivée du *cordel* dans celle-ci. Par ailleurs, la création du marché culturel a favorisé l'ouverture de typographies, la production des *folhetos* tout comme leur consommation dans le *Nordeste*. C'est ainsi que les années 1950

furent considérées comme l'âge d'or pour le *cordel*. Mais avec l'arrivée de la télévision et de la radio dans les foyers brésiliens, les *folhetos* ont connu un désintérêt du public qui le consommait et c'est pour ces raisons, entre autres, que des intellectuels des années 1960 et 1970 prédirent la disparition de la poésie dans un avenir proche.

Mais c'était sans compter sur la capacité humaine à développer des stratégies d'adaptation socio-économiques et culturelles, à réattribuer de nouveaux sens à ses pratiques et le plus important, d'être capable de se recréer constamment. São Paulo a été le théâtre des adaptations de la littérature de *cordel* car la ville est un espace que Stuart Hall désigne comme étant une *zone de contact*. Elle a provoqué des rencontres entre des sujets qui étaient auparavant éloignés. Il explique que « la globalisation culturelle a un effet déterritorialisant. Ses compressions espace-temps impulsées par les nouvelles technologies, ont desserré les liens entre la culture et le « lieu » » (Hall, Sovik, Resende 2003, p. 36, traduction libre). C'est ainsi que le *cordel* s'est retrouvé dans une relation paradoxale entre d'un côté, le *Nordeste* qui était sa « terre-mère » mais d'où les poètes étaient partis, et de l'autre, São Paulo, sa « belle-mère ⁴² » qui l'accueillait mais qui discriminait la culture nordestine. Au tournant du XXI^e siècle, le *cordel* profita des opportunités que lui offrait la *ville-monde*, telle que la présence :

- D'organismes de gestion culturelle, comme le SESC, afin de réaliser des ateliers, spectacles et événements tel que « Cem anos de *cordel* » qui s'est développé au SESC Pompéia (SP) en 2001 et qui représente pour une partie des poètes un tournant décisif dans la relation du public vis-à-vis de leur art ;
- D'élites artistique, intellectuelle et scientifique pour l'organisation d'événements tournés vers la littérature de *cordel* comme les deux « Concursos paulistas de literatura de cordel » organisés par le service culturel de la Companhia Paulista de Trens Metropolitanos en 2002 et 2003 et l'événement précédemment cité « Cem anos de cordel ». Tous les deux furent conçus et construits par des journalistes et/ou spécialistes de la littérature de *cordel* de São Paulo : Assis Ângelo et Audálio Dantas ;
- De maisons d'édition qui sensibilisèrent d'une part le public lecteur et, d'autre part, le système éducatif à la littérature de *cordel*. A l'exemple de l'événement pionnier « Cordel da Cortez – Cultura popular na escola »⁴³ qui se déroula bi-annuellement de 2002 jusqu'à 2016 et est organisé par la maison d'édition Cortez

⁴² Terme utilisé par le poète Marco Haurélio dans un des entretiens d'histoire orale.

⁴³ De « Cortel na Cortez – Cultura popular na escola », l'intitulé de l'événement est devenu « Cordel da Cortez-Cultura popular na escola ».

Editora. Ou encore la collection *Clássicos em cordel* de la maison d'édition Nova Alexandria depuis 2007 qui a fortifié l'émergence du format *cordelivro*⁴⁴.

Ces événements font partis d'un ensemble culturel précurseur du début du XXI^e siècle et ils furent la rampe de lancement pour d'autres initiatives.

La littérature de *cordel* cesse d'être uniquement une littérature du *Nordeste*, elle se réapproprie les moyens de la globalisation pour se (re)produire, se commercialiser et se diffuser. Moacyr dos Anjos l'identifie comme étant « l'articulation local/global » :

Ce qui distingue la culture locale de n'importe quelle autre, ce ne sont plus les sentiments de cloisonnement, d'éloignement ou d'origine, mais les formes spécifiques par lesquelles une communauté se positionne dans ce contexte d'interconnexion et établit des relations avec l'autre. A force de changements, la notion d'identité culturelle est appelée à se déplacer du cadre qui paraissait spontané et territorialisé vers le champ ouvert qui est constamment en (ré) invention.

C'est dans ce sens que la culture globale – celle répandue depuis les régions hégémoniques (notamment l'Europe et les Etats-Unis) – est absolument impliquée dans la définition de cultures locales. (2005, pp. 14-15, traduction libre)

Pour illustrer notre propos, nous prenons l'exemple de l'« Espace *cordel* et *repente* », présent à la 24^e Biennale internationale du livre de São Paulo de 2016. Alors que la Biennale coordonnée par la Chambre Brésilienne du Livre (CBL) se déroulait à São Paulo, l'« Espace *cordel* et *repente* » était, lui, organisé par la Chambre Cearense du Livre (CCL). A travers cet événement, nous observons les chaînes de coopération qui agissent à un niveau national et les acteurs agissant dans une logique d'interconnexion et de conscience transnationale. Le local, *Nordeste* symbolique, est porté par l'« Espace *cordel* et *repente* » qui est organisé par une institution culturelle du Ceará. Celle-ci s'est déplacée jusqu'à São Paulo, désignée par sa présidente comme étant « la plus nordestine des capitales brésiliennes » (Câmara Cearense do Livro 2016, préface, traduction libre), afin de participer à un événement-produit de l'industrie littéraire. Les références géographique et culturelle s'entrelacent et forment un monde non plus caractérisé par le local mais par les interconnexions qui les unissent. Le local est global et *vice versa*.

⁴⁴ Livre de *cordel* qui comme son nom l'indique n'est plus sous la forme de livret mais de livre.

2.2. Le monde de la littérature de *cordel* à São Paulo

Continuons avec Pierre Ouellet pour parler de l'espace de la ville et de son caractère humain. Elle est *habitat* et *habitus*, c'est-à-dire, que la ville n'est pas seulement un paysage urbain ; elle est ce que les habitants font d'elle et comment ils cohabitent à l'intérieur. Elle est espace physique et civique (Ouellet 2005, pp. 155-156).

Nous avons souligné cette facette de la ville afin de mettre en évidence la présence des relations de coopération culturelle et le champ de force et de résistance en jeu quand il est question de la littérature de *cordel*, tant dans sa production et publication que dans sa distribution et sa consommation. Selon Pierre Ouellet : « La ville est un monde vécu ou, plus proprement, un “monde de vie” » (2005, p. 156). Dans cette partie, nous envisageons le « monde de la littérature de *cordel* » à São Paulo en nous appuyant sur les réflexions d'Ouellet et sur les considérations sur le *monde de l'art* d'Howard Becker.

J'ai considéré l'art comme un travail, en m'intéressant plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes ou à leurs créateurs au sens traditionnel.[...] Cela revenait forcément à envisager l'art comme un travail peu différent des autres, et ceux que l'on appelle artistes comme des travailleurs peu différents de ces autres travailleurs qui participent à la réalisation des œuvres d'art.[...] Il s'agit moins, en effet, d'élaborer une théorie sociologique de l'art selon quelque schéma logique que d'examiner les possibilités offertes par la notion de monde de l'art pour une meilleure compréhension des modalités de production et de consommation des œuvres d'art. (Becker, Bouniort, Menger 1988, pp. 21-22)

Il s'agit d'aborder l'art poétique de la littérature de *cordel* comme une activité résultante d'une organisation sociale. À ce propos, de manière générale, notre travail ne cherche pas à mettre en lumière la qualité de ce genre littéraire, mais à l'analyser comme phénomène social et littéraire. Le modèle d'Howard Becker est tout à fait pertinent dans le cadre de l'étude dans la mesure où il compare les artistes à des travailleurs, aspect qui est très présent tant dans les récits des *cordelistas* que dans ceux des personnes qui travaillent avec eux. « C'est vraiment beaucoup de travail. Ils [les *cordelistas*] travaillent beaucoup à la divulgation, ils vont n'importe où, ils donnent des conférences, font des spectacles, indépendamment de s'ils gagnent [de l'argent] ou pas »⁴⁵.

⁴⁵ Paulo Zuccherato, directeur commercial de la maison d'édition Nova Alexandria. Entretien réalisé dans les locaux de la maison d'édition, le 28.04.17.

Dans notre étude, nous nous référons à deux aspects principaux de ce monde conçu par Howard Becker : les *conventions* et les *chaînes de coopération* de manière à décrire « le monde du *cordel* » paulistain.

2.2.1. Les conventions

Howard Becker compare les *conventions* à des « norme, règle, représentation collective, coutume et habitude » qui régissent les activités de coopération d'un groupe. Elles se rapportent par conséquent aux notions de mémoire collective, groupe d'appartenance et imaginaire culturel partagé. Et c'est justement cela qui était pointé en premier par la majorité des agents qui agissent dans le monde de la littérature de *cordel*. Ils se réfèrent à leur origine géographique et à leur culture nordestine comme point de départ fondamental pour se raconter et s'expliquer. À l'instar du créateur et directeur de la maison d'édition Cortez :

Pourquoi avons-nous eu l'idée d'introduire le *cordel* chez Cortez ? La première chose est que je suis Nordestin. Il n'y a pas beaucoup de Nordestins qui sont libraires dans le Sud, *Sudeste*. Je suis Nordestin, entreprise familiale. Ednilson qui a été notre directeur jusqu'à la fin de l'année dernière...Et donc, nous venons de la même région, *Nordeste*, Rio Grande do Norte, n'est-ce pas ? Comme dans les autres états du *Nordeste*, il y a la littérature de *cordel*, il y a son expression populaire. Quand j'étais enfant, il y a soixante, soixante-dix ans, je l'ai écoutée dans les marchés, d'accord ? Ednilson, qui est mon neveu, qui a désormais cinquante ans, aussi. Donc, disons ainsi, cette...création de « *Cordel na Cortez* » vient de nous, Nordestins voulant apporter ici, dans le Sud ou dans le *Sudeste*, cette littérature que nous trouvons ou trouvions importante⁴⁶.

Howard Becker explique que l'échange de valeurs familiales rend possible les formes de coopération les plus fondamentales et, dans le cas de la littérature de *cordel*, nous constatons qu'elle est liée à l'origine, vue comme le cordon ombilical de l'identité.

2.2.2. Les circuits de coopération

Howard Becker compare le *monde de l'art* à une activité collective. Il montre que l'artiste a besoin d'un réseau de coopération d'autres professionnels pour que son œuvre soit réalisée. Cela concerne aussi les étapes de l'approvisionnement du matériel, de la production, de la distribution, de la divulgation, etc... Bien que le *cordel* ait subi des préjudices qui limitèrent son accès aux moyens de production et de distribution conventionnels, il a su

⁴⁶ José Cortez, Editeur en chef de la maison d'édition Cortez Editora. Entretien réalisé dans les locaux de la maison d'édition, le 09.02.17.

développer d'autres moyens ingénieux et se faire des alliés parmi les éditeurs, intellectuels et journalistes. Ces derniers étaient la plupart nordestins ou descendants de nordestins et ils formèrent la majorité du réseau de coopération de ce monde. Parce qu'ils étaient déjà introduits dans les circuits conventionnels, ils ont permis à la littérature de *cordel* d'avoir accès au « monde chef » et d'utiliser les normes reconnues par la *doxa* brésilienne. En plus d'être des professionnels insérés dans les circuits du monde de l'art, ils constituent pour les *cordelistas* un public privilégié et sensibilisé qui comprend et peut soutenir leur travail.

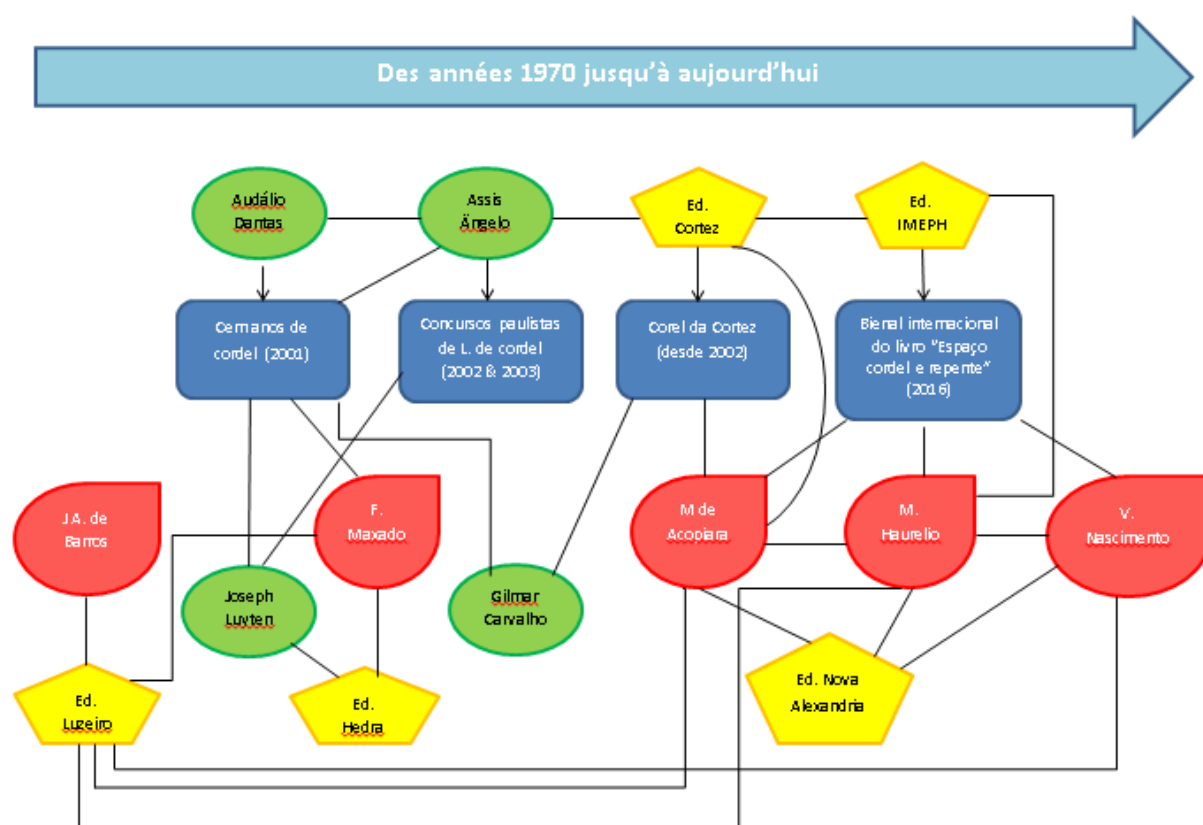


Figure 1 : Le monde de la littérature de *cordel* à São Paulo et son réseau de coopération

Dans presque tous les entretiens réalisés avec ces professionnels, nous avons observé les chaînes de coopération entre les universitaires, les éditeurs, les spécialistes et les poètes. Ces alliances entre eux avaient comme but de promouvoir la littérature de *cordel*. L'événement « Cordel da Cortez – Cultura popular na escola » en est un exemple. De la conceptualisation de l'événement jusqu'à sa réalisation, nous retrouvons la coopération de ces divers partenaires.

C'est le professeur Gilmar de Carvalho qui en fut le grand instigateur. A cette époque [2002], il faisait un doctorat à l'Université Pontificale Catholique de São Paulo [PUC-SP] et une des disciplines qu'il défendait à l'université était justement la littérature de *cordel*. Comme il était aussi un habitué assidu de la librairie Cortez, lors d'une de ses visites, j'ai parlé de manière élogieuse de l'événement réalisé au SESC Pompéia [SP] de 2001. Et lui, heureux et surpris de mon admiration pour la littérature de *cordel*, il s'est immédiatement mis à disposition pour m'aider à réaliser un événement à la librairie Cortez, offrant de faire venir à ses frais deux graveurs sur bois, Zé Lourenço et Francorli, de mettre à disposition un fonds de *folhetos* et de matrices de xylogravure. Et de ce fait, cela s'est produit. Les deux graveurs sur bois sont venus et le travail de la librairie a été de préparer l'espace et d'embaucher un attaché de presse pour faire la communication de l'événement. L'événement s'est répercuté et plusieurs adeptes du genre, entre autres, qui habitait déjà à São Paulo sont venus, comme la Potigar Nireuda Longobardi [graveuse sur bois], le Cearense Moreira de Acopiara [*cordelista*], le pernamboucain Waldeck de Garanhuns [théâtre de mamulengo]⁴⁷.

Dès lors, le poète Moreira de Acopiara a commencé à s'occuper de l'événement puis est devenu le programmateur quand le poète Marco Haurélio pris la relève. Le premier était chargé de réunir les poètes, graveurs sur bois, *repentistas* et autres professionnels de l'imaginaire artistique du *cordel* pour construire la programmation, et le second était en charge de la communication de l'événement tant orale qu'écrite.

Howard Becker explique que ce sont les propres *conventions* reconnues par le monde de la littérature qui le modélisent. C'est pourquoi, si une œuvre ne rentre pas dans les critères du *monde de l'art*, elle sera rejetée. Et comme la littérature de *cordel* ne correspond pas aux normes définies par le monde littéraire national pour un ensemble de facteurs, elle est mise à l'écart. Néanmoins, il précise que c'est ainsi que se développe des circuits de distribution parallèles (Becker, Bouniort, Menger 1988, p. 52). Les professionnels de l'édition, comme Ednilson Xavier et José Cortez, forment un pont entre les deux mondes, celui de la littérature de *cordel* et de la littérature conventionnelle. Ce sont des professionnels engagés dans la défense du *cordel*, considéré, selon eux, comme sous-estimé. Ainsi, ils se lancent le défi de monter des projets précurseurs.

C'est aussi le but que s'est fixée la maison d'édition Nova Alexandria lorsqu'elle lança la collection *Clássicos em cordel*. Nelson Zuccherato, ancien éditeur en chef et défunt mari de Rose, fut l'idéalisateur de la collection. Avec l'envie de publier la littérature de *cordel* dans les circuits conventionnels par l'intermédiaire de la catégorie « littérature jeunesse », Nelson Zuccherato créa la collection afin d'opérer une synthèse entre les conventions des deux mondes. Il convia des poètes qui vivaient à São Paulo pour adapter des classiques de la littérature brésilienne et internationale, tels que : *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, *Les*

⁴⁷ Ednilson Xavier Cortez, ancien directeur général de l'événement « *Cordel da Cortez* » et de la librairie Cortez. Entretien réalisé à distance par questionnaire le 9.02.17.

misérables ou *Le bossu de Notre-Dame*, au format de *cordel* pour enfants et adolescents. Il a eu l'intelligence de reprendre l'habitude de la littérature de *cordel* qui est d'adapter des œuvres littéraires en poésie, de choisir celles qui sont étudiées dans les programmes de l'enseignement primaire et secondaire, dans un format qui se rapproche du livre. Ainsi, la collection opère deux processus. Elle réussit à attirer l'attention du public encore novice qui est constitué du corps enseignant, des jeunes élèves et des parents, en choisissant des titres identifiés et reconnus par ces derniers, et, en même temps, elle les sensibilise à un univers littéraire et culturel qui leur est méconnu. L'éditrice Rosa Zuccherato raconte les retombées positives de l'insertion du *cordel* dans le circuit de la culture conventionnelle :

Et quand nous avons lancé la collection en format livre, nous avons éveillé l'attention, non pas seulement du public qui n'avait jamais acheté de *cordel*, mais aussi, des autres...de l'école et des autres maisons d'édition. Aujourd'hui, il y a plusieurs maisons d'édition qui font le *cordel* en format livre. *Grosso modo*, c'est ça l'histoire de la collection de *cordel*⁴⁸.

La littérature de *cordel* s'est aussi ajustée aux contraintes des paramètres existants du monde littéraire avec pour finalité de s'y insérer chaque fois un peu plus. De cette manière, il est possible de constater que São Paulo, zone *de contact*, favorise le processus d'*hybridation* de la littérature de *cordel*. Par exemple, la maison d'édition Editora Luzeiro, qui est la plus ancienne maison d'édition de littérature de *cordel* et qui se situe à São Paulo, a adopté depuis la décennie dernière l'ISBN, la fiche de référencement bibliographique et la quatrième de couverture comporte désormais le résumé et non plus des publicités ou autres.

Nous observons que les mondes de la littérature de *cordel* et des manifestations culturelles insérées dans des circuits conventionnels cohabitent et opèrent des incursions l'un dans l'autre, s'inter-nourrissent. Cependant, Howard Becker explique que les *conventions* ne sont pas rigides et bien que le *monde de l'art* génère des résistances au changement, il passe par des transformations et reconnaît des nouvelles formes d'art, à partir du moment où celles-ci réussissent à se doter d'un réseau de coopération comprenant des alliés institutionnels. Nous venons de démontrer que le monde du *cordel* est effectivement en train de monter son réseau institutionnel.

⁴⁸ Rosa Zuccherato, Editrice en chef actuelle de la maison d'édition Nova Alexandria. Entretien réalisé dans les locaux de la maison d'édition, le 28.04.17.

La croissance du réseau de coopération

Audálio Dantas, qui fut le conservateur de l'événement « Cem anos de cordel », exprime clairement son propos sur la fonction culturelle de São Paulo :

São Paulo est le ministère de la culture parallèle. Le SESC est le ministère de la culture qui opère efficacement. [...] À vrai dire, depuis que Rio de Janeiro n'est plus la capitale, il y a eu un grand déplacement de la culture, du mouvement culturel. Et un mouvement très grand vers São Paulo, en plus du fait que les ressources sont ici⁴⁹.

Nous avons déjà souligné la puissance économique de São Paulo, qui par les projets culturels, offrent aux *cordelistas* plus d'opportunités lucratives. Selon nous, ce qui distingue encore plus la capitale du *Sudeste* du reste du pays, c'est son potentiel à mettre en contact et faire travailler ensemble les poètes avec d'autres professionnels du circuit du monde de l'art. Howard Becker appelle ces derniers *les fournisseurs en ressources*. Elles peuvent être matérielles et/ou humaines. C'est pourquoi, avant, le *cordelista* était, en plus d'être poète, typographe, éditeur, distributeur et vendeur de sa poésie et actuellement, même s'il continue à endosser certains de ces rôles, il collabore de plus en plus avec des partenaires. Ce qui lui permet dorénavant de se dédier plus à son œuvre. Cette chaîne de coopération a ouvert au *cordelista* d'autres espaces de coopération. Maintenant que la littérature de *cordel* a fait son entrée dans les librairies, bibliothèques et écoles, les *cordelistas* sont de plus en plus demandés par ces institutions pour réaliser des ateliers ou conférences. Moreira de Acopiara raconte comment l'événement « *Cordel da Cortez – A cultura popular na escola* » supervisé par Ednilson Xavier Cortez, le directeur de l'ancienne librairie Cortez, a généré de nouvelles opportunités professionnelles :

Oui, cela a ouvert de nombreuses portes. Tout le monde est devenu plus connu. Plus tu es connu et plus les portes s'ouvrent. Encore aujourd'hui, il y a des écoles qui appellent Ednilson pour avoir des ateliers et il m'appelle pour me dire « Moreira, vas là-bas, vois avec eux pour une présentation, négocie le cachet », ou alors, il s'arrangeait avec les écoles. La littérature de *cordel* est allée à de nombreuses écoles⁵⁰.

La librairie Cortez a fourni avec l'événement « *Cordel na Cortez – A cultura popular na escola* » un espace, une équipe de professionnels et des conditions financières afin que

⁴⁹ Audálio Dantas, entretien réalisé à son appartement, le 18.02.17.

⁵⁰ Moreira de Acopiara, à la maison de l'auteure, le 08.02.17.

l'événement, promoteur et diffuseur de la poésie, se déroule. Elle a donc été un intermédiaire entre deux mondes, la poésie populaire et le système éducatif. Elle a aussi mis sur pied un dispositif culturel en déployant des ressources matérielles et humaines.

Les motivations

Howard Becker indique que le monde de l'art est sculpté par les relations entre les fournisseurs et les artistes. Bien que chaque éditeur interviewé ait montré de l'attachement à la littérature de *cordel* et que cela constituait un des moteurs pour la mise en place des divers projets énoncés précédemment, nous ne pouvons néanmoins pas négliger la motivation financière, puisqu'une maison d'édition est avant tout une entreprise. Le monde de la littérature de *cordel* est soumis aux restrictions des maisons d'éditions et de leurs intérêts économiques, elles-mêmes, tributaires des lois de l'offre et de la demande et des contraintes du marché.

Editora Luzeiro

Nous choisissons d'utiliser l'exemple de l'Editora Luzeiro pour sa teneur symbolique comme étant actuellement la plus vieille maison d'édition de *folhetos* en fonctionnement, qui jouit d'un prestige d'antan et qui se situe à São Paulo. Elle est passée par différentes phases, souvent d'origine économique et sa ligne éditoriale s'adapta en fonction. Depuis 2004, elle se réduit à un sous-sol d'une maison, alors qu'elle a déjà été une imprimerie qui se trouvait dans les années 1970 dans un immeuble de sept étages avec cent vingt salariés. A cette époque, elle s'appelait Editora Prelúdio et son propriétaire était Arlindo Souza. Au fil des années, elle a acquis de nombreux droits d'auteurs. Actuellement, elle est propriétaire d'environ 1000 titres. C'est pourquoi, en 1995, quand Gregório Nicoló, l'actuel propriétaire, achète avec son frère l'entreprise réduite alors à huit salariés, il la voit toujours comme une affaire potentiellement lucrative. Actuellement, la maison d'édition Luzeiro a un catalogue de 400 titres et le réapprovisionne en effectuant des tirages limités à 1500 exemplaires pour les titres qui viendraient à manquer⁵¹. De plus, même si le catalogue est bien plus grand qu'avant, la maison d'édition n'inclut presque plus de nouveaux titres par manque d'argent. Constat que l'actuel propriétaire fait à de nombreuses reprises lors de l'entretien :

⁵¹ Dans les années 1970, le titre le plus vendu *O pavão misterioso* de José Camelo de Melo Rezende était tiré à environ 20000 exemplaires par an.

Commercialement parlant, pourquoi je vais m'aventurer avec un nouveau poète alors que j'ai 1000 titres ? Si j'avais de l'argent aujourd'hui, je déterrerais environ deux cents de mes œuvres et j'enrichirai mon catalogue. [...] Je travaille avec les pieds sur terre. Je ne me risque pas comme je le faisais il y a vingt ans⁵².

L'Editora Luzeiro a incarné durant des décennies la consécration pour les *cordelistas* qui arrivaient à être publiés et cela pour trois raisons :

- Elle payait mieux que les autres maisons d'édition et/ou typographies de la littérature de *cordel* du Nordeste ;
- Elle avait un format, un papier de qualité supérieur et un visuel différent ;
- Elle avait le plus grand réseau de distribution.

Ces trois motifs étaient à la base de la souveraineté de l'Editora Luzeiro sur le marché national des *folhetos*. A tel point qu'elle se permettait innovation et audace, comme publier des œuvres dont elle ne possédait pas les droits. Encore aujourd'hui, son aura sur les poètes opère, même si c'est plus pour l'image mythique qu'elle a incarné que pour l'attrait financier.

A Editora Nova Alexandria

Dans le cas de la maison d'édition Nova Alexandria, l'influence de la demande sur la ligne éditoriale se manifeste sous une autre forme. Même si cela n'a pas été spécifié clairement par l'éditrice, nous comprenons qu'il y a eu une corrélation entre le lancement de la collection *Clássicos em cordel* et la phase la plus forte des programmes publics qui promeuvent la lecture. Ainsi, quand les premières œuvres de la collection sont sorties en 2007, toutes furent sélectionnées par le Programme National Bibliothèque de l'École (PNBE) et une partie par celui de la Bibliothèque Nationale (BN).

⁵² Gregório Nicoló, directeur et propriétaire de la maison d'édition Luzeiro. Entretien réalisé à la maison d'édition, le 03.03.17.

Rosa Zuccherato : Il y avait les programmes des bibliothèques, c'était quelque chose de continue. Dès que tu as un produit, tu montres aux personnes qui font des choix, les programmes...indépendamment s'il y a un programme ou pas. Quand est sorti l'appel à projet de la Bibliothèque Nationale, on a inscrit tous les *cordéis* qu'il y avait et ils ont été presque tous sélectionnés. Tous ont été sélectionnés par le programme des bibliothèques nationales [Elle se réfère au Programme National Bibliothèque de l'école (PNBE)]. Alors c'est aussi une manière de...

Paulo Zuccherato : Propager...

Rosa Zuccherato : De propager pour...du Sud jusqu'au Nord. Toutes les bibliothèques scolaires ont fini par recevoir des *cordéis*⁵³.

Actuellement, des vingt livres de la collection, quatorze ont été sélectionnés par un ou plusieurs programmes. La collection eut comme effet positif d'atteindre un plus large public et, à l'échelle nationale de s'insérer dans les programmes des bibliothèques scolaires publiques.

Guilherme Zuccherato : Bon, le meilleur exemple c'est ça : si tu prends toutes les ventes gouvernementales qu'il y a eu jusqu'à maintenant, il n'y a jamais eu un *cordel*. Et à partir de la collection, en format livre, ils ont commencé à acheter. [...]

Rosa Zuccherato : Et le travail que nous avons commencé à développer dans les écoles avec la participation des *cordelistas* d'ici de São Paulo a ouvert un champ de travail pour eux aussi dans d'autres...

Paulo Zuccherato : ...maisons d'éditions⁵⁴.

Il y a eu de nouveau un élargissement des *chaînes de coopération* mais cette fois-ci par l'initiative d'une collection de livre de *cordel*. Pour reprendre l'expression de Moreira de Acopiara, elle a « ouvert aux poètes les portes » d'autres maisons d'édition, après que ces dernières se sont aperçues qu'il y avait une réception favorable de la part des programmes éducatifs gouvernementaux et donc un marché. C'est ainsi que le *cordel* est devenu une source lucrative pour les maisons d'édition qui travaillaient avec les secteurs livre jeunesse et livre didactique.

En résumant l'histoire des deux maisons d'édition, nous avons cherché à mettre en évidence les contraintes du marché qui induisent les lignes éditoriales de chacune. Pour l'une, il s'agit de limiter les tirages pour ne dépenser qu'un minimum et pour la seconde, elle saisit les opportunités du marché pour innover.

De la même manière que les maisons d'édition cherchent à conjuguer défense de la littérature de *cordel* aux exigences économiques, les *cordelistas* comprennent également la nécessité de s'adapter au marché éditorial et le *cordelivro* constitue une voie d'accès pour rentrer dans le monde de la littérature conventionnelle.

⁵³ Entretien collectif avec l'équipe de la maison d'édition Nova Alexandria dans ses locaux, le 28.04.17.

⁵⁴ Entretien collectif avec l'équipe de la maison d'édition Nova Alexandria dans ses locaux, le 28.04.17.

L'innovation qui est dans le *cordel*, je pense, est le soin apporté à la grammaire, aux rimes, le *cordelista*-poète d'aujourd'hui ne fait pas de mauvaise rime, suit la métrique, soigne le contenu. Il y a aussi une attention à la présentation. Ça c'est du *cordel*? [Montre la collection d'un livre *cordel*] Oui ! Coloré, papier couché, pour concourir d'égal à égal dans les librairies et dans les classes, comme n'importe quel livre. Parce qu'il est bien plus présentable qu'un simple petit comme cela [Montre un *folheto* imprimé et relié par ses soins]. Si le poète fait un bon travail, les maisons d'éditions vont s'y intéresser. Si tu présentes un bon projet pour une maison d'édition, elle va s'intéresser⁵⁵.

Tout comme Marco Haurélio qui a publié plusieurs *cordelivros* chez différentes maisons d'édition du circuit conventionnel (Editora Nova Alexandria, Editora Paulus, Editora IMEPH, Conhecimento Editora, SESI-SP Editora, Cortez Editora), Moreira de Acopiara et d'autres poètes ont connu l'expérience d'être sélectionnés par un des programmes cités antérieurement et de voir leur carrière prendre un tournant différent.

Je vais te dire ce qui a changé ma vie. C'est quand ce livre [montre le *cordelivro* « Medo ? Eu, Hem ? », Ed. Duna Duetto, São Paulo, 2009.], le livre " O cordel em arte-versos⁵⁶" et le livre "As aventuras de Robinson Crusoe⁵⁷" ont été sélectionnés par le Ministère de l'Education (MEC) pour le programme PNBE et ont été envoyés dans toutes les écoles municipales du Brésil. Ça, ça m'a apporté du respect, ça m'a apporté de la crédibilité⁵⁸.

Paradoxalement, les exigences de l'uniformisation de l'industrie culturelle, généralement critiquées par les maisons d'édition ou autres agents du *monde de l'art*, représentent, plutôt qu'une entrave, une opportunité pour que la littérature de *cordel* soit considérée et reconnue par le monde de la littérature. Car ainsi identifiée, l'uniformisation représente pour les *cordelistas* la porte d'entrée au monde de la littérature nationale et la voie pour son intégration. En outre, au lieu de se brider, la littérature de *cordel* s'est adaptée aux contraintes du monde standardisé de la littérature, encore mieux, elle a fait tomber des barrières et l'a enrichi avec d'autres formes de création littéraire.

L'esprit critique et l'exigence dénotée dans le récit de Moreira de Acopiara vis-à-vis de son art est une vision partagée par la majorité des poètes. Elle constitue une opération de distanciation qui démontre qu'une réflexion par les poètes est depuis plusieurs années

⁵⁵ Moreira de Acopiara, entretien réalisé à la maison de l'auteure, le 08.02.17.

⁵⁶ ACOPIARA DE, Moreira, 2008. *Cordel em arte e versos*. 1. ed. São Paulo : Duna Duetto.

⁵⁷ ACOPIARA, Moreira de, 2011. *Medo? Eu, hem?* São Paulo : Duna Duetto.

⁵⁸ Moreira de Acopiara, entretien réalisé à la maison de l'auteure, le 08.02.17.

entamées. Il s'agira dans le prochain chapitre de réfléchir à la création de l'actuel métadiscours qui s'est construit dans un contexte de politique culturelle originale.

3. Les phénomènes de l'institution de la culture au Brésil

Nous proposons dans ce chapitre d'aborder des phénomènes résultant de ce que l'ethnologue Daniel Fabre a désigné comme *l'institution de la culture*. Il a montré que les sociétés occidentales, dans leur accès à la modernité ont créé un champ structuré doté « d'un répertoire de définitions et d'expressions de la valeur » (Fabre 2001, p. 6) qui se regroupe sous le terme de « culture ». Il explique que sous l'effet conjoint de la mondialisation et des politiques internationales de promotion de la culture, la quasi-totalité des sociétés humaines se présentent par « leur culture » comme référent à leur identité et pour la reconnaissance de celle-ci. Dans ce contexte de construction intellectuelle et institutionnelle de la culture, des processus telle que *l'artification* ont émergé et certains, comme la patrimonialisation, sont même devenus un pilier pour la construction de l'Etat-Nation moderne. Nous identifierons également ce qui explique l'avènement de cette poussée culturelle. Son origine est en partie à chercher dans la relation que les sociétés ont désormais avec leur histoire et plus précisément avec leur patrimoine. Il sera fait appel au travail de François Hartog sur les *régimes d'historicité* afin de montrer qu'il s'est déroulé vers la fin du XX^e siècle un changement dans le rapport qu'entretiennent les sociétés modernes avec leur histoire. Concernant la poésie de *cordel*, cela va provoquer ce que nous nommons les *deux temps de la littérature de cordel*. En résumé, il s'agit dans ce chapitre d'analyser comment la réinvention de la littérature de *cordel* est corrélative au phénomène de l'institution *de la culture* du Brésil.

Notre démarche abordera les enjeux actuels de la littérature de *cordel* en s'appuyant majoritairement sur des sources d'origine paulistaine – extraits d'entretiens, de *folhetos* et d'archives – qui attestent à la fois de la dimension et de la singularité du monde de la littérature de *cordel* paulistain dans un monde du *cordel* de plus en plus globalisé. L'idée est donc de montrer que ces processus se déroulent à São Paulo comme à l'échelle nationale.

3.1. La révolution dans le monde de la littérature de *cordel* par son *artifiction*

A défaut de pouvoir intégrer le monde de la littérature, le *cordel* a construit son propre monde et dans notre étude, nous nous attachons à celui qui s'est développé dans la ville de São Paulo. Bien qu'il n'ait pu s'insérer que partiellement dans le système littéraire brésilien, les limites entre ces deux mondes sont poreuses et nous avons constaté précédemment que celui de la littérature de *cordel* se trouve des partenaires professionnels pour atteindre le public qui porte d'habitude son attention sur la littérature conventionnelle. À force d'expériences mélangeant conquêtes et déceptions, les poètes constatent que pour que leur *folheto* acquière le statut d'œuvre littéraire, celui-ci doit correspondre aux conventions établies par le monde de la littérature et que la *doxa* brésilienne identifie comme telle. Howard Becker l'exprime également sous ces termes : « N'oublions pas que dans tout art, les modes de travail conventionnels font bénéficier du réseau de coopération existant tous ceux qui savent manier les conventions conformément à l'esthétique régnante » (1988, p. 306). De ce constat, les *cordelistas* ont entrepris ce que Nathalie Heinich et Roberta Shapiro ont nommé l'*artifiction*. Selon elles, ce processus, qu'elles ont identifié et conceptualisé, s'inscrit dans le contexte de *l'institution de la culture* des sociétés modernes occidentales. Elles définissent l'*artifiction* comme :

Processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités. Loin de recouvrir seulement des changements symboliques [...], l'*artifiction* repose avant tout sur des fondements concrets. [...] On dira donc que l'*artifiction*, c'est la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques, et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. C'est un processus qui institutionnalise l'objet comme une œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme des artistes, les observateurs comme public, bref, qui tend à faire advenir un monde de l'art. (Heinich, Shapiro 2012, pp. 20-21)

En reprenant l'idée du *monde de l'art* d'Howard Becker, les auteures expliquent que leur démarche cherche à comprendre le processus de construction d'un monde capable de se doter de conditions qui permettent « l'éclosion d'un art » (Heinich, Shapiro 2012, p. 22) ainsi que sa pérennité.

Concernant la littérature de *cordel*, il s'agit de démontrer que bien qu'existant comme art depuis sa création à la fin du XIX^e siècle, elle ne pouvait guère prétendre se définir comme œuvre littéraire puisqu'elle était rattachée au folklore brésilien pour les diverses raisons

exposées auparavant. En revanche, nous supposons qu'à partir des années 2000, une partie des *cordelistas*⁵⁹, dont ceux du corpus de l'étude, ont enclenché un processus semblable à celui de l'*artification* qui conduit à ce qu'Howard Becker nomme comme étant une *révolution*. Il explique que les mondes de l'art subissent de perpétuels changements qui sont d'ailleurs nécessaires à ceux-ci pour perdurer mais ils sont associés à des *glissements* car ils ne bouleversent ni les *conventions*, ni une réorganisation des activités coopératives. En revanche :

Quand surviennent les innovations révolutionnaires, avec les transformations qu'elles déclenchent dans le langage conventionnel de l'art, ce ne sont plus les mêmes choses. Les membres du monde de l'art comprennent que ces changements sont de nature à modifier les réseaux de coopération, et l'avenir leur donne raison. (Becker, Bouniort, Menger 1988, p. 305)

De notre point de vue, dans le monde de la littérature de *cordel*, ce qui est révolutionnaire est que les *cordelistas* énumérés sont en train de mener le projet de porter leur poésie au rang d'œuvre littéraire nationale. Ils ont entrepris une démarche nouvelle qui se distingue de celle du siècle précédent. Plus qu'une démarche, c'est l'élaboration par un ensemble de personnes de plans d'action coordonnés et de discours qui ont modifié les *conventions* et les *chaînes de coopération*. C'est pourquoi, nous associons l'idée de *révolution* d'Howard Becker au processus d'*artification* de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro car il s'agit bien d'une construction qui est en train de révolutionner le monde de la littérature de *cordel*. Bien que leur prétention ait encore du chemin à parcourir pour atteindre leur objectif final, les poètes ont développé un ensemble de *marqueurs*⁶⁰ qui indique le processus d'*artification*.

3.1.1. Les indicateurs

Nathalie Heinich et Roberta Shapiro ont établi une série d'indicateurs de l'*artification*. Nous avons retenu les plus significatifs pour le cas spécifique de la littérature de *cordel*. Dans la majorité des cas, les exemples choisis sont menés par les poètes du corpus.

Le premier est d'ordre *terminologique*. « Quoi de mieux qu'une invention lexicale pour manifester un nouveau statut ? » (Heinich, Shapiro 2012, p. 281). Initialement, la

⁵⁹ Quelques principaux *cordelistas* ayant mené un projet d'institutionnalisation de la littérature de *cordel* : Gonçalo Ferreira da Silva dans l'état de Rio de Janeiro, Aderaldo Luciano entre les états de São Paulo et de Rio de Janeiro, Arievaldo Viana Lima et Klevisson Viana Lima dans l'état du Ceará, Manoel Monteiro dans l'état de la Paraíba, Crispiano Neto dans l'état du Rio Grande do Norte, Pedro Nonato da Costa dans l'état du Piauí...

⁶⁰ Il s'agit de marqueurs de l'*artification* pour les acteurs du processus, et d'indicateurs, pour le chercheur qui l'observe. Nous utiliserons tour à tour ces deux termes.

littérature de *cordel* est appelée par les poètes et les personnes qui gravitent autour d’eux (lecteurs, vendeurs, *repentistas*...) de diverses manières qui reprennent l’aspect situationnel et pragmatique de la poésie : *folhetos*, *ABC*, *poesia de feira*, *poesia de bancada*, *arrecife*... Le terme *literatura de cordel* créé par ceux qui l’ont étudiée, va s’imposer progressivement au fil des décennies jusqu’à ce qu’aujourd’hui certains *cordelistas*, réclament l’adoption du terme unique *cordel*. Ils accompagnent ce choix d’un argumentaire qui réclame la réévaluation du statut de leur poésie. Une nouvelle appellation pour un nouveau statut. « Nous proposons une nouvelle classification pour le *cordel*, en commençant déjà par l’abréviation *cordel*, nous comprenons par-là que ce terme sous-entend déjà de tradition, son caractère littéraire » (Luciano 2012, p. 84). En faisant cela, les effets sont multiples. L’emploi d’un seul terme, tel que *cordel*, éliminerait les traces lexicales où le *signifiant* tel que, *poesia de feira* par exemple, renferme le *signifié* d’une poésie pratiquée dans des situations sociales qui rappellent dans l’imaginaire social : l’oralité, la collectivité, le populaire. Alors que le choix du terme *cordel*, abréviation de littérature de *cordel*, maintient la marque de théorisation. Selon les partisans de cette appellation, la réduction des variations d’appellation vise à une stabilisation lexicale afin de créer un répertoire commun aux poètes, intellectuels et lecteurs... En formalisant leur poésie, les *cordelistas* définissent le cadre sémantique d’une poésie qui se veut être identifiée sous un genre nouveau.

La stabilisation lexicale se retrouve également dans la description que les poètes font de leur poésie. Cet aspect a été identifié comme l’indicateur *discursif*. Il s’agit de la production d’écrits ou de discours qui conduisent à l’intellectualisation de la littérature de *cordel*. Par exemple, il s’est effectué dès la fin du XX^e siècle, une normalisation par les poètes de sa description. Désormais, le *tripé* est défini comme la base de la construction poétique. Les différentes modalités et subtilités liées à la rime sont aussi décrites. Les poètes ont entrepris une démarche de clarification sémantique pour rendre plus accessible et transmissible leur poésie.

Quando falamos Cordel,
Mas o Cordel Brasileiro,
Não é qualquer texto impresso
Posto à venda o dia inteiro,
Pendurado num barbante
A dita folha volante,
Como fora no estrangeiro.

Nosso Cordel é o texto,
Impresso, todo rimado,
E ainda tem que ser
Em verso metrificado.
É comumente a sextilha
O recurso utilizado.
(Gomes de Sá 2015, p. 4)

Un autre exemple de processus d'intellectualisation qui s'est produit dans la littérature de *cordel* est la production de plus en plus croissante de livres, essais, articles, éditoriaux ou catalogues d'événements sur la littérature de *cordel* écrits par les propres *cordelistas*. Pratique autrefois exercée par les spécialistes, folkloristes, journalistes ou universitaires étudiant la littérature de *cordel*, elle se partage désormais avec les poètes. D'objet, ils sont passés à sujet. A l'instar du poète Marco Haurélio, diplômé d'une licence de littérature qui se définit également comme folkloriste, éditeur et spécialiste de la littérature de *cordel*. Il a par exemple écrit l'article *Historia Arretada Aprendendo Brasil pela Literatura Cordel* qui constitue le dossier de la revue brésilienne de vulgarisation *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Il a été à la révision du catalogue de l'« Espace *cordel* et *repente* » de la Chambre Cearense du Livre (CCL) édité pour la 24^e Biennale internationale du livre de São Paulo, a écrit des livres ou des anthologies de la littérature de *cordel* tels que : *Literatura de Cordel: do Sertão à sala de Aula* (Paulus, 2013), *Breve História da Literatura de Cordel* (Claridade, 2010), *Contos Folclóricos Brasileiros* (Paulus, 2010). D'autres poètes⁶¹ participent à l'élaboration du contenu sémantique au sujet de la littérature de *cordel*. Ils ont un champ d'action intellectuel agrandi afin de convaincre que leur pratique est résolument artistique.

Dans la continuité des deux premiers indicateurs, il y a également le *cognitif*. Il s'agit de l'individualisation de la pratique inhérente à l'*artification* à travers, par exemple, la sortie de biographies d'auteur. Car en publiant la biographie d'un poète, il est question d'inscrire la singularité et la qualité de son œuvre dans le corpus culturel national. Ce genre d'ouvrage consacré à un *cordelista* est encore timide voire inexistant chez les maisons d'édition ou librairies brésiliennes⁶² qui dominent le marché. Néanmoins, nous avons repéré deux collections de recueil élaborées par des maisons d'édition issues du circuit conventionnel. Une quinzaine d'années séparent ces deux collections, la première fut élaborée par une maison

⁶¹ *Supra* les poètes cités dans la note de bas de page 37. Le poète le plus investi dans le processus d'institutionnalisation est le *cordelista* Gonçalo Ferreira da Silva, président de l'academia brasileira de literatura de cordel (ABLC), qui a rédigé la demande d'enregistrement de la littérature de *cordel* en 2009.

⁶² Seuls des ouvrages sur Patativa do Assaré ont été réalisés. Bien que celui-ci ait composé des poèmes de *cordel*, ils étaient principalement sous la forme orale et/ou ne suivaient pas toujours les règles poétiques strictes de la littérature de *cordel*.

d'édition à São Paulo et la seconde est située à Fortaleza. Elles se différencient également par le traitement de l'approche éditoriale.

La première a été élaborée par la maison d'édition Hedra en 1999 et s'intitule « Biblioteca do cordel ». Elle fut dirigée par un universitaire et spécialiste de la littérature de *cordel*, Joseph Luyten, jusqu'à sa mort en 2005. La collection se constitue de recueils de poètes populaires. Chaque recueil était élaboré par un spécialiste du *cordelista* qui avait la responsabilité de sélectionner une dizaine de poèmes. Il décrivait le parcours de vie du poète, sa poésie et débattait de manière assez synthétique sur des thèmes qui caractérisait son œuvre. Le format est celui d'un livre de poche comme la majorité des publications de cette maison d'édition. Cet ingénieux procédé rappelle aussi la taille du *folhetos* tout en demeurant un livre.

La seconde collection a été créée par la maison d'édition IMEPH. Elle est spécialisée dans les livres pédagogiques et jeunesse. Depuis 2001, date de sa création, elle a publié plusieurs *cordelivros* qui constituent le vaisseau-amiral du catalogue. La collection « Dez cordéis nota dez » lancée en 2016 se constitue de « boîtes de recueil » de poètes. Ces boîtes rappellent celles qui sont généralement utilisées pour rassembler des *folhetos* de divers *cordelistas*. Reprenant ce format usuel de la littérature de *cordel*, elle innove par l'esthétisme. Chaque boîte est dédiée à un auteur. Ce qui est étonnant, c'est le contraste marquant entre le contenant et le contenu. Alors que ce dernier garde l'aspect simple par l'usage d'un papier commun, la boîte, elle, est esthétiquement travaillée et conçue avec du papier glacé. Elle s'apparente plus à un coffret qui refermerait une collection d'œuvres d'art naïf.

La première collection « Biblioteca do *cordel* » cible son approche tant sur le poète que sur sa poésie. Il y a un traitement égal des deux aspects. Dans un mouvement de va et vient, la partie textuelle éclaire et contextualise la partie poétique. C'est comme si la démarche se voulait informative, voir sensibilisatrice si ce n'est éducative.

Malgré la massive bibliographie critique et la vaste production de *folhetos* (plus de 30000 *folhetos* de 2000 auteurs classés), la littérature de *cordel* – dont le début remonte à la fin du XIXe siècle – continue encore d'être en partie méconnue du grand public [...]. C'est pour cela que la maison d'édition Hedra se propose de sélectionner 50 chercheurs du Brésil et d'ailleurs qui, à leur tour, choisiront 50 poètes populaires majeurs et prépareront une étude introductive pour chacun, suivi d'une anthologie des poèmes les plus représentatifs. (Cavalcante, Wanke 2000, p. 5, préface de Joseph Luyten, traduction libre)

Tandis que la seconde collection mise sur l'aspect visuel pour attirer le lecteur. Elle joue subtilement sur les deux répertoires graphiques de l'art érudit et de l'art populaire. Elle

les conjugue pour, au final, renfermer et préserver ce qui serait les authentiques *folhetos* de l'auteur.

Jusqu'aux années 1980, la catégorisation de la littérature de *cordel* se faisait sous forme de tableaux qui classaient les *folhetos* par thèmes ou genres. Ce traitement indifférençait les poètes et reflétait la pensée dominante qui consistait à prendre la littérature de *cordel* comme collective. En commençant à organiser les collections par auteurs, le traitement rend compte de l'individualité des poètes et de la singularité de leur œuvre, système de pensée propre à l'édition conventionnelle et qui, selon les conceptrices de l'*artifiction* « est un signe de reconnaissance de son appartenance au monde de l'art » (Heinich, Shapiro 2012, p. 283).

Le rôle des maisons d'éditions est d'autant plus important que celles-ci introduisent la littérature de *cordel* dans les circuits du marché du livre. Il s'agit de l'indicateur *marchand*. Le point précédent sur le monde de la littérature de *cordel* à São Paulo, nous a permis de constater l'effet boule de neige sur les autres maisons d'éditions brésiliennes lorsque la maison d'édition Nova Alexandria commença à publier la collection *Clássicos em cordel* et que certains *cordelivros* furent sélectionnés par des programmes publics. Jusqu'à l'année 2014, l'absorption de la littérature de *cordel* par certaine maison d'édition n'avait jamais été aussi forte. En 2016, l'IMEPH estime qu'« à travers cet art qui chante et enchante, [la littérature de *cordel* pourra] amplifier sa participation et son influence dans la conquête de nouveaux lecteurs sur la scène éditoriale brésilienne » (Câmara Cearense do Livro 2016, p. 2, traduction libre). En considérant le *cordel* comme genre littéraire permettant d'attirer plus de lecteurs, il ne s'agit plus seulement d'un combat pour son intégration dans les catalogues des maisons d'édition mais d'un combat pour l'incitation à la lecture où la littérature de *cordel* au même titre qu'un autre genre littéraire en serait l'outil.

Cet effet ne s'est pas seulement limité au monde éditorial, il atteint également le monde scolaire et culturel par l'intérêt grandissant des écoles, bibliothèques et centres culturels. Il est l'indicateur *spatial*. Il y a un déplacement du lieu où se transmet la poésie. Des marchés, de la rue, des veillées et des événements de quartier ou de village, la littérature de *cordel* se déclame désormais dans des institutions culturelles et pédagogiques fondées par le système étatique.

Nous terminerons par les marqueurs qui ont trait à la réorganisation et à la division du travail dans le monde de la littérature de *cordel* et qui se nomment indicateurs *organisationnel* et *hiérarchique*. À mesure que la poésie de *cordel* devient une œuvre littéraire nationale, l'organisation des activités de coopération de son monde se restructure. Les activités dont le

poète était en charge dans les étapes de la production, distribution et divulgation se réduisent ou se déplacent. Les partenaires avec lesquels il travaille, appartiennent de plus en plus au circuit conventionnel de la culture et de la littérature. Par exemple, les *cordelistas* du corpus vivent désormais non seulement de la poésie mais également de projets liés à celle-ci : conférences, animations d'ateliers d'événements culturel et pédagogique, directions de collection pour une maison d'édition, expertise pour un projet culturel... Toutefois, il est bon de rappeler qu'une partie des poètes continuent d'avoir une activité professionnelle à côté. Les modifications organisationnelles entraînent une ascension sociale de certains poètes qui autrefois jouissaient, certes d'une notoriété mais dans une sphère limitée et sans avoir forcément de rétribution financière. Désormais, ils peuvent accéder à des postes ou des projets professionnels lucratifs ou honorifiques dans le monde institutionnel et culturel conventionnel.

En faisant l'inventaire des indicateurs significatifs, nous constatons que les changements ne concernent pas seulement l'objet lui-même mais bien le monde qui le crée. C'est pourquoi, nous parlons de révolution *dans le monde de la littérature de cordel* qui conduit à une *révolution de la littérature de cordel*.

3.1.2. L'artification en voie d'accomplissement

Les effets de l'*artification* sont mesurables aux catégories de personne qui interviennent dans le dit processus. Pour cela, les auteures reprennent le modèle des *4 cercles de reconnaissance* de l'historien d'art Alan Bowness (1990). Plus il y a de catégories d'acteurs plus la forme d'art sera reconnue et donc visible. D'une certaine manière, il s'agit du modèle des *chaines de coopération* d'Howard Becker, mais organisé de manière graduelle. Le premier cercle serait les producteurs, le second cercle les éditeurs, libraires et amateurs, le troisième cercle les journalistes, élus et agents de l'Etat, les enseignants et chercheurs et le quatrième celui du grand public. Ainsi plus il y a de personnes participant au processus, les *artificateurs*, plus cela sera le signe d'acceptation de l'objet comme art.

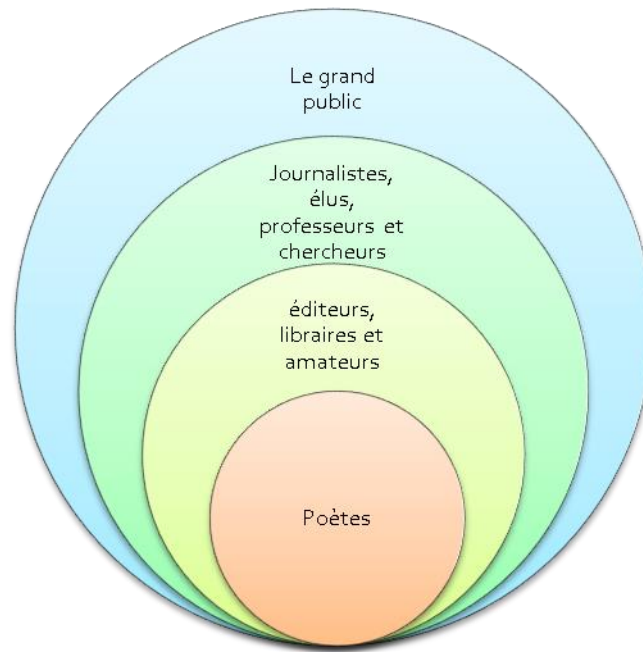


Figure 1 : Le modèle des « 4 cercles de reconnaissance » d'Alan Bowness adapté au monde de la littérature de *cordel*.

Si on prend comme marqueur temporel la mise en œuvre de l'*artifiction* qui se situe au tournant du XXI^e siècle, alors nous distinguons deux périodes dans la littérature de *cordel*. Les acteurs de la première période (XX^e siècle) se bornaient aux premiers et seconds cercles et à une partie limitée du public qui était déconsidérée car appartenant à la classe pauvre. Depuis l'enclenchement du processus d'*artifiction*, la participation des acteurs, même si elle reste partielle, s'étend désormais aux quatre cercles.

La question qui est plus ou moins ignorée, la question du *cordel*, restait dans le cadre universitaire, d'ailleurs l'université y a un rôle très important, de nombreux chercheurs de la littérature de *cordel* en sont sorti et ils apparaissent dans cet événement. Je crois que l'événement a contribué de manière importante pour que les moyens de communication : journaux, revues, télévisions, radios commencent à se renseigner...d'ailleurs sur l'importance du *cordel* dans la littérature, bref dans les autres expressions culturelles. Donc, je crois que ce qui reste de cet événement, c'est cela, ce legs. Ça a été un point de départ peut-on dire⁶³.

Dans cet extrait d'entretien, Audálio Dantas explique comment l'organisation de l'événement "Cem anos de cordel", menée par des personnes du second et troisième cercle, ont contribué à atteindre d'autres catégories et à élargir au quatrième, si ce n'est de « reconnaissance », au moins de « connaissance » qui constitue une première étape vers l'acquisition du préfixe.

⁶³ Audálio Dantas, journaliste et organisateur de l'événement "Cem anos de cordel". Entretien réalisé à son domicile le 18.02.17.

Toutefois, on ne peut ignorer le maintien de la marginalisation de la littérature de *cordel*. Dans l'enseignement supérieur par exemple, les chercheurs qui étudient la poésie sont majoritairement issus de l'histoire, communication, anthropologie... Très peu sont des chercheurs en Lettres. Aucun département en Lettres du Brésil n'a une discipline dédiée à la littérature de *cordel*. C'est donc également un indicateur qui montre que la révolution n'est que partielle et ne touche qu'une minorité du second, troisième et quatrième cercle.

3.1.3. Dialectisation de la littérature de *cordel*

Volontairement, nous avons effectué une distinction entre le processus d'*artifiction* et sa dialectisation. Dès les années 1990, la littérature de *cordel* va non seulement se promouvoir comme étant un outil didactique, mais va dès lors, développer toute une gamme de *folhetos* appelés *cordéis didáticos* écrits dans le but d'aider à l'alphabétisation de l'élève ou servant de support pour aborder un sujet de culture générale. Selon nous, le changement d'attitude des poètes vis à vis de leur poésie quant à sa transmission ne relève pas seulement du processus d'*artifiction* car ils n'élaborent pas des actions ou des discours dans le seul but que leur poésie soit reconnue comme de l'art. Cependant, l'*artifiction* comme la dialectisation ont en commun d'être une stratégie sociale pour l'affirmation de la poésie tout comme nous le verrons ultérieurement pour le processus de patrimonialisation.

S'il s'est opéré une *révolution dans le monde de la littérature de cordel*, c'est bien dans sa transmission. Selon nous, deux facteurs principaux en sont à l'origine. Le premier est lié au changement de définition du patrimoine brésilien à la mise en place de la Constitution de 1988. Avec la période anniversaire des 500 ans du Brésil au tournant du XXI^e siècle, le débat s'est poursuivi. Il se produisit une célébration de la culture nationale et une recherche des cultures qui caractérisaient celle-ci, ce qui provoqua un regain d'intérêt pour les expressions populaires dans les institutions culturelles et éducatives⁶⁴. A cet intérêt, s'est ajouté quelques années plus tard, le projet politique national d'incitation à la scolarisation et à l'alphabétisation par le gouvernement Lula. En 2009, au "I^o Encontro de Cordelistas Nordestinos em Brasília", le président Lula et son ministre de la culture de l'époque, Juca

⁶⁴ D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Audálio Dantas choisi le titre symbolique « Cem anos de *cordel* » em 2001. Dans ce climat de date anniversaire et de bilan identitaire, il rappelle que la littérature brésilienne recèle depuis une centaine d'années, une littérature populaire qui reste pourtant ignorée par une partie de la population brésilienne. « Alors, j'ai proposé au SESC de faire ce projet qui s'appelle « 100 ans de *cordel* ». [...] Bon, c'est de là que je me suis basé pour situer la question du *cordel*. [...] Le journaliste doit être toujours attentif aux événements et non à la recherche de l'éphémère. [...] Comme le thème était important, j'ai alors relié l'évènement à cette date. ». Audálio Dantas, entretien réalisé à son domicile le 18.02.17.

Ferreira, étaient présents. La communauté de *cordelistas* et *repentistas* a profité de cet événement pour présenter une liste contenant douze revendications dont la première était la reconnaissance de la littérature de *cordel* et du *repente* comme patrimoine culturel immatériel. Dans cette liste, les poètes réclamaient également l'enseignement de la littérature de *cordel* dans les programmes scolaires (item 5), l'acquisition d'œuvres de la littérature de *cordel* dans les écoles (item 6), un soutien financier gouvernemental pour la production et la divulgation de la littérature de *cordel* (item 8 et 12). En 2010, le gouvernement a répondu à une partie des demandes en lançant l'appel à projet « Mais cultura de literatura de cordel Patativa do Assaré ». Ce sont trois millions de réais qui ont été investis pour la création et la production, la recherche, la formation et la diffusion de la littérature de *cordel* et du *repente*. Ainsi, sous le gouvernement de Lula, la littérature de *cordel* est devenue une véritable politique publique⁶⁵.

Le second facteur est donc le poète lui-même, son travail d'écriture et son engagement idéologique vis-à-vis de son art. Manoel Monteiro, poète pernamboucain ayant vécu la majorité de sa vie dans l'état de la Paraíba, fut l'un des instigateurs de ce changement d'approche. Dès la dernière décennie du XXe siècle, il le nomma *Novo Cordel*. Il prôna un changement en faveur d'une écriture plus rigoureuse d'un point de vue orthographique, lexical et thématique. « Le *cordel* renaît de toutes ses forces, prêt à se faire remarquer et à influencer de nouveau la formation culturelle de notre peuple. En effet, aujourd'hui le *cordel* est un instrument d'école » (Monteiro 2006, traduction libre). Ce mouvement défendait d'une part l'usage du *folheto* comme moyen didactique de l'enseignement du portugais – alphabétisation, grammaire, vocabulaire – et la transmission de valeurs universelles – respect de l'environnement, droits et devoirs civiques et moraux... – et, d'autre part, il désirait que le *cordel* soit enseigné comme genre poétique brésilien et ainsi que certaines œuvres fondamentales apparaissent dans les programmes scolaires⁶⁶. Comme on peut le constater, ces deux visées seront reprises dans la liste des revendications lors du « 1^o encontro de cordelistas nordestinos em Brasília » en 2009.

De ce mouvement *Novo Cordel*, un projet clé mené par le poète cearense Arievaldo Viana et appelé « Acorda cordel na sala de aula » est né en 2002. A cette époque, il s'agissait d'une sélection de douze *folhetos* adéquates pour l'étude sur et avec la littérature de *cordel*. En 2006, sort un kit comprenant un manuel, douze *folhetos* et un CD de dix poèmes de

⁶⁵ Expression utilisé par le *cordelista* Cripiniano Neto dans l'article « O cordel na era Lula » du livre « Acorda cordel na sala de Aula » de Arievaldo Lima Viana, pp. 137-141.

⁶⁶ Ce dernier aspect pourrait, certes, appartenir au processus d'*artifiction*, car cela suppose que certains *folhetos* soient considérés comme des œuvres littéraires. Mais pour les raisons auparavant citées, nous avons regroupé cette réflexion sous le thème du renouvellement de la transmission.

cantoria. Le manuel *Acorda cordel na de aula. A literatura popular como ferramenta auxiliar da Educação* mélange description historiographique et didactique de la poésie, témoignages de poètes et collectifs, idées d'activités, extraits de poèmes. Il est un support pédagogique pour les professeurs de l'enseignement primaire. Ce projet devient une référence auprès des autres poètes à l'échelle nationale. Il est aussi un support des revendications précédemment citées puisque le *folheto* au titre éponyme du manuel combine savamment description didactique de la littérature de *cordel*, en partant du témoignage de l'auteur et rhétorique en faveur de la poésie dans le milieu éducatif.

São histórias fascinantes
Que as escolas devem ter,
Onde os estudantes podem
Pesquisar e aprender.
Em cada biblioteca
Deve ter a CORDELTECA,
Outra fonte de saber.

O cordel contém ciência,
Matemática, astrologia,
Noções de física, gramática,
De história e geografia.
Em linguagem popular,
O cordel pode narrar
Tudo isso em poesia.

A história de Getúlio,
Do Padre Cícero Romão,
Do beato Conselheiro,
De Silvino e Lampião,
Numa visão popular,
Autêntica, complementar,
Vital para a EDUCAÇÃO.
(Viana 2006, pp. 5-6)

Ce point renvoie au propos développé sur l'indicateur *discursif* de l'*artifiction* du *cordel*. Une fois la sémantique retravaillée et adaptée au répertoire de la *doxa* brésilienne, le langage de la littérature de *cordel* a commencé à faire écho. Si on revient à l'image des « cercles de reconnaissance », la poésie n'avait jamais été aussi prête pour atteindre divers et nouveaux profils de lecteur. En 2001, à l'occasion de l'événement « Cem anos de cordel », le poète Abrão Batista écrit un *folheto* qui accompagne le catalogue publié à la suite de l'événement. Dans le poème, il retrace la programmation de la manifestation, cite les personnes qui ont participé ou sont venues assister, narre des anecdotes, souligne l'importance de l'appui financier et institutionnel du SESC-SP et met également en évidence la richesse et l'historicité de la littérature de *cordel* puisqu'il s'agit d'un poème sur un événement qui

célèbre sa date anniversaire. Dans une strophe du *folheto*, Abrão Batista énumère les trois profils principaux qui s'intéressent en 2001 à la littérature de *cordel* :

Não vi ninguém achar ruim,
Todos, com muita devoção
Corriam na exposição
Pra saber sua história
Pro SESC, é uma glória
Pros cordelistas, é cartaz
Pro professor qu'ê contumaz
À grandeza dessa lição⁶⁷.
(Batista 2001, p. 11)

Au-delà du grand public, on constate que le poète cite le SESC et donc les structures culturelles, les poètes et le « professeur coutumier », autrement dit, il se réfère aux professeurs-chercheurs qui étudiaient la littérature de *cordel*. Il ne s'agit pas encore du professeur de l'enseignement primaire et secondaire, cette fois-ci présents avec l'élève dans la strophe du poème *Cordel cotidiano* de Moreira de Acopiara écrit onze ans plus tard.

De modo que no momento
Eu acho muito oportuno
Mostrar um cordel que agrade
O professor e o aluno,
O doutor, o homem simples,
O camponês e o tribuno.
(Acopiara de 2012a, p. 5)

La voie du *cordel* didactique a été emprunté par l'ensemble des *cordelistas* du pays. Elle a créé de multiples ramifications jusqu'à sa nationalisation et c'est aussi cela, nous explique Howard Becker, qui constitue une *révolution*. Cependant, la démonstration précédente des *cercles de reconnaissances* nous a montré que son passage à l'art est « en voie d'accomplissement » du fait qu'il y a eu un décalage entre son émergence à la fin du XIX^e siècle et l'enclenchement du processus d'artification au tournant du XXI^e siècle. Il s'agit pour les poètes de continuer par leur démarche et leurs projets à initier le public brésilien à cette nouvelle forme littéraire qui n'a pourtant rien de récent. La *révolution* de la littérature de *cordel* sera complète lorsque l'ensemble des cercles l'identifiera comme genre poétique nationale.

⁶⁷ On constate également que la rigueur orthographique n'est pas respectée au dépend de la métrique et de la dimension orale de la poésie.

Les projets et actions d'un État-Nation indiquent comment il conçoit sa littérature nationale et ce qu'il choisit pour définir sa culture et donc son identité culturelle. Par ses choix, il favorise ou non la visibilité d'un bien culturel. C'est pourquoi l'État joue également un rôle fondamental dans l'acceptation par la société d'une expression culturelle comme nationale. La sélection des *cordelivros* par les programmes nationaux d'achat de livres pour les bibliothèques scolaires (PNBE⁶⁸) à partir de 2008 et la présence d'un grand « Espace *cordel e repente* » à la 24^e biennale internationale du livre de São Paulo organisée par la Chambre Brésilienne du Livre (CBL) en 2016 sont la démonstration que la littérature de *cordel* est en train d'acquérir un statut littéraire officiel. Le processus d'*artificalisation* est en train de transformer les *folhetos* en œuvre littéraire et il tend à faire gagner à la poésie sa reconnaissance. Ensemble, l'*artificalisation* et les nouvelles modalités de transmission rendent identifiable le *cordel* aux yeux et à l'imaginaire normatif de la société. Elle affirme son identité poétique et cherche à réparer l'injustice historique d'avoir été discriminée en raison de son environnement et de ses poètes plutôt que de ses propriétés littéraires. La littérature de *cordel* s'assure de son avenir en créant des liens durables avec les institutions culturelles étatiques. Mais l'*artificalisation* de la littérature de *cordel* est un processus de longue haleine, il n'en est qu'à son démarrage.

3.1.4. Et l'identité nordestine ?

Les références à son origine géographique, comme littérature du *Nordeste*, servent d'arguments afin de montrer son lien vernaculaire avec l'histoire culturelle du Brésil. En d'autres termes, elles justifient son enracinement et lui confère une légitimité pour réclamer sa reconnaissance nationale.

Pourtant, le sentiment d'appartenance à une culture enracinée comme celle de l'identité nordestine n'est pas forcément l'argument principal sur lequel les *cordelistas* basent leurs actions dans le processus d'*artificalisation*. Bien que la référence à l'identité nordestine, leur permette de renforcer leur identité politique, il s'agit avant tout pour les poètes « d'acquérir une définition valorisée et universaliste de l'activité pratiquée » (Tarabout 2003, p. 51). En ayant recours à la situation géographique pour se définir, ils condamneraient leur poésie aux relations socio-économiques existantes entre les régions brésiliennes, où le *Nordeste* est dans ce registre, infériorisé. C'est pourquoi, pour éviter cet écueil, les poètes

⁶⁸ Programa Nacional Biblioteca da Escola. Programme lancé par le Ministère de l'Éducation brésilien.

changent de registre. Il présente leur poésie comme « une forme littéraire tout court » qui trouve, certes, son enracinement dans le *Nordeste* mais qui prétend désormais être estimée, non par son origine géographique, ni par le rang social de ses créateurs et consommateurs mais en fonction de critères littéraires. Du registre de l'identité régionale, les poètes sont passés au registre de l'esthétisme poétique. C'est pour ces raisons qu'au fil de notre démonstration sur le processus d'*artification*, la question de l'identité nordestine n'apparaît pas⁶⁹. En revanche, nous verrons que le recours au registre identitaire est largement employé dans le processus de patrimonialisation.

De l'*artification*, nous passons désormais à un autre processus de reconnaissance identitaire : la patrimonialisation. Cependant, à la différence de l'*artification* qui vise à qualifier⁷⁰, la patrimonialisation s'inscrit dans une problématique de légitimation par la reconnaissance (Heinich, Shapiro 2012, p. 273). Cela nous amène à penser que l'enregistrement de la littérature de *cordel* au patrimoine culturel immatériel serait par conséquent un *indicateur* supplémentaire vers son accès au statut d'œuvre littéraire nationale.

3.2. La littérature de *cordel* sous les deux régimes historiques du XX^e siècle

Afin de mieux saisir la politique patrimoniale du Brésil qui sera abordée dans le point suivant, nous faisons appel au concept des *régimes d'historicité* de François Hartog.

Les régimes d'historicité de François Hartog

L'instrument, le *régime d'historicité*, a été développé pour mettre en valeur une hypothèse, celle du *présentisme* de l'époque contemporaine, c'est-à-dire que la société et les hommes entretiennent un rapport au temps selon le prisme omniprésent du présent. Le passé serait une ressource dans laquelle le sujet piocherait pour légitimer les actes du présent et ce dernier dominerait. Il serait une sorte de refuge temporel à partir duquel la société se comprend car le futur est devenu depuis incertain, voire même menaçant.

⁶⁹ Cependant, la littérature de *cordel* continue d'être une métonymie du *Nordeste* dans l'imaginaire nationale.

⁷⁰ Et qui, par voie de conséquence entraîne aussi sa légitimation.

Pour mettre au point son instrument et son hypothèse du présentisme, François Hartog explique qu'il s'est basé sur les travaux de Reinhart Koselleck (2000) qui interrogent les expériences temporelles de l'histoire et le mode d'articulation du présent, du passé et du futur dans n'importe quelle organisation sociale. Ce modèle qui se veut être applicable pour n'importe quelle organisation sociétale, rappelle que l'historicité « exprime la forme de la condition historique, la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps » (Hartog 2003, p. 14) et que par conséquent, le *régime d'historicité* serait « la façon de traduire et d'ordonner des expériences du temps, des manières d'articuler passé, présent et futur et de leur donner sens » (Hartog 2003, p. 147). Le *régime d'historicité* est un outil qui vise à repérer non seulement l'organisation et l'articulation du passé, présent, futur d'une société mais également les moments de crise qui viennent marquer le changement d'un rapport au temps à un autre. François Hartog a repéré trois régimes : le passéisme, le modernisme ou le futurisme et le *présentisme*.

Dans le régime passéiste, c'est le passé qui commande la compréhension du monde d'une société. Le passé constitue à la fois un modèle et une ressource d'intelligibilité pour comprendre le présent qui est, quant à lui, un éternel recommencement du passé. Le modernisme ou futurisme, comme son nom l'indique, a pour ligne d'horizon le futur. Il éclaire le passé qui est désormais perçu comme répétition et stagnation. Et enfin, le *présentisme*, comme indiqué plus haut, est la compréhension du temps à partir du point de vue du présent dans une société où le passé paraît déjà lointain et le futur incertain.

Si François Hartog a établi trois régimes du temps, c'est parce qu'il a pris comme corpus d'analyse l'historiographie occidentale, autrement dit, il précise qu'il est fort probable qu'il puisse exister d'autres régimes d'historicité selon la société étudiée. L'historien a repéré chronologiquement les trois régimes : le régime passéiste se situerait de l'antiquité jusqu'à la révolution française. Le prisme du modernisme s'étalerait jusqu'à la chute du mur de Berlin en 1989 pour laisser la place, dès lors, au *présentisme*. Ce découpage a pour objectif de donner des repères en lien avec des événements qui marquent le changement de l'idéologie temporelle de la société. La transition est progressive, deux régimes peuvent se côtoyer pendant un long moment et à l'intérieur de ces derniers, il se produit souvent d'autres crises qui peuvent altérer certaines modalités sans modifier l'organisation temporelle globale. Nous reprenons ce découpage du régime moderniste et du *présentisme* pour mettre en exergue les logiques qui conduiront les institutions culturelles brésiliennes à comprendre et décrire la littérature de *cordel*, de son émergence à la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui.

La littérature de cordel sous le régime moderne

Lorsque la littérature de *cordel* devient un objet d'étude pour Celso de Magalhães, puis Sílvio Romero à la fin du XIX^e siècle, le Brésil est en pleine construction de son Etat comme Nation républicaine et démocratique. Le pays est à la recherche du progrès pour modeler une nouvelle société et d'une expression nationale culturelle singulière qui seront gages d'un avenir prometteur. L'attention est tournée vers le futur et il y a un désir de rupture avec le passé. Clairement, c'est le régime moderne qui guide la société brésilienne pour sa compréhension des événements. Dans ce contexte historique, la littérature de *cordel* issue de la tradition orale et répandue dans le *Nordeste* représente l'expression d'une organisation sociétale vouée à disparaître. Bien que la forme écrite de la poésie soit émergente, parce que la société moderne l'identifie au passé, elle la considère comme traditionnelle au sens d'ancienne. Dans la conception moderne, l'ancienneté et la continuité, c'est-à-dire, la transmission ininterrompue et inchangée d'un savoir ou d'une pratique, caractérise la tradition. Cette dernière est l'expression d'un passé lointain et les changements de la société à l'échelle mondiale au cours du XX^e siècle annonceraient la fin des pratiques comme la littérature de *cordel* qui appartiendraient à un ordre ancien. Jusqu'aux années 1980, cette vision est en l'occurrence prédominante dans les études faites sur la poésie populaire.

La littérature sous le régime du présent et de la mémoire

François Hartog explique que l'avènement du *présentisme* à partir des années 1980 dans les sociétés occidentales est lié à l'accélération du temps ou du moins à la perception de l'accélération du temps qui fut engendrée par la mondialisation et les nouveaux modes de communication au fil du XX^e siècle. Cela a provoqué l'impression d'une continuité et d'une linéarité brisées qui unissaient auparavant les trois temps : passé, présent, futur. Sous ses effets, la mémoire est comprise comme la nouvelle porte d'accès à la compréhension de soi et de son passé. C'est dans ce contexte de recherche d'enracinement et de reconnexion avec une identité fragilisée que se développe le patrimoine que François Hartog définit comme *l'alter-égo de la mémoire*.

Le patrimoine culturel dans sa conception initiale témoigne d'une inquiétude à sa disparition et pose comme principes fondateurs sa sauvegarde et sa valorisation. En l'occurrence, dans les années 1980, l'avenir de la littérature de *cordel* est interrogé et décrit comme en péril. Toutefois, à la « rhétorique de la perte » qui situe le patrimoine comme une

trace du passé, le présentisme fait émerger de nouveaux univers symboliques où les notions de mémoire, identité et témoignage sont dominantes. Dans un document édité par l'Iphan, le patrimoine culturel est défini comme « l'ensemble de savoir, savoir-faire, d'expressions, de pratiques et de ses produits, qui renvoient à l'histoire, la mémoire et l'identité » (Guerra Brayner 2007, p. 12). Si sous le régime du *présentisme*, le passé est examiné à la lueur du présent donnant accès à une reproduction continue du passé, alors cela veut également dire que cette conception du temps permet une réinterprétation constante de ces notions et donc du patrimoine d'un groupe, comme on peut le lire dans la strophe ci-dessous :

Temos que reconhecer
Que no momento atual
O *cordel* está vivendo
Uma fase especial,
Repleto de inovações
Mas sendo tradicional.
(Acopiara de 2012a, p. 1)

Il n'est plus alors étrange de retrouver côte à côte des termes comme « traditionnel » incarnant le passé et « innovations » qui figurent le futur pour décrire la forme contemporaine d'une expression culturelle comme la littérature de *cordel*. Dès lors, la littérature de *cordel* perçue comme patrimoine culturel peut-être réélaborée, réinventée, réorganisée, reconstruite, réinterprétée, repensée...ou tout autre adjectif participe passé qui peut être écrit avec les préfixes « re » ou « ré » dès lors qu'il « est possible de penser le patrimoine [...] comme un processus présent, incessant, conflictuel et interminablement reconstruit » (Gonçalves 2015, p. 219, traduction libre). Le présent est multidirectionnel, point de référence à travers lequel sont articulés les temps du passé et du futur.

O cordelista atual
Não é mais intransigente.
Um olho está no passado,
Um outro está no presente,
E não se esquece de que
Há muito daqui pra frente.
(Acopiara de 2012a, p. 5)

Dans le poème de Moreira de Acopiara, on constate également que la dimension de la perte est dépassée. Le passé est décrit comme une source de richesse culturelle qui est reprise par ceux du présent. Le passé est magnifié et la culture du présent est célébrée.

É cultura verdadeira,
Vem dos nossos ancestrais ;
Dos poetas atuais
Vem levantando a bandeira
Ele ajudou a fazer.
Não vai desaparecer
Do mundo que nos abriga
O *cordel* é coisa antiga,
Mas não vai envelhecer.
(Acopiara de 2012c, p. 11)

3.3. La patrimonialisation de la littérature de *cordel*

Alors que débutait notre recherche en 2015, le processus de patrimonialisation de la littérature de *cordel* suivait son cours. Depuis, elle a été inscrite sur la liste des biens du patrimoine culturel immatériel nationaux, section « forme d'expression », par l'Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (Iphan). Au moment d'organiser notre étude pour la phase rédactionnelle, nous avons choisi d'engager notre réflexion sur le sens d'une telle démarche. Nous nous sommes donc posé la double question : que révèle le processus de patrimonialisation sur la société brésilienne et sur la littérature de *cordel* ?

3.3.1. Ce que révèle le processus de patrimonialisation sur le Brésil

Sans revenir à une description chronologique⁷¹ des diverses lois, décrets et créations d'institutions culturelles qui ont jalonné les décennies depuis la promulgation de la Constitution fédérale de 1934 qui fait de la protection du patrimoine historique et artistique un principe sous l'Estado Novo de Getúlio Vargas, nous voulons néanmoins attirer l'attention du lecteur sur la singularité du Brésil quant à son rapport avec son patrimoine culturel. C'est

⁷¹ Nous renvoyons le lecteur aux travaux de :

- CAPONE, Stefania et RAMOS DE MORAIS, Mariana, 2015. Afro-patrimoines. Culture afro-brésilienne et dynamiques patrimoniales. *Les carnets du Lahic*. 2015. carnet 11.

- SANDRONI, Carlos, 2011. L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial. Le cas de la samba de roda. In : *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. pp. 233-252.

Plus spécifiquement concernant la patrimonialisation et la littérature de *cordel*, confer le dossier *Cordel e patrimônio* organisé par Paulo Teixeira Iumatti dans le n°52 de la revista do instituto dos estudos erasileiros (2019a).

pourquoi, nous citerons les principaux moments clés révélateurs de l'originalité brésilienne pour accompagner notre raisonnement.

En 1937, quand le Service du Patrimoine Historique et Artistique National (Sphan) est créé, le projet de construire un patrimoine national est porté par l'Etat et a pour ligne d'horizon le futur. Ce régime est encore présent dans les années 1970 lorsqu'Aloísio Magalhaes, directeur du Centre National de Référence Culturelle (CNRC) en 1975 puis de l'Iphan de 1979 à 1982, contribue à la reformulation du patrimoine brésilien en y insérant la dimension de la diversité culturelle et du bien culturel pour se détacher du matériel. En même temps que la dictature s'essouffle, l'avenir, porteur du patrimoine, même s'il reste dominant, s'étiole dans les années 1980.

Le thème du patrimoine culturel a largement pris de la place dans l'espace social et politique brésilien depuis les trois dernières décennies. « Depuis la fin de la dictature militaire (1985), les Brésiliens sont en quête de ce qu'ils appellent les « droits culturels »⁷², liés à une conception plus générale de la société démocratique et citoyenne » (Douxami 2015, p. 79). C'est dans cet esprit que la Constitution de 1988 est rédigée et c'est ainsi que les articles 215 et 216 élargissent la notion de patrimoine culturel aux « biens culturels de nature matérielle et immatérielle ». Les autres points fondamentaux et innovateurs des articles 215 et 216 sont la reconnaissance de la diversité culturelle du peuple brésilien et la participation des communautés dans la préservation et la promotion du patrimoine. Ce dernier point est à la fois révélateur de l'action croissante de la partie civile – ONGs, mouvements et groupe sociaux, et entreprises – dans la définition du patrimoine culturel et continue d'élargir la voie dans ce sens. De ce fait, les *cordelistas*, reconnus désormais comme producteurs culturels par l'Etat, s'organisent en collectifs à l'image des associations de la littérature de *cordel* de la région du *Sudeste* qui se créèrent la même année que la signature de la Convention : *união dos cordelistas, repentistas e rpologistas do nordeste* (Ucran) à São Paulo et l'*academia brasileira de literatura de cordel* (ABLC) à Rio de Janeiro.

On retrouve également l'idée de collaboration participative dans les documents de l'Iphan : « Les biens inscrits comme patrimoine culturel du Brésil ont été élaborés en collaboration avec les groupes producteurs de ces manifestations et avec les institutions publiques et/ou privées, qui génèrent une série d'actions nécessaires à sa préservation » (Guerra Brayner 2007, p. 24). L'Etat, en reconnaissant la valeur patrimoniale d'un élément

⁷² Pour Célia Corsino, ancienne directrice du département du PCI à l'Iphan, la notion de « droits culturels » demeure confuse puisqu'elle signifie à la fois « accès à la culture pour tous » et « droits au respect de leur culture pour les détenteurs de PCI ».

culturel d'une communauté, présuppose son droit à être reconnue en tant que telle. Elle obtient ainsi un statut officiel. En outre, en légiférant en faveur de la participation de celle-ci dans les différentes étapes du processus de patrimonialisation, il légitime son implication (Bortolotto 2011).

C'est en 2000 que l'idée du patrimoine sous une autre forme que matériel est officiellement instituée par le décret 3.551 grâce à la mise en place du « Programme National du Patrimoine immatériel (PNPI) » par l'Iphan. Tout comme cette mesure, le Brésil, en matière de politique de préservation de son patrimoine, a souvent précédé l'institution culturelle internationale, l'Unesco, puisque que c'est en 2003 que cette dernière a publié la Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel.

Sous les effets de la Constitution de 1988 puis du décret 3.551 en 2000, on constate donc qu'il se déroule une redéfinition des identités culturelles des groupes ou communautés dont la culture ou le statut était, si ce n'est marginalisé, du moins minorisé. A notre sens, l'acquisition de cette nouvelle position leur a également permis de lancer un autre mouvement d'ordre social plus que culturel et que Pierre Nora identifie comme étant la *décolonisation de l'histoire*. Il s'agit d'un mouvement de

[...] toutes les formes de minorités traditionnelles, sociales, sexuelles, religieuses, provinciales, en voie d'intégration, [...] pour qui l'affirmation de leur " mémoire " c'est-à-dire en fait de leur histoire est la manière de se faire reconnaître dans leur particularité par la collectivité générale qui leur en refusait le droit en même temps que de cultiver leur différence et la fidélité à une identité en voie de dissolution. (Nora 2002, p. 28)

En 2009, dans le dossier de demande d'enregistrement de la littérature de *cordel* à la liste des biens culturels immatériels préparé par l'academia brasileira de literatura de cordel (ABLC), figure une section épilogue qui comprend une « pétition artistique ». Plusieurs membres siégeant à l'ABLC ont écrit une strophe sous la modalité d'un *Martelo Agalopado* (dix vers de dix syllabes) finissant par la devise « Queremos par o cordel/seu registro e tombamento »⁷³. Des dix-huit strophes, quelques thèmes principaux se distinguent : nécessité d'un soutien et d'une volonté politique, diversité de la culture nordestine, populaire et brésilienne, diversité thématique et multiforme de la littérature de *cordel*, qualité poétique et rôle pédagogique, dimension historique et littéraire, et enfin, droit et accès à sa reconnaissance. C'est ce dernier thème qui est le plus prégnant dans l'ensemble des strophes. Cet accès est présenté comme un droit que les poètes méritent : « Feliz iniciativa / De exercer

⁷³ « Nous voulons pour le cordel/ Son enregistrement et sa patrimonialisation », (traduction libre).

nosso direito »⁷⁴, " « Então a consagração/ O cordelista merece »⁷⁵ (Academia Brasileira de Literatura de Cordel 2009, pp. 23 & 25, extraits des strophes de Sepalo Campelo et Campinense).

Le mouvement de *décolonisation de l'histoire* va également modifier l'approche des travaux sur la littérature de *cordel* dans les années 1990 et 2000. Sous l'impulsion du courant des Études Culturelles qui repensent les rapports, les formes et les pratiques culturelles, les études observent la capacité anthropomorphique de la poésie à réagir aux changements dans les moyens de transmission de la connaissance (radio, télévision et ensuite internet), relatent sa présence dans des villes hors du *Nordeste*, reconsidèrent sa définition « d'ancienne littérature » et reconnaissent ses qualités de littérature adaptative (Luyten 1981; Terra 1983; Ferreira 2004; Cavignac 1997; Curran 2001; Muzart Fonseca dos Santos 2006). Progressivement, on observe un changement dans l'élaboration descriptive de la littérature de *cordel*. Elle n'est plus imposée et apposée du haut vers le bas, mais dans un rapport horizontal où les poètes font l'objet de nombreuses recherches anthropologique et/ou historique dans lesquelles la méthodologie d'enquête participative est utilisée. La dernière preuve en date est la méthodologie employée dans le processus d'enregistrement de la littérature de *cordel* au registre du patrimoine culturel immatériel :

La proposition méthodologique est partie du besoin d'allier la construction d'un savoir autour du *cordel* au Brésil à partir de son histoire, mais principalement, au moyen de l'écoute attentive des poètes, éditeurs, vendeurs de *folhetos*, chercheurs, illustrateurs et éducateurs en activité. La réalisation des entretiens à partir de la perspective de l'histoire orale a permis d'apercevoir comment sont construites les références symboliques impliquées dans les constructions identitaires de *cordelistas* venants de différents lieux et avec des histoires de vie uniques. [...] D'un autre côté, la réalisation de temps d'échanges avec les poètes durant l'enquête de terrain a permis d'inclure la participation des détenteurs au dialogue pour la construction collective de la description d'un bien culturel qui leur appartient, en ouvrant le chemin à la suggestion d'actions qui participent à la continuité de cette pratique et à sa diffusion au Brésil. (Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Centro Nacional de Folclore e Cultural Popular 2018, pp. 11-12, traduction libre)

Dans ce premier point, nous avons constaté que la relation au temps d'une société conduit à un changement de rapport avec son patrimoine. Dans le prochain point à venir, il s'agit de montrer comment l'avènement du présent dans la compréhension historique de la société brésilienne autour des années 1980 a joué sur l'historicité de la littérature de *cordel*, c'est-à-dire, comment il va s'opérer en une vingtaine d'années, dans le monde de la littérature

⁷⁴ « Heureuse initiative/ D'exercer notre droit », (traduction libre).

⁷⁵ « Donc la consécration/ Le cordelista mérite », (traduction libre).

de *cordel*⁷⁶, un changement dans l'analyse de son passé qui aura pour effet de modifier sa perception de la poésie.

3.2.2. Ce que révèle le processus de patrimonialisation sur la littérature de *cordel*

Sous l'influence des politiques patrimoniales et culturelles du pays, nous identifions la période 1980-1990, comme le point d'articulation entre deux régimes d'historicité de la littérature de *cordel*. Nous partons de l'hypothèse que les *cordelistas* vont changer la manière de traiter le passé de leur poésie. En conséquence, cela va entraîner un changement de perspective pour se penser et se raconter, car comme l'a formulé François Hartog, le *régime d'historicité* peut s'entendre de deux façons : « dans une acception restreinte, comment une société traite son passé et en traite ; dans une acception large, le *régime d'historicité* servirait à désigner “la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine” » (2003, p. 29). En effet, l'ethnologue Frédéric Maguet rappelle que « les manières de “faire communauté” sont des manières contemporaines, travaillées par l'ensemble des tensions du monde moderne » (2011, p. 57). Pour la communauté des poètes, il s'agit bien dans cette nouvelle forme de « Moi collectif » de prendre conscience de soi et de définir les modalités identificatoires que Chiara Bortolotto (2011) désigne par le terme *conscience patrimoniale*.

Commençons par l'acception restreinte du *régime d'historicité* pour aboutir à l'acception large. Ce qui va changer dans la littérature de *cordel* ce n'est pas comment elle traite son passé⁷⁷ mais bien de comment elle en traite, c'est-à-dire comment elle le décrit, quelle est sa perception du passé ? En effet, elle a toujours été consciente de son historicité dans le sens *d'exister dans le temps* (Simay 2009). Mais il va se passer que d'un côté, le contexte mondial va entrer dans une phase intense de transformations, qui sera marqué de plus en plus par le changement et le déplacement qui favorisent, tous les deux, les relations d'extériorité, les situations de contact et les échanges, et de l'autre, il y a l'avènement d'une société brésilienne en forte mutation politique et idéologique marquée par une nouvelle

⁷⁶ Nous utilisons l'expression « monde de la littérature de *cordel* » plutôt que *cordelistas* car nous sommes convaincue que ce changement n'est pas seulement le fait des poètes mais qu'il a été favorisé par une partie des personnes gravitant autour de la littérature de *cordel*, c'est-à-dire : les académiciens et chercheurs de la littérature de *cordel*, les professionnels de la culture et de l'éducation, les éditeurs et les illustrateurs.

⁷⁷ Il sera vu dans le chapitre suivant, au travers d'extraits poétiques, que tous les poètes traitent le passé de la poésie de *cordel* avec le même égard. Il s'agit pour eux de maintenir l'héritage.

manière d'envisager la culture sous l'influence des travaux des études culturelles qui aboutira non plus à une nation messianique comme cela s'est produit en 1889 mais à une nation-patrimoine. Dans cette conjoncture, notre hypothèse est que la littérature de *cordel* va prendre conscience d'être entrée dans l'histoire, elle va désormais engager une réflexion historiographique. Marco Haurélio a écrit en collaboration avec le poète João Gomes de Sá en 2011 un poème qui s'intitule *O cordel : sua história, seus valores*. À travers le titre, nous constatons l'intention historiographique du poème. Puis dans le prologue du *folheto*, le coordinateur Aderaldo Luciano écrit : « Toi qui va lire ce *Cordel : sua história, seus valores* tu auras un ensemble historiographique résultant de la recherche et de l'expérience des auteurs, tous les deux bercés par le *cordel* depuis la plus tendre enfance » (Haurélio, Gomes de Sá 2011, p. 3, traduction libre). Nous retrouvons les deux dimensions : l'histoire et la mémoire. Il est intéressant de souligner que le poème ne commence pas par des strophes introductives dans lesquelles le narrateur annonce l'histoire qu'il va raconter. Directement, le lecteur est plongé dans un récit historiographique. A vrai dire, les huit premières strophes ont valeur de préambule expliquant dans quel contexte la littérature de *cordel* brésilienne a émergé. Ces strophes sont une volonté de clarification et une réponse aux poètes qui mettent de côté son lien avec la littérature de *cordel* ibérique. C'est donc une entrée en matière bien plus théorique qu'à l'accoutumé.

Eis um resumo apressado,
Contudo bem consistente
Para mostrar que a arte
Não brota espontaneamente,
E com o nosso cordel
Também não é diferente.
(Haurélio, Gomes de Sá 2011, p. 11)

S'engage ensuite, et tout au long du poème, une rétrospective décrivant les poètes et éditeurs qui ont contribué au genre poétique. Rares sont les fois où le narrateur est présent par l'emploi du sujet « nous ». De temps à autres, des marques d'opinion ou d'éloge apparaissent timidement. C'est un récit où la distance avec le contenu du récit est de mise. Il y a un déroulement chronologique semblable aux récits historiographiques. Ainsi donc, d'un côté la mémoire est présentée comme étant un atout pour raconter l'histoire, et de l'autre, il y a un traitement narratif qui se distancie de la tendance personnificatrice des *cordéis* afin de préserver l'objectivité du récit historiographique.

À l'acquisition d'une conscience historique, s'associe celle d'une *conscience patrimoniale* puisque désormais sous le *présentisme*, la mémoire – *l'alter-égo du patrimoine* –

est devenue un support incontournable pour la construction de l'histoire. Chiara Bortolotto explique que la *conscience patrimoniale* s'obtient par « un regard éloigné et objectivant sur [la] pratique culturelle » (2011, p. 30). Autrement dit, les *cordelistas* se distancient de leur pratique et réfléchissent à la manière qu'ils désirent pour présenter leur poésie. Elle rajoute que, généralement, pour les aider dans leur élaboration, les détenteurs du patrimoine récupèrent le vocabulaire des instances et spécialistes patrimoniales.

Nous allons utiliser un document d'un événement de la littérature de *cordel* afin d'observer la présence d'une *conscience patrimoniale* des poètes. Il s'agit d'un document de présentation toujours rédigé par le *cordelista* Marco Haurélio de l'événement biennuel « Cordel da Cortez- Cultura popular na escola » qui se déroula en 2014 dans la librairie Cortez à São Paulo. Il a été envoyé majoritairement aux établissements de l'enseignement primaire, secondaire et supérieur. Ce document comprend une introduction qui décrit l'histoire de l'événement puis il se poursuit par les objectifs, l'argumentaire justificatif, la description du public à qui il se destine, et se conclut par le programme des activités qui est, quant à lui, construit par Moreira de Acopiara. Nous avons remarqué que les objectifs énoncés font résonance au double sens des « droits culturels ».

Objectifs :

Le projet “Cordel da Cortez – culture populaire à l'école” cherche à montrer aux professeurs, élèves et à ceux qui s'intéressent au thème, l'importance de la littérature de *cordel* comme outil pédagogique et la valeur de ce genre littéraire pour la préservation de notre brésilienneté.

Il cherche aussi à utiliser le *cordel* comme un important outil auxiliaire à l'éducation des enfants, jeunes et adultes, à développer l'attention et le goût du public pour cette véritable manifestation culturelle brésilienne, en plus de présenter la riche variété thématique du *cordel*, au travers de *folhetos*, livres et Cd produits par divers spécialistes du thème⁷⁸.

⁷⁸ Document du “IX Cordel da Cortez- Cultura popular na escola” qui se déroula du 09.08.2014 au 16.08.2014. (Traduction libre)

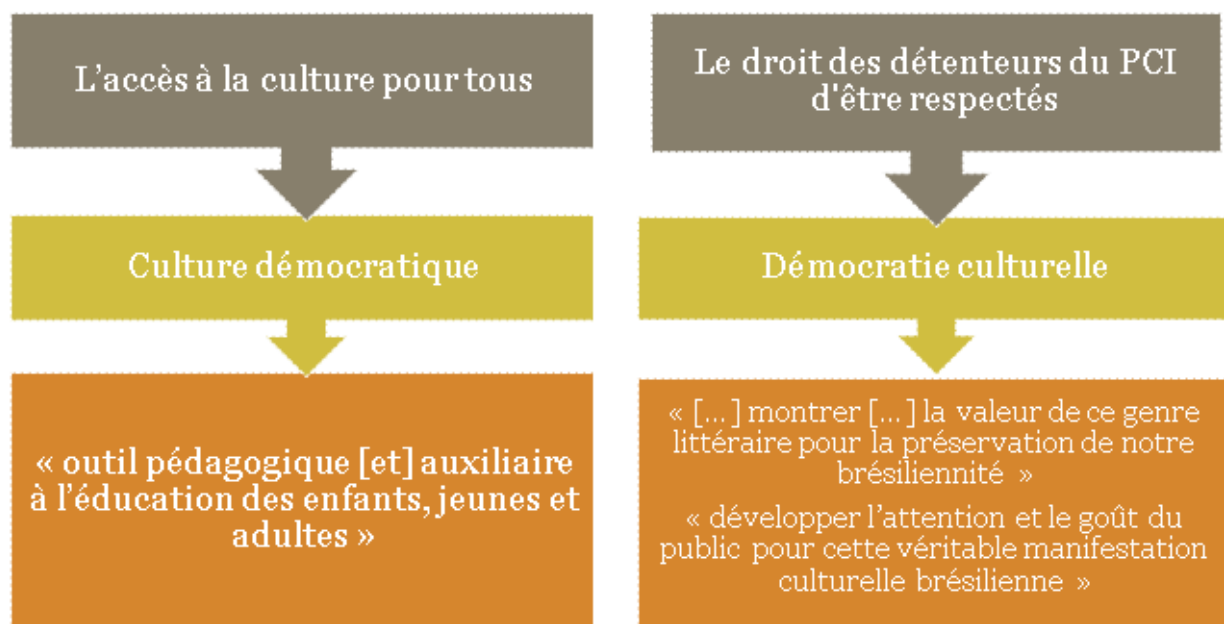


Figure 2 : Diagramme résumant le lien entre les objectifs du document de présentation de l'événement « Cordel da Cortez – Cultura popular na escola » et le double sens des droits culturels.

La recherche des « droits culturels » par la société brésilienne depuis 1988, reflète la volonté démocratique d'un nouveau départ. En quelque sorte, le double sens des droits culturels pourrait être également reformulé ainsi : « le droit des détenteurs du PCI d'être respectés » serait la volonté d'une démocratie culturelle et « l'accès à la culture pour tous » serait le désir d'une culture démocratique. Dans l'extrait ci-dessus, nous avons souligné les passages qui se réfèrent aux deux catégories et nous les avons organisés sous la forme d'un diagramme. Les objectifs « développer l'attention et le goût du public pour cette véritable manifestation culturelle brésilienne » et « montrer [...] la valeur de ce genre littéraire pour la préservation de notre brésiliennité » seraient relatifs à la démocratie culturelle et présenter le *cordel* comme « outil pédagogique [et] auxiliaire à l'éducation des enfants, jeunes et adultes » se rapporterait à l'idée d'une culture démocratique puisqu'en reprenant la poésie de *cordel* comme méthode d'apprentissage, on reconnaît sa valeur pédagogique.

De la même manière que l'inscription de la littérature de *cordel* à la liste des biens culturels immatériels lui apportera visibilité et développement économique, l'usage par les *cordelistas* du registre praxique et sémantique qui fait résonance aux droits culturels termine de parfaire sa reconnaissance pour être un jour incorporée à la littérature conventionnelle. De ce fait, nous pouvons dire que la *conscience patrimoniale* transforme la culture en outil d'identification et de production d'identité. Outil d'identification, car c'est par la récupération d'un registre discursif du patrimoine que les poètes tentent de s'insérer à la culture nationale,

et outil de production d'identité, car ils présentent leur poésie, non plus seulement comme nordestine, mais comme une des expressions culturelles de la brésiliennité. Il y a un dépassement de la nordestinité dans leur projet de reconnaissance nationale.

Ce qui nous amène au paradoxe de la naissance de la subjectivité de Michel Foucault auquel Vladimir Tr. Hafstein se réfère pour montrer comment un groupe d'agents culturels cherche à être reconnu comme une communauté au sens que l'Unesco le définit afin de devenir un sujet collectif soumis à l'Etat et par conséquent également reconnu par celui-ci. Michel Foucault montre qu'aussitôt que l'Homme revendique le statut de sujet et l'acquiert, il se soumet aussi à un ensemble de règles et de normes qui dicteront son comportement (Hafstein Tr 2011, pp. 88-90). Ainsi son autonomisation conduirait à sa normalisation. Le statut de la littérature de *cordel* qui est passé d'objet d'étude à sujet vis-à-vis de la société brésilienne se soumet par voie de conséquence à un ensemble de normes, de définitions et de limites de cette dernière. Dans le cas du *cordel*, il devrait alors se soumettre aux normes du monde de la littérature. Et c'est exactement, ce que le mouvement recherche : être assujéti pour pouvoir se prévaloir d'écrire des œuvres de la littérature brésilienne.

Dentro da literatura
Desta nação brasileira.
O cordel quer seu lugar
Não no rabo da fileira.
A igualdade, o respeito
Não existe quem não queira.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 31)

Lorsque nous avons demandé au poète Varneci Nascimento de quel « lieu » il voulait parler, il répondit : « Le lieu, selon moi, c'est que sur la même étagère où il y a Machado de Assis, il y ait Manoel d'Almeida Filho. Sur la même étagère où il y a José de Alencar, il y ait Antônio Teodoro de Santos. C'est ce lieu dont je parle. »⁷⁹ Varneci Nascimento utilise l'image de l'étagère d'une bibliothèque comme métaphore pour l'accès à l'égalité. Il revendique une égalité de traitement lorsqu'il s'agit de classer une œuvre de littérature de *cordel* avec celles de la littérature conventionnelle. Un autre exemple qui illustre certainement le mieux cette volonté d'intégration et de légitimation est la création « copie conforme » dans son organisation et son statut de l'Académie Brésilienne des Lettres en créant l'Académie Brésilienne de la Littérature de *Cordel* (ABLC) faute de pouvoir faire entrer ses poètes au panthéon de la prestigieuse institution.

⁷⁹ Entretien réalisé dans les locaux de la maison d'édition Luzeiro, le 02.03.17.

La réflexion entreprise sur le processus d'inscription de la littérature de *cordel* au registre du patrimoine immatériel de l'Iphan a mis en évidence qu'il s'agit probablement d'« instruments de changement » (Hafstein Tr 2011, p. 92) pour l'acquisition d'un meilleur statut culturel⁸⁰. De cette manière, ils visent :

- Une meilleure visibilité ;
- Un plus grand accès aux appels à projet culturel ;
- Un meilleur statut économique ;
- Un appui institutionnel.

Et ainsi, ces effets ouvriront la voie pour :

- La légitimité de leur littérature ;
- La pérennisation de leurs actions dans les instances éducatives et culturelles.

Nous concluons cette première partie avec une citation d'Howard Becker :

Un travail qui aspire à se faire reconnaître comme art doit se doter d'un système esthétique et de support à l'analyse et au débat critiques. [...] Il leur faut en outre forger une continuité historique qui rattache la production de leur monde à des formes d'art déjà consacrées, et souligner les aspects de ce passé qui relèvent manifestement de l'art, tout en gommant les antécédents indésirables. (Becker, Bouniort, Menger 1988, p. 335)

Concernant la littérature de *cordel*, notre étude sur l'invention de la littérature de *cordel* a montré la constitution par les études folkloriques d'une filiation historique à la poésie européenne. Le phénomène actuel de réinvention est en train de recentrer la filiation vers une singularité brésilienne. Il a également été constaté que bien que la littérature de *cordel* ait pu avoir un système artistique depuis son émergence à la fin du XIXe siècle, il n'avait pas jusqu'aux années 2000 la prétention d'être argumentatif. La conceptualisation s'est opérée au passage du XXe siècle vers le XXIe siècle. En outre, cette étape a pu être possible dans la mesure où la littérature de *cordel* est passée d'objet à sujet. Cette passation a été longue et la fin des années 1970 jusqu'aux années 1990 fut une période transitoire⁸¹.

⁸⁰ Confer l'article de Rosilene Alves de Melo *Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil* (2019). Partant de la patrimonialisation de la littérature de *cordel*, l'auteure retrace le parcours de la poésie dans les sphères littéraire, de recherche et de la politique culturelle brésiliennes de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours en mettant en évidence trois processus : la symbolisation de la littérature de *cordel*, sa monumentalisation sous la forme de bibliothèques et de catalogues de *folhetos* dans des institutions culturelles publiques et l'action des *cordelistas* pour la reconnaissance et la légitimation de leur art.

⁸¹ Nous aborderons cette période dans la partie 3 par l'analyse des *folhetos Doutor! Que faz em cordel?* et *Doutor faz em cordel o que o cordel faz em doutor* où s'opposent le poète traditionaliste João de Barros à un nouveau profil de poète, Franklin Maxado.

Si la production d'un métalangage est une pratique d'écriture courante dans la littérature de *cordel*, avant même l'explosion des *cordéis* didactiques, le processus de patrimonialisation a accru le travail de distanciation. À notre sens, elle constitue aussi un « indicateur de légitimité » pour reprendre la logique des indicateurs de l'*artifiction*. L'acquisition de son statut de bien culturel immatériel est une étape supplémentaire vers la voie de la légitimation de ses œuvres comme intégrant la production de la littérature nationale. En d'autres termes, la patrimonialisation servirait d'instrument à l'*artifiction* de la littérature de *cordel*.

Deuxième partie : Les poètes- migrants et leurs récits

“Cum-vertō”, il a la même marque d’origine que vers. Convertir veut dire “se changer vers” et c’est ce que fait le cordel : il traduit, diminuant les différences, ouvre l’accès, rend disponible le partage. (Meneses 2019, p. 241, traduction libre)

La sociabilité hybride que les villes contemporaines à l'ère du post-modernisme encouragent, amène le poète-migrant à chercher de nouvelles significations de son expression poétique et de soi-même. Cette capacité à muer, Pierre Ouellet l'a nommé *l'esthésie migrante* (Ouellet 2005). C'est-à-dire qu'il est question de la capacité à changer tout en restant le même. L'identité migrante est une identité dynamique qui se transforme par l'expérience intersubjective. C'est une identité en devenir.

Dans cette seconde partie, nous montrerons tout d'abord en quoi et sous quels traits le poète-migrant est une personne liminaire, sur le seuil, prête à adapter son expression social et artistique, à la fois présente dans un espace et en situation de passage qui l'invitent à un changement d'état continu. Nous verrons également ses fonctions de médiateur dans la société brésilienne. Cette position privilégie l'interaction avec l'Autre. Alors que le poète populaire avait été l'objet des études folkloriques, il est devenu depuis, un des deux sujets de la rencontre. « Chacun [est] le point d'intersection de mouvements et de perceptions multiples, dans un espace-temps pluriel, qui ne peuvent qu'engendrer des variations identitaires de toutes sortes » (Ouellet 2005, p. 24). Ces variations identitaires résultantes des expériences intersubjectives engendrent des énonciations de l'identité protéiformes. En ce qui concerne notre étude, l'énonciation prend la forme d'œuvres poétiques de la littérature de *cordel*. Dans un second temps, nous procéderons à l'analyse littéraire des poèmes. Il mettra en évidence que le support d'énonciation de l'identité des poètes-migrants est multiforme puisqu'il peut prendre l'apparence d'une fiction au travers du *romance* de *cordel*, comme il peut être beaucoup plus argumentatif et être un *cordel* didactique. Au-delà d'une recherche de problématique dans le second chapitre, il s'agit d'examiner au plus près les caractéristiques littéraires des deux types de récit et de repérer les spécificités d'écriture de chaque auteur. Ce travail méticuleux d'analyse morphologique servira ensuite de matière à réflexion pour les parties suivantes.

1. La figure du poète-migrant

1.1. La sensibilité du poète-migrant

Dans la réflexion sur la sensibilité poétique du poète-migrant, nous nous appuyons sur les récits d'entretien d'histoire orale. Les extraits sélectionnés sont des passages dans lesquels Marco Haurélio commente sa poésie et ses *romances*. C'est pourquoi, avant de débiter l'étude sur la figure du poète-migrant, il semblait intéressant de nous attarder sur la relation entre le sujet énonçant de l'entretien d'histoire orale et le sujet poétique présent dans les *romances*. De cette manière, il est possible de mieux saisir la potentialité interactionnelle des deux récits et la teneur autobiographique des *romances*.

1.1.1. Le sujet énonciateur et le sujet poétique

Le chapitre méthodologique a mis en évidence l'influence de la pratique poétique sur l'expression orale de Marco Haurélio : vitesse d'énonciation et densité narrative, insertion d'éléments mémorisés, présence d'éléments dialogiques. C'est pourquoi, nous nous sommes posée la question suivante : si le registre littéraire du récit des entretiens d'histoire orale tend à se rapprocher du récit poétique des *romances*, l'inverse serait-il possible ? La traversée du sujet poétique serait-elle la forme métaphorique du parcours de vie du poète ? Pour y répondre, nous nous appuyons sur les travaux de Gérard Genette (1972) concernant l'écriture du Je dans le récit autobiographique. Il s'agit de réfléchir au lien entre l'écriture du *Je* dans le *romance* et sa verbalisation dans le récit d'histoire orale, entre le *Je narré* et le *Je narrant*.

Gérard Genette explique que dans les récits autobiographiques, il y a deux actants, le *Je narrant* et le *Je narré*. Ils sont séparés par la *Recherche* qui consiste pour le premier à traiter du second (Genette 1972, p. 259). On retrouve ce phénomène de *Recherche* entre le *Je narré* présent dans le *romance* et le *Je narrant* du récit d'histoire orale lorsque Marco Haurélio, plusieurs années, voire même, plusieurs décennies après, commente ses œuvres. Comme dans bien des *romances*, la figure du narrateur est marqué par le « Je » : « Dans ce *romance* je décris » (2006, p. 3, traduction libre), « Je décrirai dans cette trame » (2009, p. 3, traduction libre). Dans la tradition orale, il est fait en sorte que le narrateur apparaisse pour permettre la situation de déclamation. Ainsi, l'auteur a créé un narrateur mais aucun signe dans les deux *romances* ne laisse entendre qu'il s'agit de lui-même. Au contraire, il crée un *Je*

narrant impersonnel qui permettra à n'importe quel énonciateur d'être le narrateur de l'histoire lorsqu'il le déclamera devant une assemblée. En revanche, les entretiens d'histoire orale ont mis en lumière que Marco Haurélio, lorsqu'il a écrit le roman *O herói da montanha negra*, s'inspirait de son expérience individuelle. C'est seulement une fois qu'il a pris conscience de ce fait, qu'il a pu devenir le *Je narrant* :

Donc, j'avais une série d'archétypes que je ne savais pas qu'ils étaient dans ma tête.
Ce que je trouve fantastique dans ce travail [le roman *O herói da montanha negra*]
C'est justement cela.
Et ce travail,
Moi, dans l'endroit où je suis né, je l'ai fait sur le lieu d'où j'étais parti.
Donc, je trouve justement intéressant parce que d'une certaine manière
Je me suis vu dans ce sujet [le héros Glauco] qui fait cette traversée.
Je suis né dans un endroit qui s'appelle "A Ponta da serra". La montagne m'entourait.
Je suis allé à un autre endroit appelé "Serra do Ramalho".
Et le héros, il va justement vers la montagne.
Donc, j'avais ces choses que je ne réussissais pas à comprendre à ce moment-là.⁸²

Dans l'extrait ci-dessus, le *Je narrant* est en train de raconter sa prise de conscience après coup du potentiel méta-narratif du roman *O herói da montanha negra*. Il explique qu'il y a une certaine analogie entre les déplacements du héros et les siens dans l'intérieur de Bahia. C'est un *Je narrant* qui commente, analyse, interprète le *Je narré* dessiné sous les traits du héros Glauco.

Concernant l'énonciation, Pierre Ouellet dit :

L'énonciation n'est pas la représentation, dans la mesure où elle ne suppose pas la réflexivité du sujet qui se met en scène et en image comme identique à lui-même, c'est-à-dire comme une entité mimétique de son être ; elle est au contraire « mise à l'épreuve » et « mise à distance » simultanées du soi et de l'autre. Elle *incarne* le sujet et le *met à l'écart* au même moment, le sujet de l'énoncé ne coïncidant jamais avec le sujet énonçant : celui-ci *s'incarne* dans sa parole, qui parle pourtant à l'autre et de l'autre en une *mise à l'écart* ou à *distance* de soi.[...] De sorte que c'est toujours comme un autre que l'on s'énonce, en un pseudo-soi qu'on peut appeler Personne ou « personnage », acteur, rôle, fonction ou actant, mais qui est toujours une forme d'altération du *je* énonçant. (Ouellet 2005, p. 21)

Dans le roman, le héros est une représentation de Marco Haurélio lorsqu'il est enfant, alors que dans le récit d'histoire orale, c'est l'énonciation du « Je-narré ». Grâce à la distance temporelle, le moment où l'histoire a été écrite et le moment de l'entretien, Marco Haurélio a pu mettre symboliquement de la distance avec son soi. D'abord pris comme l'autre, il a compris qu'une partie de lui était dans le héros Glauco. Donc lorsque l'entretien d'histoire orale invite Marco Haurélio à parlé de son œuvre, il parle autant de lui que du

⁸² Marco Haurélio, entretien réalisé le 09.03.17 au domicile du poète.

héros. Il « incarne le sujet et le met à l'écart en même temps » (Ouellet 2005, p. 21). Le *Je narrant* décrit le *Je narré* comme un *pseudo soi*.

1.1.2. *L'esthésie migrante*

À de multiples reprises, nous avons employé le terme poète-migrant. Il fut développé et conceptualisé par Simon Harel et Pierre Ouellet⁸³, et nous le reprenons pour l'adapter à la situation des poètes de la littérature de *cordel*. Non seulement parce qu'ils sont des déplacés mais surtout parce que nous retrouvons une sensibilité singulière et créative dans l'œuvre de certains *cordelistas* qui sont venus s'installés à São Paulo et que Pierre Ouellet a nommé comme étant *l'esthésie migrante* :

Or, les phénomènes que j'aimerais explorer, dans ce que j'appelle l'esthésie migrante ou la sensibilité migratoire, soit les subjectivités construites sur la base de l'altéroception et de l'hétéroception - deux formes d'aperception de l'autre ou d'appréhension de l'altérité[...] -, n'effacent pas et n'homogénéisent jamais les différences internes qui les constituent : ils maintiennent, plutôt, ils les entretiennent, même, comme un lieu tensif d'une intersubjectivité intériorisée par le sujet, qui ne peut plus être vue comme l'individuation unifiante d'origine diverses (ce que dénotent les mots hybridation et métissage), mais comme la différenciation du soi individuel en de multiples destins ou en de nombreux devenir autres, qui ne s'opèrent pas par identification et appropriation au sens strict mais par altération, transformation, transgression des frontières du propre, bref, par une sorte de transmigration généralisée, qui ne touche pas seulement la personne dans le monde extérieur où elle évolue mais les différents éléments de sa subjectivité dans les mondes intérieurs qui la constituent. (Ouellet 2005, p. 15)

De notre corpus, ce sont dans les récits poétiques et oraux de Marco Haurélio que se révèle le plus l'état de *migrance*⁸⁴. De notre point de vue, l'originalité de son approche poétique se construit grâce à une sensibilité poétique pré-existante et elle est exacerbée lorsque la migration devient physique. C'est grâce au récit d'histoire orale que le lecteur découvre que *O heroí da montanha negra* qui est la première œuvre de Marco Haurélio, fut écrite de manière intuitive. Lorsqu'il commence à écrire le poème, il n'a que dix ans et vit encore dans le *sertão* de Bahia. Dans l'analyse qui va suivre, nous constaterons que le processus d'écriture fut organique. Il a puisé tant dans l'imaginaire culturel qui l'entourait que dans ses expériences de vie sans essayer d'opérer une forme de distanciation pour analyser

⁸³ Le terme employé par les auteurs est *l'écriture migrante*. Confer Ouellet (2005) ; Harel (2005).

⁸⁴ *Migrance* terme développé par Pierre Ouellet transmet l'idée d'un déplacement non pas seulement physique mais aussi psychologique. Sorte de métamorphose de l'Être et de son sens. C'est un mouvement continu au travers duquel l'individu se questionne.

son processus d'écriture. C'est seulement plusieurs années après, lorsqu'il est à São Paulo et que son *folheto* est publié, qu'il procède à une réflexion : « Et donc...São Paulo reflète le plus le passé⁸⁵ ». De manière introspective, il livre dans le récit d'histoire orale ses réflexions sur l'élaboration de son œuvre en générale.

De là, j'ai rassemblé mes références
Donc,
J'ai commencé à me sentir à moitié rempli,
J'ai commencé à mieux me comprendre.
Parce qu'on prend tellement de coups dans la vie
Que les personnes finissent par devenir analyste.
Et je n'ai pas besoin d'analyste parce que la poésie est mon divan⁸⁶.

Il fait le parallèle entre sa poésie qui utilise la traversée comme schéma narratif avec son parcours de vie jusqu'à São Paulo.

Et São Paulo est dans cela. São Paulo est dans ce périple.
Si j'ai fait ce périple,
Les héros de mes histoires comme "A moura torta" et Belisfronte
Ce sont des héros qui font une traversée aussi.
Et je trouve que c'est comme cela que je l'interprète⁸⁷.

Au fil du récit d'histoire orale, nous observons Marco Haurélio en train d'arpenter son monde intérieur et nous découvrons qu'il a emprunté de multiples références culturelles pour composer le poème *O herói da montanha negra* alors qu'il était à peine adolescent.

C'est après que j'ai compris les archétypes que j'avais fait sans la moindre conscience.
La chose était très tracée mais je ne savais pas qu'elles étaient des références.
Qu'elles étaient présentes dans les contes traditionnels
Que j'écoutais aussi⁸⁸.

Il fait le lien entre son parcours de vie et l'organisation de ses récits qui sont souvent sous forme de traversée. Par le biais de son récit oral, nous explorerons la sensibilité migrante de Marco Haurélio et nous sonderons ses expériences de l'exil. Nous remarquerons qu'il se situe dans un état de *migrance* continu. En mouvement, il conjure cet état par une composition poétique universaliste. Ses récits reprennent majoritairement la construction narrative des grands récits et ses personnages sont majoritairement des archétypes des mythes et contes

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

populaires. De son expérience de l'exil, il s'est aussi construit une territorialité singulière du monde dans lequel il se meut et se laisse imprimer par les lieux géographiques ou imaginaires qu'il arpente.

1.1.3. La *migrance*

Pierre Ouellet explique que la *migrance* n'est pas seulement :

de nature géoculturelle, liée au déplacement d'un territoire à un autre ; elle est aussi et peut-être surtout de nature ontologique et symbolique, puisqu'elle caractérise le déplacement même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité, où l'on fait l'épreuve radicale du non-sens ou du néant de son identité, individuelle ou collective, qui n'existe pas sans l'appel à l'autre où elle se métamorphose à chaque instant. (2005, pp. 12-13)

Si c'est vrai que Marco Haurélio a entrepris sa réflexion lorsqu'il fit l'expérience de l'altérité en déménageant plusieurs fois avec sa famille dans l'intérieur de Bahia puis en venant ensuite à São Paulo, ce qui caractérise surtout son œuvre, et ceci dès ses débuts, c'est qu'elle ne s'attache pas à un espace géographique. La figure du *cordelista* est généralement comparée à une antenne sensible et c'est d'autant plus vrai pour Marco Haurélio que cette sensibilité à une teneur prédicative. Lorsqu'il écrit *O herói da montanha negra*, il vit encore dans le *sertão* de Bahia, il n'a pas encore migré à São Paulo. Et pourtant, dans son entretien, il comparera son état d'exil à une traversée faite d'épreuves et de danger comparable à celle du héros Glauco :

Et São Paulo c'est cela, tu dois traverser un pont qui est le fil d'une épée aussi.
Aussi parce que c'est une traversée douloureuse,
C'est une traversée qui laisse des marques,
Aussi parce tu viens...
Et...⁸⁹

Nous pouvons supposer qu'alors encore enfant, les histoires des *retirantes* se sont confondues avec les mythes, légendes, contes et poèmes de *cordel* où se retrouvent l'idée d'une terre promise, d'un éden, d'un voyage initiatique pour une vie meilleure. C'est comme si l'épreuve de l'altérité s'était déjà passée en voyageant dans les multiples histoires racontées et se serait ensuite réactivée par le déplacement physique lorsqu'il s'installe à São Paulo. Et c'est à ce moment-là que la *migrance* serait devenue un état conscient. Dans l'extrait suivant,

⁸⁹ *Idem.*

les histoires des contes se mélangent à la mémoire du poète. Par association d'idée, il établit un parallèle entre la mobilité temporelle des contes et histoires récitées oralement et ses déplacements géographiques :

Écoute, je me demande toujours, toujours cela.
Quand je rentrais...
Je ne sais pas si je te l'ai déjà dit que quand je rentrais du travail pour me rendre chez moi,
Il y avait un temps comme cela,
Aussi parce que je vais...
La chose qui vaut le plus dans notre travail ce ne sont pas les lectures,
Ce sont nos expériences.
Les lectures complètent nos expériences.

Je suis né dans un endroit,
Qui...
Il y avait une rue principale
Et il y avait une église construite par mon arrière-grand-père qui était enterré,
Qui était enterré là avec sa première femme.
J'ai quelques photographies et j'ai été là-bas récemment.
Donc, il n'y avait pas d'énergie électrique, il n'y avait rien.
Et j'écoutais les histoires racontées par ma grand-mère qui évoquaient des temps lointains...
Peut-être, sa voix était la millième voix à conter cette histoire,
Évidemment, ~~refondée, retransformée, recrée~~, jusqu'à même être réécrite, réadaptée, enfin.
Et quand j'ai déménagé à Serra do Ramalho...
Je suis parti, après je suis allé à Igarorã
La ville était plus près de Ponta da Serra et après je suis allé à Serra do Ramalho qui est une ville baignée par le fleuve Rio São Francisco.
Donc, c'est une espèce d'exil aussi.
D'une certaine manière c'était très près et ma grand-mère était déjà morte.
J'avais trois ans quand elle est morte et qu'on a déménagé.
Et quand je suis venu à São Paulo,
Je suis venu en 97, j'y suis resté jusqu'en 99. Après, je suis venu en 2005 et je suis ici jusqu'à aujourd'hui.
Et... ces repères pour moi étaient très forts⁹⁰.

⁹⁰ *Idem.*

Sa réflexion part dans un va-et-vient entre les souvenirs, les lectures individuelles et collectives et les différents lieux habités. Nous pourrions croire à un récit décousu dans lequel la trame est désorganisée. Or, elle se construit selon une logique, ordonnée non pas de manière chronologique ou spatiale, mais plutôt en fonction des liens qui unissent l'expérience et l'imagination. Et nous constatons que son processus d'écriture est semblable. Indépendamment du lieu où il se trouve, Marco Haurélio passe d'un espace-temps à un autre au gré de sa parole et circule à l'intérieur de sa mémoire. En outre, il décrit le *cordel* comme intemporel⁹¹.

Mais donc,
Atemporel n'est pas nouveau,
C'est quelque chose qui supposément,
Peut être une construction erronée, va au-delà du temps⁹².

Dans les deux entretiens réalisés avec Marco Haurélio, il évoque les nombreuses références qui ont influencé de près ou de loin l'écriture de *O herói da montanha negra* lorsqu'il était enfant et adolescent. Elles sont regroupées sous la forme d'un tableau :

⁹¹ Marco Haurélio tient un blog qui s'intitule *Cordel atemporal* : <http://marcohaurelio.blogspot.fr/>.

⁹² *Idem*.

<i>Catégorie</i>	<i>Références citées</i>
Mythologie grecque : - Héros - Personnages - Livre sur la mythologie grecque	- Persée - Thésée - Orphée - Atlas - Minotaure - Cerbère
Littérature grecque	- L'Iliade - L'Odyssée
Cinéma : - Titres - Techniques	- Le choc des titans (1981) - Jason et les argonautes (1963) - Sinbad et l'œil du tigre (1977) - Le septième voyage de sinbad (1958) - La flèche d'or (1936) - L'animation en volume
- Dessin animé à la télévision	- Les Maîtres de l'univers (Diffusé sur la chaîne Globo, 1983-1985)
- Magazine de bande dessinée	- <i>Espada selvagem de Conan</i> de Robert Howard (publié par Abril, 1984-2001)
- Littérature de <i>cordel</i>	- <i>História de Juvenal e o dragão</i> de Leandro Gomes de Barros
- Littérature	- <i>Le Rameau d'or</i> de James Georges Frazer
Musique populaire brésilienne :	
- Artiste	- Luiz Gonzaga
Religion	
- Littérature	- La Bible
Encyclopédie et dictionnaire	

Tableau 2 : Références évoquées durant les entretiens par le poète Marco Haurélio pour construire son *romance O herói da montanha negra*.

La liste des références met en évidence plusieurs spécificités de la sensibilité poétique de Marco Haurélio. Déjà jeune, il a développé une sensibilité anthropophagique. Il est réceptif et assimile de nombreux et divers imaginaires artistiques qui se sont retrouvés dans le *sertão*

de Bahia. Une fois ingurgités, il les digère, ou plutôt, il les articule et les combine ensemble afin d'écrire une trame narrative cohérente et originale. Il reconduit l'héritage narratif. La pluralité des références a favorisé chez Marco Haurélio le développement d'un imaginaire déterritorialisé. Bien qu'il habitât dans le *sertão* de Bahia, il a été réceptif aux nombreux imaginaires qui composaient la culture mondiale et il a établi des connexions. Il arpentait déjà l'univers culturel international avant même de se retrouver dans la ville brésilienne la plus globalisée du pays.

Son imaginaire déterritorialisé est peuplé de récits qui remontent à des siècles passés (*romanceiros*, gestes médiévaux, contes et mythes grecs) qui ont probablement été reconfigurés et réinterprétés mais qui néanmoins ont préservé leur sens symbolique. C'est ce sens symbolique et souvent universel que Marco Haurélio réutilise pour les introduire dans ces *romances* aujourd'hui. Il maintient donc un lien avec le passé universel tout en ayant une attitude poétique actuelle par l'usage de références déterritorialisées.

En voyageant dans ses souvenirs et dans ses références culturelles, Marco Haurélio explore « un espace-temps qu'il libère par sa parole et ses images, où il se raconte et s'illustre en dehors de toute enclave et de toute frontière, dans les zones franches de l'imagination la plus libre et de la mémoire la plus créatrice » (Ouellet 2005, p. 11). C'est pourquoi, il compare le processus d'écriture à un « voyage sentimental ». De son point de vue, lorsqu'il recourt à ses souvenirs, ceux-ci s'inscrivent dans un imaginaire qui dépasse celui de l'individualité et se ramifie à un répertoire collectif.

Et je dis toujours cela :
La partie que je trouve la plus sympa dans le *cordel* selon moi,
C'est ce dialogue avec la tradition populaire⁹³.

C'est la porte d'entrée à un imaginaire plus grand :

Donc on ne peut s'enfermer
Parce que l'imaginaire est un champ sans clôture⁹⁴.

Nous l'évoquions précédemment, venir à São Paulo a été une traversée physique qui a conduit Marco Haurélio à réaliser une traversée intellectuelle. En venant dans ce nouvel environnement géographique et culturel, il a fait l'expérience de l'étrangeté. Elle fut parfois

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.17 au centre culturel São Paulo.

douloureuse comme pour une grande partie des poètes-migrants. Il a fait aussi l'expérience de la différence et des stigmates engendrés par la situation d'altérité :

Donc, c'est une lutte qui appartient à chacun,
C'est la préparation de chacun face à certains stigmates
Parce que toi aussi tu es vu avec ces stigmates
C'est pour cela que je trouve qu'on...
Notre identité doit être au-dessus de tout,
Mais on revêt le visage,
On revêt les stéréotypes, et là ça ne va pas.
On doit réellement ré-autoaffirmer notre identité
Mais sans accepter les impositions culturelles,
Les visions qui, qui sont dessinées sur nous⁹⁵.

Marco Haurélio a fait les frais du préjugé. Ce phénomène agit en catégorisant et réduisant une identité à des images simpliste. Si c'est une expérience dégradante pour n'importe quel individu, elle a dû être accueillie par Marco Haurélio avec encore plus de douleur car il a construit son identité culturelle à partir d'une multitude de références.

L'étrangeté ressentie par le déplacement génère aussi le sentiment de ne plus avoir de place. En se retrouvant dans un nouvel espace, c'est comme si l'individu était en transit entre la mémoire d'un lieu quitté et l'espoir d'un autre qu'il aimerait (re)trouver (Ouellet 2005, p. 12). Dans les *romances* de Marco Haurélio, le héros ne pourra être lui-même que s'il retourne à son lieu d'origine. Il ne trouvera la réussite et la fortune qu'une fois arrivé à son *locus*. Le voyage d'un lieu familier symbolisant l'habitat, la racine vers un espace inconnu rempli de dangers est le schéma de la traversée du récit héroïque. A l'appel de l'aventure, le héros doit quitter son habitat pour un espace symbolique qui prend la forme d'un chemin rempli d'épreuves. Son périple ne sera couronné de succès que s'il franchit de nouveau le seuil pour revenir vers son lieu d'origine. Par conséquent, la traversée dans les *romances* de Marco Haurélio est une métaphore individuelle de son expérience de vie. Le sujet poétique, le héros des romances, reflète l'expérience de la vie du poète.

Plusieurs poèmes de la poésie populaire migrante évoquent également ce rapport ambivalent envers la terre laissée, le *Nordeste*, et celle qui a accueilli le poète, São Paulo. L'idéalisation et la désillusion se côtoient dans la représentation des deux espaces. D'un côté, le *Nordeste* est une terre rude et capricieuse ou l'avenir est incertain mais elle est aussi, la terre du foyer, des ancêtres, des habitudes réconfortantes ; et de l'autre, São Paulo est l'Eldorado et le futur, mais elle est aussi un vaste espace urbain, rempli d'anonymes et d'inégalités.

⁹⁵ Marco Haurélio, entretien réalisé le 9.03.17 au domicile du poète.

Eu que vinha a São Paulo imaginando
Que ia encontrar a fortuna e a riqueza
Mas no fraco transporte e da pobreza
Continua até hoje viajando
[...]
Nordestino valente e lutador
Pela seca terrível escorraçado
Por ser vítima da seca é obrigado
A deixar quem lhe trata com amor

Deixar a terra que tem a sua cor
Sapecada do sol esmeraldino
Troca a cor do vermelho purpurino
No cenário opaco e poluído

Cada prédio em São Paulo construído
Tem o sal do suor do nordestino.
(Marinho, Andorinha 1994)

Le migrant nordestin erre entre rancœur et espoir. La dure réalité a rendu évanescant le São Paulo chimérique et le terrible *Nordeste* redevient l'espace édénique. Marco Haurélio est également partagé entre les deux espaces et tel un voyageur, il sillonne les deux. Et bien qu'il puisse être aussi pris par la nostalgie, il a accepté sa condition de poète arpenteur. Il compare son parcours de vie à une traversée durant laquelle il se nourrit des expériences. Tel un héros de *romance*, il sort plus fort et plus sage des épreuves rencontrées.

Dans les mythes, et plus précisément ceux sous forme de traversée, l'image du seuil symbolise le dépassement ou encore le passage rituel. Joseph Campbell (2013) nomme cette image symbolique le *mystère de la transfiguration*. Il permet au héros d'élargir son champ de conscience et d'accéder à un niveau supérieur de l'être. Nous retrouvons le *mystère de la transfiguration* dans les deux *romances* de Marco Haurélio. À l'issue de leur périple les deux héros, Glauco et Sebastião, ressortent victorieux. Ils ont rencontré des difficultés qui ont mis à l'épreuve leur force morale et physique. En même temps que les personnages avancent physiquement dans leur traversée, ils cheminent intérieurement. Le dépassement des obstacles est en fait la métaphore du dépassement de soi. Les *romances* mettent donc en récit les deux facettes d'un même sujet où le héros est le *Moi* et le monstre est son *alter ego*. En même temps, le poète-migrant saisit également qu'il ne sera plus seulement le sujet d'un seul lieu mais d'une multitude de lieux. Il apprend à intégrer la composante morcelée de son identité.

Toutes les fois que tu vas à Bahia,
 Que tu entres en contact avec tes petits-enfants,
 Revoir les lieux de ton enfance,
 Tu es pris de nostalgie mais...
 Là tu commences à penser que là-bas tu ne vas pas pouvoir survivre d'un point de vue économique.
 À moins que, enfin...
 Que tu rentres dans une case avec des codes précis et tout.
 Et...J'ai même fait un sonnet qui dit :

Há um tempo acalento a rude ideia
 De voltar aos meus pagos de uma vez,
 Por malsão pensamento ou por, talvez,
 Já ter dado o melhor p'ra Pauliceia.

[essaie de se remémorer]

Cada ser é em si uma epopeia,
 Porém muitos, tomados de avidez,
 Querem mais, mais ainda, e a lucidez
 Passa longe e dá parto a uma alcateia.

Ilusões, veleidades não me movem,
 Quando dentro de mim uma alma jovem
 Busca longe um remanso ou uma alfombra...

E o sertão deve ser o meu roteiro,
 Pois de lá⁹⁶, de onde venho, o juazeiro
 jamais nega a ninguém a sua sombra⁹⁷.

Sa terre natale est intériorisée, il la porte en lui. Mère nourricière, Marco Haurélio se nourrit d'elle pour trouver le courage de poursuivre son « épopée » ; mère-tendresse, il se projette dans ses paysages pour trouver le réconfort où se ressourcer. Comme dit Pierre Ouellet de l'écrivain-migrant, Marco Haurélio est en transhumance. Il n'éprouve plus son identité d'un point de vue d'un seul *lieu*, le *Nordeste*, mais de plusieurs lieux qui composent désormais le territoire de son imaginaire. Il s'y déplace et explore divers imaginaires pour créer sa poésie.

Donc, j'ai cette vision très...très personnelle, n'est-ce pas !
 Très...de cette chose de, de,
 De l'archétype très défini.
 Principalement, du sujet qui fait la traversée,
 Du sujet qui doit voyager,
 De celui qui doit franchir la limite.
 Peut-être, pour cela, j'aime tant la mythologie greco-romaine,
 Que je recherche tant les motifs de la mythologie greco-romaine⁹⁸.

⁹⁶ Dans la version écrite du sonnet : *Porque lá*

⁹⁷ Les mots sont exacts mais l'ordre est différent dans la version écrite et transmise ultérieurement par l'auteur : *A ninguém jamais nega a sua sombra*.

⁹⁸ *Idem*.

Marco Haurélio n'est pas circonscrit à un seul territoire ou à une seule période. Il passe les frontières spatiales et temporelles et l'état de *migrance* devient un mode de constitution identitaire. La traversée, comme métaphore de la construction identitaire des personnages, entre en résonance avec le parcours de vie de l'auteur. Câmara Cascudo définissait le *cordelista* comme le « chevalier errant de la poésie ». Selon nous, l'errance poétique est entrée en résonance avec l'errance géographique. Le chevalier de la poésie a laissé divaguer son imagination vers d'autres univers identitaires et culturels encore inconnus et de cette manière il a développé son *esthésie migrante*. Le *mystère de la transfiguration* résolu, son état de *migrance* est, depuis, sa source d'inspiration.

1.1.4. L'universalisme poétique

Marco Haurélio construit ses poèmes sous la forme originale de grands récits. Grâce à la normativité du schéma narratif qui offre des repères stables, à l'usage d'archétypes construits à partir de codes de conduite moraux idéalisés et à l'évocation de valeurs universelles, Marco Haurélio contourne le conflit de l'ambivalence décrite auparavant. Il dépasse les frontières ou plutôt, il les abat. L'universalisme des récits libère Marco Haurélio du conflit identitaire car ils ont le pouvoir de l'abstraire de la réalité⁹⁹.

La poésie se rapproche beaucoup du rêve.
L'homme moderne, comme il rationalise trop,
Il empêche que l'intuition,
Que l'inconscient reste en surface...
Donc, avec la poésie, on arrive à s'évader¹⁰⁰.

Il procède à une analogie où l'évasion est le point commun. Il y a l'évasion imaginative constitutive des nombreuses lectures et expériences qui ont jalonné sa vie. Il y a l'évasion physique vécue par les déplacements à l'intérieur du *sertão* de Bahia puis par la migration vers le *Sudeste*. Et enfin, il y a l'évasion poétique où il se donne la liberté d'explorer les précédentes pour créer ses récits.

De la même manière que Pierre Ouellet décrit la *ville-monde* comme une forme d'universalité singulière pour sa capacité à contenir « l'univers au complet [...] dans telle rue

⁹⁹ Et nous verrons dans la troisième partie qu'il s'agit d'une démarche projective qui s'intègre dans une réflexion plus large sur le devenir de la littérature de *cordel*.

¹⁰⁰ *Idem*.

ou tel quartier, au centre-ville ou en banlieue » (2005, p. 142), Marco Haurélio conçoit São Paulo comme un espace universel. En plus d'être une ville du *Sudeste*, São Paulo est une métaphore de la mondialisation. Tout le Brésil et même toute la planète se retrouvent à l'intérieur de celle-ci.

Donc, plus ou moins tu as compris ?
Je ne sens pas ce besoin, comment dire, de dresser le portrait de São Paulo même si j'ai migré,
Parce que je trouve que,
Ce que je recherche à São Paulo en vérité,
Et peut-être que, São Paulo l'a déjà eu aussi.
C'est ce qu'il y a de, de, de plus universel,
Dans ma découverte et dans mon cheminement¹⁰¹.

Parce que Marco Haurélio perçoit sa vie à São Paulo comme une expérience universelle, elle favorise chez lui une écriture métaphysique qui va au-delà d'un territoire ou d'un répertoire culturel adjacent à celui-ci. Il se libère des frontières de l'imaginaire. Il explique aussi cela par le fait que ses principales sources d'inspiration sont la tradition et la culture populaire.

Comme j'ai une vision très traditionnaliste,
Le fait d'être à São Paulo
Ne me...
Je sais...
Cela n'a rien changé
Non, ça n'a pas changé.
[...]
Pareil, tu ne vois pas Leandro parler autant de Recife,
Même s'il a été à Recife.
Tu ne vois pas Manoel d'Almeida Filho parler de Aracaju.
Donc, je ne sentais pas non plus le besoin de parler de São Paulo
Pour cela
Et je ne me sentais pas moins bon pour cela aussi.
Comme je ne me sens pas mauvais
De n'avoir encore rien fait dans le registre du *cangaço*¹⁰².

Il se détache de la topographie culturelle. En ayant recours aux contes et aux thèmes littéraires classiques, il se distancie de l'espace géographique ou de l'actualité. Ils auront moins d'impact sur sa composition.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.17 au centre culturel São Paulo.

1.1.5. La trajectivité

La *trajectivité*¹⁰³ est un concept du géographe Augustin Berque (2016) qui trouve sa place dans son travail sur la notion de *médiance*. Il montre qu'un milieu, comme le paysage, ne peut être conçu seulement comme une donnée objective, mais qu'il y a une interaction. Le milieu (objet) et l'homme (sujet) se transformeraient dans un mouvement de va-et-vient entre eux. Il ne s'agit plus de concevoir notre approche au monde de manière objective et subjective mais de façon *trajective*. En transposant le concept à la migration, on comprend que le mouvement interactionnel agit tant sur le poète-migrant que sur les lieux quittés ou d'accueil.

Partant de l'analyse des récits poétiques et oraux de Marco Haurélio, nous supposons que l'expérience de la migration exacerbe la *trajectivité* du poète.

Donc, j'ai même un Galope à beira mar où je raconte cela :

Cheguei da Bahia virado na peste
Para esta São Paulo de todos os nós,
De poucos com muito, de muitos sem voz,
Que é mãe e madrasta de forma inconteste,
Mas é um pedaço do nosso Nordeste,
E, até o momento, me serve de lar.
De corpo presente, e a mente a vagar
Por terras distantes¹⁰⁴, até irrealis,
Sem medo do medo, buscando outro cais,

Nos dez pés de galope na beira do mar¹⁰⁵.

Dans la strophe ci-dessus, l'*habitabilité* du poète-migrant, c'est-à-dire l'espace désigné comme étant son lieu habité n'est plus associé à un seul territoire. Il construit une mosaïque de lieux qui compose son *habitabilité*. Il a aménagé un lieu pluri-territorial : *Nordeste, São Paulo et terres distantes et irréelles*. Simon Harel dit qu'« en ce qui concerne l'écriture migrante, l'idée de lieu habité s'avère d'autant plus riche qu'elle a été oblitérée par la valorisation critique de l'errance » (Harel 2005, p. 48). Et nous constatons dans le poème que cette idée est également exprimée lorsqu'il dit être « un corps présent et un esprit errant ». Marco Haurélio opère une abstraction du territoire. On a l'impression que l'attachement au territoire serait presque une limitation à son imagination. Arpenteur des mondes, il est prêt à

¹⁰³ Simon Harel reprend également le travail d'Augustin Berque pour développer sa réflexion sur l'habitabilité et la trajectivité de l'écrivain migrant.

¹⁰⁴ Dans la version écrite, le mot est : longínquas.

¹⁰⁵ *Idem*.

naviguer vers d'autres lieux. Il a créé une forme originale d'*habitabilité*. Simon Harel ajoute que :

La création de nouveaux lieux habités, de nouvelles trajectoires de sens exige que nous prenions en considération la formation de nos mondes interne et externe. [...] Elle nous ramène aussi au-dedans. Cette étrange dialectique, nous devrions la méditer. L'imaginaire topique ne nous fait pas seulement vivre la déambulation forcenée, le passage. Il faut aussi parler d'un voyage au-dedans, d'une épiphanie du monde interne qui nous travaille avec le matériau même de notre psyché. (Harel 2005, pp. 53-54)

Il a été constaté précédemment que Marco Haurélio a effectivement entrepris un voyage interne où il cherche à comprendre d'où il tire l'esthétisme de ses poèmes. Son voyage est une exploration sans limites d'un monde peuplé d'histoires contées et poétiques, de mémoires individuelle et collective.

Donc, ce voyage est un voyage sentimental.
Donc, je trouve que le reflet est dans cela,
Il est en toi,
C'est... voyager autour de ses mémoires.
C'est l'unique forme
De se retrouver avec ce passé sans...
Sans le chercher.
Aussi parce que le plus important est imprégné en nous,
Personne n'arrive à nous l'enlever.
Donc tout ce périple est en moi¹⁰⁶.

Par conséquent, la migration serait la force motrice de la *trajectivité* de Marco Haurélio de la même manière que le périple l'est pour les héros de ses poèmes. Tous deux sont « sujets de parcours et de déambulations » (Harel 2005, p. 48) et se métamorphosent au fil de leur parcours. Leur *soi* est en mouvement, ce sont des sujets en devenir.

1.2. Les différentes fonctions du poète-migrant

1.2.1. Le pont entre les archipels

Sous l'effet de la mondialisation, Pierre Ouellet compare les continents de la planète à un archipel. Grâce aux progrès incessants des moyens de communication et de transport, c'est

¹⁰⁶ Marco Haurélio, entretien réalisé le 09.03.17 au domicile du poète.

comme si la planète s'était rétrécie. Les continents sont devenus des îles voisines entre lesquelles l'homme circule et peut multiplier ses lieux de résidence et d'appartenance culturelle. En outre, au-delà des moyens matériels, ce sont les mouvements des hommes qui créent le maillage entre les archipels et donnerait cette sensation de continuum entre les lieux. « C'est le pas du passant qui fait le passage, non pas telle ligne au sol, qu'on appelle frontière » (Ouellet 2005, p. 126). Marco Haurélio, arpenteur des mondes imaginaires, dessine poétiquement ce maillage des territoires. Par exemple, dans le poème « Nos dez pés de galope na beira do mar », les espaces sont réunis mais comme morcelés, les frontières et les distances ne sont plus existantes. Il est le cartographe et le guide de sa nouvelle territorialité du monde et le lecteur se meut avec lui.

En outre, Pierre Ouellet utilise l'image du pont pour décrire le lien imaginaire entre les îles du monde archipel et par lequel les hommes circulent et se repèrent. Et bien que le pont soit une structure fixe, il donne l'impression d'un mouvement. Parabole physique et métaphorique, nous reprenons l'image pour décrire le poète-migrant. Ce dernier trace et ouvre le passage. Comme dans « Nos dez pés de galope na beira do mar », il est « l'embarcadère » d'où partent les navettes qui relient des lieux comme le fait un pont. Il est à la fois une identité-phare et une identité-mouvement. Si nous venons de reprendre la métaphore du pont à partir de l'idée que le poète est une passerelle entre des imaginaires culturels, dans l'exposé qui va suivre nous allons décrire les différentes fonctions du poète-migrant qui souligne son rôle médian. Il fait passerelle non pas seulement entre des territoires géographiques, mais aussi entre des entités physiques et institutionnelles. C'est pourquoi, nous utilisons le terme « fonction » dans notre titre car nous verrons que son rôle, bien que métaphorique, est aussi pragmatique.

1.2.2. Le poète transplanté

Avant de décrire chaque fonction, une réflexion supplémentaire sur la compréhension du terme poète-migrant associé à l'image du pont est apportée. L'historien John Bodnar (1985), dans son étude sur les immigrants européens venus à la fin du XIX^e siècle aux Etats-Unis, a élaboré l'idée de personne *transplantée* plutôt que déracinée. Son choix sémantique cherchait à souligner les stratégies d'adaptation et de ramification sociale et familiale que les migrants mettent en place. Ainsi, *transplanté* traduit l'idée de continuité et de réaménagement culturel, socio-affectif alors que le déraciné sous-tend l'idée de coupure. En outre, Alexis

Nous dans l'article « Expérience et écriture du post-exil » (2003) souligne que l'identité migrante adopte une conscience post-exilique qui s'élabore plus dans une démarche de transracinement que de déracinement. « Le post-exil est rhizomatique ». On retrouve donc également l'idée d'aménagement identitaire qui se déroule sur le mode d'une transition plutôt que d'une rupture. Et si nous nous attardons sur cette distinction, c'est que dans les entretiens d'histoire orale réalisés auprès des divers poètes-migrants, l'idée de transracinement ou de transplantation est présente. Marco Haurélio a désormais autant de ramifications à São Paulo que dans le *Nordeste* :

Parce que même si j'avais cherché à revenir...
J'ai une certaine difficulté. Pourquoi ?
Parce que cette diaspora, tu...
Finis par...
Mon fils est né ici, donc tu finis par t'enraciner ici à chaque fois un peu plus.
Mais tu continues de porter...et...
De... Cette chose qui est imprégnée en toi, cette chose qui est dans ton âme¹⁰⁷.

Les poètes-migrants ne se sentent pas tant en exil. En revanche, c'est l'expérience du déplacement qui peut les conduire à une réflexion et une démarche qui les distinguent des autres *cordelistas* non-migrants. Cela explique pourquoi l'image de la traversée chez Marco Haurélio est si prégnante dans ses récits poétiques et d'histoire orale : « Je trouve que ce n'est pas tant l'exil, c'est plus le parcours »¹⁰⁸.

La métaphore de la traversée ou du périple rejoint celle du pont car elles comportent toutes deux l'idée de passage, de franchissement. Cette précision apportée, les fonctions du poète qui se construisent à partir de l'idée de l'identité migrante vont être maintenant présentées.

1.2.3. Le médiateur transculturel

L'anthropologue Hermano Viana (Vianna, Souty 2014, pp. 35-59) utilise le terme médiateur culturel pour qualifier certaines figures de la samba. Selon lui, la présence de *médiateurs culturels*, comme Catulo da Paixão Cearense, a été décisive dans l'ascension de la samba comme musique populaire nationale. Ils ont fait la jonction entre les élites intellectuelles, la classe moyenne et les artistes de la samba à la fin du XIXe siècle. Les poètes

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

de la littérature de *cordel* ont toujours eu ce rôle de médiateur qui côtoie différents mondes culturels et politiques. Celui qui représente certainement le mieux cette fonction c'est Rodolfo Coelho Cavalcante. Il a œuvré pendant une majeure partie de sa vie à unifier sous une forme institutionnelle les poètes de la littérature de *cordel* et à gagner le respect et la reconnaissance littéraire en côtoyant tour à tour élites intellectuelles et politiciens (Curran 1987). Les poètes du corpus, Moreira de Acopiara, Varnecki Nascimento, Nando Poeta, Franklin Maxado et Marco Haurélio, jouent aussi ce rôle de médiateur. Chacun à sa manière, ils font la jonction entre plusieurs univers socio-culturels et créent des ramifications entre leur poésie et d'autres domaines.

Marco Haurélio est celui qui a le plus de connexions avec le monde culturel et littéraire conventionnel. C'est un des poètes qui a sa poésie publiée en grande partie sous forme de *cordelivros*. Il a travaillé comme coordinateur de collections de *cordelivros* dans différentes maisons d'édition, collabore avec le SESC-SP et le SESI-SP pour la réalisation d'événements, d'activités et de formations. Il publie fréquemment des articles dans des revues culturelles. Et en 2017, il faisait ses premiers pas comme consultant en matière de culture populaire pour la plus grande chaîne de télévision brésilienne, la Rede Globo. Lors d'un entretien, il raconte un fait qui illustre son rôle de médiateur transculturel¹⁰⁹ dans le monde de l'édition paulistain :

La Luzeiro est restée en marge de la Cortez¹¹⁰
 Pendant beaucoup de temps d'ailleurs.
 Il n'y avait pas, même les poètes d'ici
 C'est une chose qui doit être notée.
 Costa Senna, Cacá Lopez...
 Cacá a été publié après.
 [Incompréhensible-bruit], João Gomes.
 Aucun d'eux n'avait de contact avec la Luzeiro.
 João, il a eu à l'époque de Arlindo Souza¹¹¹.
 Quand j'ai apporté les *cordéis* de la Luzeiro,
 José da Cortez ne connaissait pas.
 Il savait que la Luzeiro existait,
 Mais ils n'avaient aucun contact de quelques manières que ce soit.
 Donc, une bonne chose qui est arrivée
 Ce fut cette intégration de la Luzeiro dans ce contexte de São Paulo.
 Je trouve que cela fut assez positif.

Compris

¹⁰⁹ Le préfixe *trans-* est rajouté afin de montrer que le poète peut être habile dans plusieurs milieux culturels au-delà du fait d'être un médiateur qui fait le pont entre les milieux.

¹¹⁰ Il fait référence à l'événement « Cordel da Cortez » qui se déroulait tous les deux dans la librairie de la maison d'édition Cortez à São Paulo et qui était l'un des événements culturels clés pour la littérature de *cordel* à São Paulo.

¹¹¹ Quand l'Editora Luzeiro s'appelait Editora Prelúdio, c'est-à-dire avant 1995.

Et cela reste jusqu'à aujourd'hui.
João Gomes a très bien fait cela.
Cette connexion qu'il n'y avait pas.
C'était beaucoup plus lié au *Nordeste*
Elle était plus connectée au *Nordeste*
Qu'aux *cordelistas* d'ici.
On a participé à un événement,
D'ailleurs un événement à Anhembi,
Apportant des *cordéis* de la Luzeiro.
Moi et Varneci,
Et une grande quantité,
Nous avons pas mal vendu aux universités.
Donc il y avait une déconnection en vérité¹¹².

Paradoxalement, avant que Marco Haurélio soit éditeur pour la Luzeiro, la maison d'édition collaborait peu avec les *cordelistas* de São Paulo. C'est comme s'il y avait une reproduction du schéma culturel selon lequel le *Nordeste* crée la culture, et le *Sudeste* a les moyens économiques pour la produire. Marco Haurélio a donc joué le rôle de médiateur interculturel en faisant le pont entre les poètes et la maison d'édition, mais il a également été un médiateur intraculturel en mettant en relation deux professionnels de l'édition qui avaient toutefois une ligne éditoriale bien distincte.

1.2.4. Le passeur de culture

L'anthropologue et spécialiste en ethnomusicologie Laurent Aubert énonce trois axes d'action pour qu'un patrimoine culturel immatériel perdure : la préservation, la transmission et la diffusion. Dans l'axe de la diffusion, il énonce l'idée de *passeur de culture*. Il explique que ce sont généralement des personnes qui sont hors de la sphère mais qui favorisent par leurs actions la divulgation d'une culture. Dans la littérature de *cordel*, la transmission est assurée par les poètes car ils sont détenteurs du savoir et la diffusion bénéficie de la collaboration d'autres agents comme nous avons pu l'observer dans la première partie de l'exposé : éditeurs, journalistes, universitaires, organisateurs d'événements culturels, représentants d'organismes culturels publics... Toutefois, lors du travail de terrain, il a été constaté que ce sont les poètes qui font le plus preuve d'initiatives pour diffuser leur poésie. Cela s'explique par le fait que la diffusion de la poésie est une sorte de prérequis de la littérature de *cordel*. Elle s'est développée sur le modèle de la littérature de colportage, par conséquent, bien que le terme ait un côté essentialiste, nous pouvons dire que la diffusion fait partie de l'ADN de la littérature de *cordel*. Ce « gène de la diffusion » a développé chez les

¹¹² Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.17 au centre culturel São Paulo.

poètes, et ceci dès la création de la littérature de *cordel*, une constante adaptation au contexte. Au grès des changements, ils élaborent constamment diverses stratégies de diffusion. Ces stratégies incluent l'adoption constante de techniques artistiques, de technologies et de pratiques poétiques diverses. Dans l'extrait qui suit, Marco Haurélio fait une description synthétique et non exhaustive des actions de diffusions diverses et variées des poètes-migrants actuellement à São Paulo. En faisant cela, il cherche à montrer la pluralité dans la diffusion de la littérature de *cordel* et aussi la singularité de chaque poète :

Donc, je trouve que c'est un est très bon moment.
Et tout le monde est en train de faire du bien au *cordel*,
C'est ça qui importe.
Tout le monde à l'intérieur de son champ de compétences.
Tu as Waldeck qui n'est pas ici à São Paulo mais qui est dans les alentours, Waldeck de Garanhuns.
[...]
Mais...et c'est un artiste complet :
Graveur sur bois, *cordelista*.
Improvisateur aussi, si tu lui donnes cette...
Il est...homme de théâtre, homme de télévision, acteur.
[...]
Donc tu les as tous :
João qui travaille avec le *cordel*, la xylogravure.
Varneci qui a amené le *stand-up* au *cordel*.
Costa Senna et Cacá qui...qui font un équilibre entre le *cordel* et la musique.
Moreira et les récitals, faisant la promotion de festivals.
Cleuza qui conte ses histoires aussi.
Donc...
Et beaucoup d'autres qu'on va découvrir au cours de notre vie.
Et qu'on ne savait même pas qu'ils existaient.
Et là, tu as ceux [inaudible] authentiques comme Sebastião¹¹³
Mais qui, a fini par faire du *cordel*¹¹⁴.

Laurent Aubert a dégagé quatre courants principaux de la diffusion concernant la musique populaire qu'il est possible d'adapter à la littérature de *cordel* étant donné qu'il s'agit de la même problématique :

- Les défenseurs des traditions culturelles authentiques, ou du moins de ce qui est a priori considéré comme tel ;
- Les tenants de la world music moderne, évolutive et commerciale, qui présentent les développements urbains de ces musiques, ainsi que leur rencontre avec les nouvelles technologies ;
- Les expériences de fusion interculturelle, résultant soit de rencontres spontanées entre musiciens d'origines différentes, soit de commandes particulières ;
- Et enfin le tout-venant, qui n'est souvent qu'une forme de variété internationale vaguement teintée d'une coloration ethnique quelconque. (Aubert 2004, p. 121)

¹¹³ Il fait référence au *repentista* Sebastião Marinho qui écrit parfois de la littérature de *cordel*.

¹¹⁴ Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.17 au centre culturel São Paulo.

Mis à part le dernier courant, on retrouve les *cordelistas* actuels dans les trois autres démarches. Sachant que l'usage d'une n'exclut pas le recourt à une autre, il est fréquent que les poètes agissent sur plusieurs registres. L'exemple le plus illustratif actuellement est la publication à la fois de *folheto* et de *cordelivro* par de nombreux poètes. C'est pourquoi, nous sommes venus à la conclusion que les poètes de la littérature de *cordel* ont créé un cinquième axe de diffusion qui fait la synthèse des trois premiers axes. Les poètes qualifient leur poésie de traditionnelle en même temps qu'ils la modernisent dans les manières de la créer, de la transmettre et de la diffuser. Leur raisonnement peut être résumé ainsi : la tradition de la poésie de *cordel* a toujours été adaptative, par conséquent les changements que nous apportons ne dénaturent pas son caractère traditionnel. Il n'y a donc pas de distinction entre tradition et modernisation selon eux.

A cet égard, Marco Haurélio met en évidence le rôle de passeur joué par les poètes. Il fait la distinction entre la supposée évolution du *cordel* et les actions des *cordelistas*. De son point de vue, la première est une conséquence des nouveaux modes de communication et de la globalisation culturelle... Alors que les secondes sont la résultante d'une démarche réfléchie qui a induit des changements grâce aux efforts des poètes. L'une est donc passive alors que les autres sont volitives.

Je trouve que que...ce moment est spécial à cause de cela.
Et on doit aussi parler de cette avancé du *cordel*...
Et là je ne trouve pas que c'est de l'évolution, je trouve que c'est une conséquence naturelle.
Il y a des gens qui disent le *cordel* est arrivé...non !
Si c'était une question d'évolution on devrait faire comme Benjamin¹¹⁵ [nom inaudible]
Ou revenir au temps de Leandro.
Qui pour moi, est encore au-dessus de tous.
Mais le fait d'être arrivé et d'avoir atteint les écoles,
Les programmes du gouvernement, d'avoir aussi publié sous le format du livre¹¹⁶.

Par conséquent, les poètes luttent contre deux idées reçues. La première est qu'une tradition ne l'est plus à partir du moment où elle se transforme et s'adapte ; et la seconde, est que les changements d'une tradition sont adaptatifs car ils répondent aux impositions d'un contexte économique et culturelle. Or, Marco Haurélio rappelle que les changements sont aussi le résultat d'un projet élaboré par les détenteurs de la tradition. L'anthropologue Barbara

¹¹⁵ Nous pensons que Marco Haurélio fait référence au chercheur et folkloriste Roberto Benjamin rattaché à l'Université Fédérale de Pernambouc et faisait partie de la « comissão nacional de folclore ». Il avait été un de ceux qui avaient annoncé la mort de la littérature de *cordel* au regard de l'évolution de la société et de ses pratiques de communication et d'information.

¹¹⁶ *Idem*.

Kirshenblatt-Gimblett, dans son article *Le patrimoine immatériel et la production métaculturelle du patrimoine* pointe également la tendance selon laquelle « les interprètes sont considérés comme les détenteurs, les transmetteurs et les porteurs des traditions – des termes qui évoquent l'idée de passivité, de véhicule ou de récipient, sans la notion de volition, d'intention ou de subjectivité ». Les *cordelistas* sont effectivement détenteurs et transmetteurs culturels mais pas seulement. En les qualifiant ainsi, on leur enlève la qualité de sujet-artiste. Ce sont des auteurs qui ont, non seulement une réflexion esthétique, mais aussi un projet artistique¹¹⁷.

Par ailleurs, il est intéressant de relever que Laurent Aubert ajoute aux trois axes sur la valorisation du patrimoine immatériel, celui de la migration. « L'écriture migrante, [elle], suppose une modification du sujet dans l'élan même de la création qui s'apparente à une écriture en mouvement » (Harel 2005, p. 37). Comme une force synergique, nous imaginons que le mouvement s'insère dans tout l'Être du poète et que cette force motrice se retrouve dans ses initiatives. Le poète-migrant est un médiateur transculturel qui arpente à la fois les mondes et les réunit. Il franchit les frontières, « transgresse » les limites pour faire le lien entre les différents passeurs du monde de la littérature de *cordel* (Ouellet 2005, p. 19).

¹¹⁷ *Infra* Partie 3, chapitre 2. « Les identités de la littérature de *cordel* ».

2. Les héritages du récit oral

Après s'être intéressée au poète comme un vecteur liminaire et doté d'une sensibilité médiane qui combine réalité et poétique, nous allons nous attarder sur son récit littéraire. Il s'agit de l'analyser pour décrire les caractéristiques d'écriture du poète. L'identification des techniques littéraires et la discussion qui en découlera auront pour objectifs de souligner les intentions du poète quant à l'effet qu'il désire produire sur son auditoire/ lecteur.

Il est rare qu'on prenne la plume sans avoir une conviction à exprimer. En général, celui qui entreprend de raconter une histoire a quelque chose d'autre à faire passer, une idée qui n'aurait pas forcément une tournure théorique, un enseignement qui ne prendrait pas nécessairement la forme d'une morale, une envie de susciter des questions et de faire réfléchir. (Rullier-Theuret 2006, p. 85)

Nous constaterons que les poètes de l'étude emploient des procédés stylistiques différents sans perdre leur filiation avec la poésie orale. C'est-à-dire que les poèmes font appel à des mécanismes qui sont très communs dans la littérature de *cordel* tout en gardant leur singularité et créativité. Le corpus sera divisé en deux groupes afin de mettre en évidence qu'une partie des œuvres appartient au registre du merveilleux, ce sont les *romances*, et la seconde rattaché au réel correspond aux *cordéis* didactiques. A partir de là, il s'agira de mettre en évidence leurs caractéristiques et le sens de celles-ci.

Les romances de Marco Haurélio

Pour cette analyse morphologique du récit, il sera utilisé des extraits de deux *romances* de Marco Haurélio. Le premier, *O herói da montanha negra*, est l'histoire d'un jeune guerrier, Glauco, sans argent mais rempli de courage qui part de sa terre natale à la recherche d'aventures. Lorsqu'il arrive à la capitale du royaume, il découvre que la princesse du royaume est prisonnière d'une créature maléfique, le monstre de la montagne noire. Il se propose de la délivrer. Débute alors, le périple de Glauco qui affronte diverses créatures jusqu'au combat final avec le monstre. Lors de ce combat, ce dernier raconte son passé et sa destinée. Contre toute attente, Glauco est vaincu, mais le monstre, qui fut dans le passé un valeureux mais vaniteux chevalier, se repent et décide de le sauver. Le bien triomphe, la princesse et Glauco tombent amoureux l'un de l'autre et repartent au royaume.

Le roman *Os três conselhos sagrados* est l'histoire de Sebastião, paysan de l'intérieur de Bahia, qui décide de laisser sa famille afin d'aller travailler dans l'État de São Paulo, seule solution pour lui de subvenir aux besoins de celle-ci. Arrivé dans le *Sudeste*, il travaille dans le verger de la ferme *Paraíso* du propriétaire Gabriel. Si les dix premières années, il reçoit son salaire qu'il envoie à sa famille, pendant les dix suivantes, il ne reçoit plus rien. Au moment de partir en retraite, le propriétaire Gabriel lui demande de choisir entre trois conseils ou de l'argent, le mettant en garde quant à la seconde option. Il choisit donc la première et part aussitôt pour le *Nordeste* avec dans ses bagages un pain qu'il ne pourra manger qu'une fois arrivé. Débute son périple durant lequel il se rappelle des conseils et qui le sauvent. Tout au long du récit, Sebastião fait preuve d'une grande droiture et d'abnégation. Au bout d'un long trajet, il arrive enfin à son ancienne maison où il retrouve sa femme et son fils. Au moment de rompre le pain, il découvre à l'intérieur que ce dernier contenait de l'or.

Le métalangage des cordéis didactiques

Les poèmes appartenant au registre du réel sont des cordéis appelés didactiques. Il s'agit du *folheto Cordel cotidiano* de Moreira de Acopiara, du poème écrit à quatre mains *O raio X do cordel* de Nando Poema et Varneci Nascimento et du *folheto* hybride – entre livret et carnet d'activité – *Litteratura de cordel. Atividades* de João Gomes de Sá. Nous les nommons également métacordéis car tous les trois décrivent les caractéristiques et l'histoire de la poésie. Le premier est un *folheto* qui contient trois poèmes : *O cordel cotidiano*, *O cordel é antigo mais não vai envelhecer* et *Novo cordel*. Les trois furent écrits dans un but pédagogique, soit pour un événement culturel, soit pour être utilisés lors d'ateliers sur la littérature de *cordel*. Dans le récit, se mélangent des références auto-biographiques et souvenirs d'expériences avec la description. *O raio X do cordel* est également un poème qui fait la description de la littérature de *cordel*. Il a été écrit par les auteurs afin d'affirmer leur point de vue sur la littérature de *cordel*. Ils reprennent la thèse de l'universitaire, poète et collègue Aderaldo Luciano¹¹⁸ et défendent l'origine brésilienne de la poésie. Ils se sont également appuyés sur d'autres essais abordant la littérature de *cordel* afin de construire leur exposé. Dans ce dernier, sont passés en revue divers thèmes qui font polémique dans le débat sur la littérature de *cordel*, tels que : l'origine, le classement de la poésie comme populaire,

¹¹⁸ LUCIANO, Aderaldo, 2012. *Apontamentos Para uma História Crítica do Cordel Brasileiro*. São Paulo : Luzeiro.

folklorique, orale et régionale. Les extraits du troisième *cordel* didactique *Litteratura de cordel. Atividades* viendront en complément des deux premiers. C'est un mini manuel d'activités dans lequel, toujours sous forme de strophes, l'auteur se présente, décrit la littérature de *cordel*, propose des idées d'activités et termine par un poème pour sensibiliser à la diversité de l'éco-système *O discurso ecológico do bem-te-vi cantador*.

« Choisir la forme du roman, du conte ou de l'épopée pour décrire la vie, c'est élire une médiation, car le genre crée le point de vue » (Rullier-Theuret 2006, p. 3). Il sera constaté que les deux formes littéraires du corpus, le *romance* ou le *cordel* didactique, sont choisies en fonction d'un point de vue qui cherche à énoncer la vérité de chaque poète. Dans cette démarche, plus ou moins consciente ou camouflée selon le *cordelista*, nous repérerons les spécificités narratives : place du narrateur et de l'auteur, temps du récit, lexique, figures de style, éléments rhétoriques qui caractérisent les poèmes.

Étant donné qu'il s'agit dans les prochains chapitres de procéder à une analyse morphologique des récits du corpus, il sera mis de côté la dimension de la migration pour se focaliser uniquement sur le récit. Nous ferons appel à diverses notions de la théorie littéraire afin de dégager les spécificités de la structuration narrative et poétique de chaque poème. Les résultats seront réemployés dans la troisième partie afin de réfléchir sur les thèmes du récit comme lieu d'énonciation identitaire, de la mémoire et de l'histoire.

Les techniques littéraires précédemment citées s'emploient différemment selon le mode du récit. Les *romances* sont des récits fictionnels qui reprennent les structures narratives de l'épopée et du conte, où s'alternent *diégésis* – récit d'événements – et *mimésis* – récit de paroles (Genette 1972) – comme nous constatons dans l'extrait suivant :

O rei levantou o braço,
Aí, a luta acabou;
Os guardas se retiraram,
Somente o moço ficou.
O rei chamou-o para dentro
E ele, humilde aceitou.

Disse o moço : - Majestade,
Eu não tinha a intenção.
Mas seus guardas me ofenderam
Pela minha condição.
Sou pobre, mas não me curvo
Diante de um batalhão.

O rei, então, perguntou-lhe
O nome, a classe e a idade.
O rapaz respondeu tudo
Com grande sinceridade,
Porque a força não era
Sua única habilidade.
(Haurélio 2009, p. 8)

Dans les strophes ci-dessous, on constate que les *cordéis* didactiques, quant à eux, se distinguent par leur récit d'expression directe. Ils se rapprochent du discours (Genette 1969, pp. 61-62). Cependant, la mixité narrative est également présente dans ce type de récit. On observe l'alternance de passages diégétiques et de dialogues. La *mimésis* rend interactif le poème et la *diégèse* favorise l'aspect pédagogique du *cordel* grâce aux descriptions ou explications et les dialogues optimisent l'aspect performatif au moment de la déclamation :

Meu amigo, então me diga,
Você que é um menestrel;
Por que é que esse verso
Denomina-se cordel?
Também quero saber disso
Pois eu tenho compromisso
De falar para o plantel.

Antiguamente esse verso
Era muito procurado,
Nas ruas era vendido
Em lugarejos e estado.
Ficava em exposição
Pendurado em um cordão;
E assim fora batizado.
(Gomes de Sá 2015, p. 5)

Le dialogue n'est pas nécessairement entre les personnages de l'histoire, il peut être aussi entre le poète et l'auditoire/lecteur.

Il est désormais acquis que la poésie de la littérature de *cordel* se caractérise par sa capacité à emprunter et mélanger des styles littéraires ; les poèmes du corpus de l'étude ne font pas exception. Cette qualité d'appropriation provient de sa filiation avec l'oralité. A cet égard, il semble opportun de faire un retour sur l'héritage de la tradition orale afin de mettre en évidence son influence dans la construction narrative des poèmes du corpus.

2.1. Le narrateur-auteur et l'auteur-narrateur

L'héritage du récit oral se retrouve à commencer par la place du narrateur dans le récit. Bien que la littérature de *cordel* soit une poésie, c'est avant tout un récit narratif. C'est pourquoi, nous faisons le choix du terme « narrateur » plutôt que de « sujet énonciateur » habituellement utilisé en poésie.

Dans les œuvres du corpus, le narrateur est l'auteur de l'histoire. Ou s'il n'est pas l'auteur original, il est du moins le passeur et le créateur d'un savoir collectif. Grâce à l'autorité que lui confère son statut de conteur, il se donne la liberté d'apporter des changements : « Dans ce *romance* je décris/ Ce qui se passe avec lui » (Haurélio 2006, p. 3, traduction libre).

La création des deux *romances* de Marco Haurélio découle de ce processus. Comme souligné dans le chapitre antérieur, *O herói da montanha negra* est un assemblage de diverses références culturelles dans lequel Marco Haurélio a baigné, et le montage de l'histoire reprend le schéma de l'épopée. Par conséquent, si c'est une histoire originale, elle ne manque pas d'être la réutilisation d'une précédente matière narrative comme c'est souvent le cas dans la littérature de *cordel*. Quant au *romance Os três conselhos sagrados*, il s'agit d'un conte que Marco Haurélio a recueilli en 2005 auprès de la conteuse, D. Maria Rosa Froes dans la ville de Brumado de l'Etat de Bahia. Partant de cette base, il a problématisé l'histoire en racontant le récit d'un *retirante* et de sa famille et lui a donné un caractère religieux par le choix du vocabulaire, des noms des personnages et des lieux. A y bien regarder, lorsqu'on s'attarde sur le processus créatif de deux œuvres de Marco Haurélio, on constate qu'en général les auteurs de littérature de *cordel* se permettent d'apporter ou d'enlever des détails, d'inclure des dialogues, de changer de registre lexical, de contextualiser le récit en fonction du public qu'ils désirent atteindre... Dans le *Os três conselhos sagrados*, l'auteur a imprégné le conte de diverses références chrétiennes. Dans le *Nordeste* et plus particulièrement dans les terres, le catholicisme et ses valeurs sont prégnants. On peut imaginer que ce *romance* est destiné aux lecteurs adultes amateurs de la littérature de *cordel*.

A fazenda **Paraíso**
Era a terrena extensão
Do jardim primordial,
Onde o Pai da Criação
Na sua sementeira
Fez os herdeiros de Adão.
(Haurélio 2006, p. 32)

Dans *Literatura de cordel. Atividades*, la construction narrative de ce dernier se veut pédagogique, à destination d'enfants ou d'adolescents. João Gomes de Sá favorise l'échange avec son auditeur afin de rendre interactif l'apprentissage en vue de l'utiliser en milieu éducatif :

Para encerrar o assunto
Sobre essa rima singela
Me fale do conteúdo
Narrado sempre pore ela.
Vou ficar muito feliz,
Serei eterno aprendiz
Desse poesia tão bela

Com prazer aqui eu falo
O que descreve esse verso;
...
(Gomes de Sá 2015, pp. 6-7)

Les *cordelistas* s'approprient leur récit. Non seulement, ils personnalisent l'histoire, mais ils se permettent de donner une orientation idéologique en donnant leur opinion : « C'est pour cela que je défends » (Acopiara de 2012, p. 5, traduction libre).

Le narrateur-auteur

Dans les cinq œuvres, on retrouve le projet de déclamer ou de raconter un récit. Les pronoms sujets, « je », ou « nous » lorsque le récit est à deux voix, apparaissent dans les cinq premières strophes des poèmes. De cette manière, le narrateur obtient deux effets. Le premier est qu'il peut se placer comme s'il était extérieur à l'histoire qu'il va raconter et le second est qu'il peut s'adresser directement à l'auditeur, « Mais parlons de Glauco » (Haurélio 2009, p. 5, traduction libre), « Chers lecteurs et amis » (Poeta, Nascimento 2013, p. 28, traduction libre). Cela lui permet également d'inclure le lecteur dans le récit. Dans les *cordéis* didactiques, il s'agit d'une invitation à prendre part, « Toi aussi, lis et parle » (Acopiara de 2012b, p. 10, traduction libre). En incluant, le lecteur dans l'histoire, le poète diminue la distance entre lui et le lecteur.

Le « nous » peut également favoriser l'identification du lecteur aux personnages de l'histoire :

No teatro da existência
Os dramas são encenados
E nós somos os atores
Dos palcos mais variados,
Como na pungente história
Dos três Conselhos Sagrados.
(Haurélio 2006, p. 3)

En comparant la vie à un théâtre dès la première strophe, Marco Haurélio renvoie au lecteur l'idée que les personnages de l'histoire pourraient être ceux de son entourage, et lui, le héros.

L'autre valeur du « nous » que nous rencontrons dans le poème *Cordel cotidiano* de Moreira de Acopiara, est celui qui se rapproche du « on ». Il y a une alternance du « nous » et du « *a gente* » pour se référer à la communauté des poètes et par extension à tous ceux qui s'intéressent à la littérature de *cordel*, « Temos que reconhecer »¹¹⁹(2012a, p. 1). Le « on » de *a gente*, comme dans les vers « E é importante que a gente / Corra atrás de melhora »¹²⁰(2012b, p. 16), qui a valeur de « nous », se transforme progressivement en 3^e personne du singulier, impersonnel, « Usam-se rimas perfeitas, / Observa-se a gramática... »¹²¹(Acopiara de 2012b, p. 17) qui confère au message un sens commun. De cette manière, il est possible de généraliser le propos pour être accepté comme une vérité acquise par l'ensemble de la communauté.

Une autre caractéristique à souligner quant à la place du narrateur est son comportement vis à vis du contenu du récit. Il y a une différence de posture entre le narrateur des *romances* et celui des *cordéis* didactiques. Dans les *romances* de Marco Haurélio, bien qu'il soit l'auteur et le narrateur de l'histoire, il a été vu que le narrateur se positionne comme étant le transmetteur d'une histoire d'un passé lointain. Mais il est également le porteur de valeurs et se positionne donc comme un guide :

¹¹⁹ « Nous devons reconnaître ». L'auteur a fait le choix de placer parfois les traductions en note de bas de page plutôt que de les garder dans le corps du texte car la version portugaise est plus significative.

¹²⁰ « Et c'est important que l'on/ Coure après le meilleur », (traduction libre).

¹²¹ « Les rimes sont utilisées/ La grammaire est respectée » (traduction libre).

Há na senda da existência
Alturas e descampados,
Unindo os que se separam,
Remindo os desventurados
E os homens nela prosseguem
Levando fardos pesados.
Imitemos os que seguem
Os três conselhos sagrados.
(Haurélio 2006, p. 32)

Marco Haurélio signe l'histoire en recourant à l'acronyme dans la strophe finale. C'est aussi la strophe où est énoncée la morale de l'histoire. En conjuguant le verbe à l'impératif à la première personne du pluriel, il montre qu'il s'applique à lui-même la morale et invite sérieusement le lecteur à en faire de même. Par conséquent, le *romance* indique une ligne de conduite à tenir et le narrateur sera le premier à l'appliquer pour montrer l'exemple.

Le narrateur-auteur se place également comme un détenteur d'une mémoire d'un ordre mythologique puisque Glauco, le héros de l'histoire, est comparé à un demi-dieu. Grâce au conteur, l'histoire de Glauco échappe à l'oubli car le monde dans lequel se sont déroulés les événements n'existe déjà plus :

Suas notáveis façanhas
Deram esta grande história,
Tornando-se um semideus
Para os que tinham memória;
Nos dias em que viveu
Gozou infinita glória.
(Haurélio 2009, p. 32)

L'auteur-narrateur

Quant aux *cordéis* didactiques, la posture des poètes est plus « offensive ». Raymond Cantel fait remarquer que dans les strophes introductives, l'indication du *je*, comme affirmation du « moi, poète » s'accompagne d'une fausse modestie. En effet, sa présence représente « l'auto-affirmation du poète populaire conscient de son talent » et la modestie est l'« équilibre [entre] humilité et fierté » (Cantel, Sicard, Moreau 2005, p. 328). Ce phénomène est également observé dans les *cordéis* didactiques. Les poètes expriment clairement qu'ils sont à la fois le narrateur et l'auteur du poème.

[...]
E eu também quero me expor;
Porque é esse o meu papel.
[...] (Acopiara de 2012b, p. 15)

Ils affirment leur position et veulent le faire savoir. En quelque sorte, ils cherchent à ce que la voix de l'auteur domine sur la voix du narrateur car dans les *cordéis* didactiques, au-delà de transmettre un savoir, l'intention des poètes est de faire adhérer le lecteur/auditeur à leur propos.

Se nos leu até aqui,
Gostou das indagações?
Sentiu no assunto sério
Nossas inquietações?
Portanto agora já podem
Tirar suas conclusões.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 31)

L'usage de la première personne du singulier du pluriel, est aussi utilisé de manière à marquer l'appartenance du poète à l'imaginaire du *cordel*. C'est comme s'il se positionnait comme le défenseur d'un bien à valoriser : « Nosso cordel é o texto/ Impresso, todo rimado », « Pois eu tenho compromisso/ De falar para o plantel »¹²²(Gomes de Sá 2015, pp. 4-5)

C'est pourquoi, nous inversons l'ordre de l'expression narrateur-auteur pour auteur-narrateur afin de souligner la prédominance du point de vue. Ce dernier est assumé. Il sera vu qu'après l'humilité affichée des strophes introductives, les poètes se révèlent parfois virulents dans la suite du poème. Le *cordelista* se saisit de son autorité de poète pour transmettre des idées sources de débats et conflits.

Partiremos deste ponto
No afã de contestá-lo
Mostrando a chance do erro,
A fim de se não mudá-lo,
Ao menos um bom debate
Com ideias levantá-lo.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 6)

Toutefois, entre les deux *cordéis* didactiques, les stratégies pour remporter l'adhésion du lecteur sont différentes et il sera mis en évidence les spécificités narratives qui permettent cette manœuvre.

¹²² « Notre cordel est le texte/imprimé, entièrement rimé », « Car j'ai un engagement / envers l'assistance de lui parler », (traduction libre).

2.2. Les conventions narratives

Les conventions narratives désignent des formulations normées issues de la tradition orale. Nous allons désormais repérer leur présence.

Les études littéraires ont mis en évidence que l'oralité agit sur la forme du récit. En effet, les genres marqués par l'oralité, comme la littérature de *cordel*, portent une attention particulière à la forme (Rullier-Theuret 2006, p. 29). La rigueur portée vient de la possibilité d'oraliser le récit. Même si la pratique de chanter la poésie de *cordel* se raréfie, les œuvres gardent toutefois les marques de ce processus. C'est donc potentiellement un récit sonore. De plus, comme il a été remarqué auparavant, l'oralité permet l'emprunt des registres et rend possible leur mélange ou leur greffe. Dans les poèmes, que ce soient des *romances* ou des *cordéis* didactiques, il est fréquent de retrouver des passages comme si c'étaient des maximes. Certaines ont valeur de morale : "...Viu que o longe às vezes é / Mais vantajoso que o perto"¹²³ (Haurélio 2006, p. 15).

D'autres formulent une règle de conduite comme celle que le héros Glauco déclare dans *O herói da montanha negra* pour se décrire : "...Eu marcho em busca da glória/Não ignoro a derrota/Mas não desprezo a vitória"¹²⁴ (Haurélio 2009, p. 8).

Ce sont aussi des conseils qui sont formulés sous forme d'énigmes :

[...]
O primeiro é : "Nunca deixes
A estrada pelo atalho".

Presta atenção ao segundo,
Porque será dura prova:
"Chegando em casa de velho
Casado com mulher nova,
Não durmas lá ou então
Estarás com um pé na cova".

Por fim, escuta o terceiro,
Não banques o imprudente,
" Quando olhares uma coisa,
Tenta controlar a mente;
Pra não fazeres loucura,
Olha tudo novamente".
(Haurélio 2006, p. 13)

¹²³ « Vu que le lointain parfois est/ Plus avantageux que le proche », (traduction libre).

¹²⁴ « Je marche à la recherche de la gloire/ Je n'ignore pas la défaite/ Mais je ne méprise la victoire », (traduction libre).

Et enfin, cela peut être l'insertion d'un dicton populaire car son usage favorise la compréhension du lecteur en faisant appel à un système langagier qui lui est familier : « Quer ser universal descreva a sua aldeia »¹²⁵(Poeta, Nascimento 2013, p.4, présentation).

Ces emprunts qui ont pour caractéristique principale l'oralité est une spécificité de la tradition orale. En outre, le « formulisme » est une autre convention narrative de l'oralité qui se distingue par des traits reconnaissables. Dans le point à suivre, ces traits particuliers vont être repérés dans les poèmes du corpus afin de souligner leur lien filiatif à la littérature orale.

2.3. Les différentes figures de style à valeur hyperbolique

Plusieurs figures de style ont valeur d'hyperbole dans les œuvres. Cela est d'autant plus marqué dans les deux *romances* car elles sont issues du conte et de l'épopée qui reprennent déjà ce procédé stylistique. La description de la montagne noire du *romance O herói da montanha negra* est exemplaire :

Eram montanhas horríveis,
Negras iguais a carvão,
Que eram quase invisíveis
Numa densa escuridão,
E deviam ter origem
No Reino da Assombração.
(Haurélio 2009, p. 12)

L'hyperbole est régulièrement utilisée pour inscrire une vision manichéenne sur les personnages des *romances* dans lequel le gentil est bon et le méchant est mauvais :

« Que faz esse monstro aqui ? »,
Ficou ele imaginando.
Nisso, avistou linda joven
Em um cantinho chorando-
Viu que o terrível mastim
A estava vigiando.
(Haurélio 2009, p. 21)

¹²⁵: « Si tu veux être universel, décris ton village », (traduction libre).

L'exagération est également possible grâce à l'emploi de nombreux adjectifs épithètes. Cela produit par conséquent plus d'énonçant que d'énoncé comme dans la strophe suivante qui introduit l'histoire *O herói da montanha negra* :

Onde guerreiros valentes,
Destros e admiráveis
Mostram valor enfrentando
Criaturas miseráveis,
Partindo em busca do amor
E façanhas memoráveis.
(Haurélio 2009, p. 3)

La création d'une vision schématique est également rendue possible grâce aux comparaisons. D'un côté, le bien représenté par Glauco est comparé au héros grec Persée afin de mettre en valeur son courage et son côté aventurier :

Um guerreiro valoroso
Na velha Hélade viveu,
Duma bravura imensa
Que o assemelha a Perseu.
[...] (Haurélio 2009, p. 3)

Et de l'autre, le mal est incarné par les monstres qui jalonnent le parcours de Glauco et qui sont comparés à des créatures de l'enfer :

Esse ser era um mastim
Com cauda de escorpião,
Escamas por todo o corpo
E as garras de leão,
Mais horroroso que Cérbero,
O tartáreo guardião.
(Haurélio 2009, p. 20)

La métaphore est également régulièrement utilisée pour accentuer les traits d'une situation, d'un environnement ou d'un personnage. Dans *Os três conselhos sagrados* de Marco Haurélio, le héros Sebastião qui a laissé la terre du *Nordeste* pour trouver du travail dans le *Sudeste*, se retrouve à travailler dans le verger de la ferme *Paraíso* pour un patron qui s'appelle Gabriel. Lorsqu'il surmonte les épreuves de la vie ainsi que celles du chemin du retour vers le *Nordeste*, l'environnement hostile et désolé du *Nordeste* que Sebastião avait laissé, s'était transformé en paradis terrestre. La terre du soleil aux couleurs de braise était devenue une oasis de verdure :

Mas aquele foi um ano
De um verão escabroso,
O norte foi atingido
Por um calor horroroso,
E a morte correu o sertão,
Num furor impiedoso.

[...]

Seguiu no rumo do leito
Do velho Rio do Antônio,
Que deixara quase seco
Naquele tempo medonho.
Tudo agora estava verde-
Parecia até sonho!
(Haurélio 2006, pp. 3, 27)

En plus de l'hyperbole qui est la caractéristique principale des *romances*, d'autres figures de style qui marquent l'insistance sont employées dans les *cordéis* didactiques. Il s'agit de l'accumulation et de l'anaphore. Dans *Cordel cotidiano*, Moreira de Acopiara utilise plusieurs fois l'énumération afin, selon nous, d'atteindre deux objectifs distincts : l'exhaustivité et la maîtrise du sujet. Par exemple, dans l'extrait suivant, il se sert de l'énumération pour souligner la diversité des thèmes abordés dans la littérature de *cordel*.

O Cordel contemporâneo
Fala de sonho, saudade,
Escola, computador,
Contos de fada, amizade,
Professor, aluno, escola...
Temas da atualidade.
(Acopiara de 2012a, p. 4)

Et dans l'extrait qui suit, il cherche également à montrer la richesse des thèmes et des titres de la littérature de *cordel*, mais cette fois-ci, Moreira de Acopiara utilise le pronom sujet « je » pour conduire l'énumération. Il accumule plus d'une dizaine de titres de grands classiques de la littérature de *cordel* en seulement trois strophes afin de montrer sa connaissance bibliographique.

Eu nunca esqueço a magia
Nem o enredo engenhoso
D'O Pavão Misterioso,
D'O Valente Zé Garcia,
Coco verde e Melancia,
O Direito de Nascer...
E outros que hão de aparecer
Fortalecendo essa liga.
O cordel é coisa antinga,
Mas não vai envelhecer.

Lembro *João sem direção*,
As astúcias de Camões,
Vicente, o rei dos ladrões
E *O vaqueiro Damião*.
Grinaura e Sebastião
Cedo eu pude conhecer.
Eu nunca vou esquecer
A Cigarra e a Formiga.
O cordel é coisa antinga,
Mas não vai envelhecer.

O Herói João de Calais
Para mim foi um tesouro.
Roldão no Leão de ouro
Eu não esqueço (jamais).
Roberto do Diabo faz
Qualquer estremecer,
Para depois surpreender,
Mostrando ter mão amiga.
O cordel é coisa antinga,
Mas não vai envelhecer.
(Acopiara de 2012c, pp. 12-13)

Il utilise le témoignage pour nommer les œuvres. De cette manière, il montre que non seulement il les connaît mais qu'elles ont marqué son existence. Ce n'est plus une énumération d'œuvres classiques mais bien un échange d'expérience. Il agit sur le plan affectif plutôt que théorique.

Il procède de la même manière avec l'anaphore. Il l'utilise et il y insère la figure de la comparaison pour donner son opinion et créer des images. Cela a l'effet de produire de l'émotion. Grâce à l'anaphore, il martèle son idée et les comparaisons font appel à l'imaginaire collectif pour, si ce n'est gagner définitivement l'adhésion du lecteur, faire en sorte que son message soit retenu par ce dernier.

Cordel mal feito não prende
O exigente leitor,
Não toca mais o aluno,
Não encanta o professor,
Não entra na faculdade,
Não possui muito valor.

Cordel desmetrificado
É como um corpo sem alma;
É como angu sem tempero,
É como um homem sem calma,
É como o sertão sem lua.
É um fim de ato sem palma.
(Acopiara de 2012a, pp. 4-5)

Les extraits précédents sont cités comme exemples afin de montrer l'héritage du « formulisme » dans la littérature de *cordel* actuelle. Désormais, il s'agit d'amener la réflexion dans le sens inverse. C'est-à-dire qu'il est question de mettre en évidence la *dé-formulation* (Zumthor 1987, p. 217) de la littérature de *cordel*. Par l'expression *dé-formulation*, Paul Zumthor veut rendre compte de l'influence de l'écriture sur le processus de production de la poésie orale. Il s'agit dans le point à venir de montrer le passage d'une poésie où l'emphase lyrique¹²⁶ imprégnait le récit, vers une poésie qui a pris une orientation plus réflexive.

2.4. L'emphase lyrique et l'orientation dialectique

Paul Zumthor explique dans son ouvrage *La lettre et la voix* que la poésie médiévale, où l'oralité dominait, coexistait avec l'écriture. Il décrit trois types d'oralité. La première, « primaire et immédiate, ne comporte aucun contact avec l'écriture ». La seconde, qu'il nomme *oralité mixte*, se produit lorsque l'influence de l'écriture reste externe. Enfin, l'oralité *seconde* qui « se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exténuer les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire » (1987, pp. 18-19). Avec la littérature de *cordel* contemporaine, nous sommes en présence de *l'oralité seconde*. Ce qui a pour conséquence de générer un phénomène de dialectisation de la poésie (Zumthor 1987, p. 217). C'est-à-dire que l'écriture permet au poète d'aborder des thèmes de plus en plus conceptuels grâce aux possibilités d'autoréflexion qu'elle génère.

Pour introduire notre propos, nous prenons les deux *folhetos*¹²⁷ *Doutor ! Que faz em cordel?* et *O doutor faz em cordel o que o cordel faz em doutor* écrit par João de Barros et Franklin Maxado à la fin des années 1970. Ce sont des poèmes qui fonctionnent comme une *peleja* entre les poètes João de Barros au profil traditionnel et Franklin Maxado qui vient bouleverser les codes socio-culturels. Dans cette joute, l'activité poétique de Franklin Maxado est mise en cause. La rivalité qui se dégagea de leur rencontre à São Paulo, trouve son origine non pas seulement dans leurs profils mais aussi dans leur style poétique. En mettant en

¹²⁶ Par l'expression « emphase lyrique », nous faisons référence au ton narratif pris par les émotions, allégorique, voire, parfois caricaturale utilisé par les poètes pour écrire divers *folhetos* : humoristique, journalistique, religieux, de luttes ou de *romance*...

¹²⁷ Analyse comparative des deux œuvres *infra* Partie 3. Chapitre 1. La *peleja* de João de Barros et Franklin Maxado.

parallèle une strophe de chaque poète, il s'agit de constater la *dialectisation* de la poésie qui est en train de s'opérer dans les années 1970 et qui fut source de désaccord dans la communauté des poètes. Le thème débattu dans les deux strophes suivantes concerne le niveau d'instruction du *cordelista*. Si le sujet est commun, le style poétique, en revanche, est différent :

J.B : Quem se achar magoado
Se esse tema o aborda
Aconselho compre corda
Para morrer enforcado
Deixe viver sossegado
O legitimo menestrel
Não misture seu bordel
Com leitura de instrução
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 2)

F.M : O cordel se faz doutor
Pois o povo brasileiro
Está estudando muito
Para vencer bem ligeiro
A escravidão e o atraso
E a falta de dinheiro.
(Maxado 1978, p. 1)

Dans la poésie de João de Barros, il y a deux niveaux d'énonciation. Le premier niveau, le plus marquant, emploie un lexique de charretier. Cela confère à la poésie une tonalité humoristique et théâtrale, comme si c'était un spectacle. Le second niveau d'énonciation se réfère au sujet de la discordance. Sous les airs de divertissement, João de Barros fait passer un message et son point de vue. Ces deux niveaux d'énonciation ne sont pas présents dans le récit poétique de Franklin Maxado car il s'attache uniquement à la réalité. Cela est provoqué par le fait qu'il développe un style argumentatif dans la poésie. Il établit des observations et les explique par des causes factuelles. Il y a une démarche argumentative qui ne s'observe pas dans la poésie de João de Barros.

Une autre différence qui distingue les récits poétiques se rapporte à la dimension religieuse. Dans la poésie de João de Barros, de nombreuses références catholiques sont présentes : « Homme de bien », « fidèle », « Luzbel », « enfer », « infidèle », « Abel et Caim », « le CREATEUR des sciences », « le père d'Israël ». João de Barros recourt fortement aux notions de péché et du jugement final pour tenter d'impressionner son opposant Franklin Maxado. Il décrit les conséquences des actes de ce dernier, qu'il considère comme des actes immoraux. Alors que dans le récit de Franklin Maxado, la dimension religieuse n'est pas présente car il est dans l'explication et l'argumentation. En d'autres termes, il énonce les causes des changements, il théorise. L'un est à un niveau métaphysique, alors que l'autre s'attache au réel, à l'objectivité. Si João de Barros utilise la colère divine comme moyen de pression, c'est parce qu'il envisage la poésie sous un angle mystique. Il interprète la poésie et

sa pratique comme un art qui relève du surnaturel : « Être poète ne s'apprend pas/ ce don vient du berceau » (Barros de 1977, p. 3, traduction libre). Il ne peut donc pas avoir une démarche dialectique et ne peut que dérouler les conséquences des actes de celui qui ne respecterait pas le « don » divin.

Nous sommes en présence de l'opposition don vs théorie. Elle reflète un changement dans la logique des poètes vis-à-vis de leur art et de l'interprétation du monde.

O novo poeta então
Tem a poesia e a teoria
Procura ter consciência
Da sua arte e magia
Para encaminhar o povo
Do qual é sempre guia.
(Maxado 1978, p. 5)

Il sera constaté que les *cordéis* didactiques, et plus particulièrement *O raio X do cordel*, ont également une démarche de rationalisation. Le ton lyrique s'estompe au profit d'une démarche devenue dialectique et d'un vocabulaire rhétorique comme cela peut être constaté dans les strophes introductives du poème de Nando Poeta et Varneci Nascimento.

Porque formaram uma tese
Que hoje está arraigada
Mas não quer dizer que seja
A mais certa e abalizada.
pois há pontos na visão
Que a fazem equivocada.

Arriscaremos lançar
A rede bem mais distante,
Singrar por mares revoltos
Enxergar longe, adiante,
Assim veremos o quanto
Nosso cordel é gigante.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 5)

Dans la première strophe, partant de leur point de vue, les poètes font le constat de la situation. Ils poursuivent ensuite en énonçant leur opinion. Dans la seconde strophe, ils expliquent leur démarche et l'objectif du récit poétique qui va suivre. Il y a donc un déroulement qui peut être qualifié de scientifique : observation, constat, nouvelles hypothèses, discussion. Toutefois, dans la seconde strophe de l'extrait, le vocabulaire utilisé est imagé. Les poètes, Nando Poeta et Varneci Nascimento, utilisent le lexique métaphorique des navigateurs et de l'exploration marine pour illustrer la réflexion et la recherche qu'ils s'appêtent à débiter dans leur *folheto*. De ce fait, le lyrisme poétique perdure. Il se retrouve

dans divers passages des deux *folhetos* didactiques. Les poètes le mettent au service de leur approche dialectique, comme dans l'extrait suivant où Nando Poeta et Varnecki Nascimento comparent leur démarche d'investigation à un jeune homme qui est à la recherche de son amour :

Repensando tudo isto
Resolvemos ir atrás
De visões mais ampliadas
Igualmente a um rapaz
Que buscando seu amor
Todo o necessário faz...
(Poeta, Nascimento 2013, p. 8)

En utilisant cette image, les auteurs introduisent le romantisme présent dans une partie des *romances* de la littérature de *cordel*.

Moreira de Acopiara fait de même lorsqu'il utilise la figure du parallélisme dans sa construction poétique pour montrer que les poètes contemporains maîtrisent mieux l'orthographe du portugais et ont un répertoire thématique élargi permettant d'écrire une poésie plus diversifiée :

Eles abriam os caminhos
para os poetas de agora,
que são muito preparados,
cantam fauna, cantam flora,
Cidade, sertão, progresso,
O que é feliz e o que chora.
(Acopiara de 2012a, p. 3)

La strophe sonne comme une chanson en même temps que le poète argumente. Les marques de l'oralité en question perdurent et impriment la construction du récit poétique des *cordéis* didactiques. Elle perpétue leur origine orale. Françoise Rullier-Theuret nomme ce phénomène « oralisation de la voix narrative » (Rullier-Theuret 2006, pp. 35-36). C'est ce qui permet à la poésie de *cordel* d'être lue comme déclamée puisqu'elle donne envie d'être écoutée. En outre, les *folhetos* didactiques gardent dans leur composition narrative l'espace conversationnel de la déclamation.

Pergunte ao pesquisador
Mais simples e ele dirá
- Quem é o pai do cordel?
- Leandro - responderá.
Dando só esta resposta
Que você perguntará.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 9)

Dans la strophe ci-dessus, grâce à la présence de l'impératif et de la seconde personne du singulier, il est facile d'imaginer le poète qui interpelle le public lors d'une déclamation. A la question du *cordelista* « Qui est le père du *cordel* ? », les personnes présentes dans l'assistance qui connaissent la réponse répliqueront. C'est une strophe qui ouvre également aux commentaires ou à l'ajout de détails suivant les réactions du public. Par ailleurs, la situation conversationnelle est maintenue dans *O raio X do cordel* par l'usage à deux reprises de l'expression « Cher lecteur » au singulier comme au pluriel. L'invitation par les poètes à participer au débat est également rendu possible par la présence de la strophe finale :

Se nos leu até aqui,
Gostou das indigações?
Sentiu no assunto sério
Nossas inquietações?
Portanto agora já podem
Tirar suas conclusões.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 31)

Dans les *folhetos* didactiques, c'est comme si les poètes considéraient la poésie comme un espace d'échanges¹²⁸, et bien qu'il s'agisse d'une récitation, les *cordelistas* sont prêts à recevoir les remarques de l'auditoire et à adapter leur poème en fonction du *feed back* du public. C'est un espace ouvert où l'échange orale est stimulé par l'emphase lyrique de la poésie. C'est également devenu un espace de réflexion que leur démarche dialectique favorise.

En guise de conclusion et transition, nous reprenons la réflexion de Pierre Ouellet dans son ouvrage « L'esprit-migrateur ». Il explique que la sensibilité d'un auteur varie suivant l'espace-temps dans lequel il vit. Chaque poète vit son identité, *ethos*, et son rapport à l'autre de manière différente et singulière. Par conséquent la mise en récit de soi ainsi que son esthétisme se métamorphosent eux aussi. Il poursuit :

¹²⁸ En outre, les écrits théoriques et certains poètes comparent la déclamation d'un poème de *cordel* à une *performance*.

[...] il y a un *ethos* intersubjectif propre à chaque état de la culture, soit une “manière d’être soi-avec-l’autre”, et cet *ethos* s’appréhende notamment dans la manière dont le sujet s’énonce, au plus près de ses expériences préreflexives ou antéprédicatives, c’est-à-dire dans la mise en intrigue ou en fiction de ses sensations, de ses perceptions et de ses affections, qui se trouvent ainsi non tant catégorisées ou conceptualisées que mises en formes et en images, figurativisées, iconisées ou schématisées ou sens kantien, dans la mesure où le *muthos*, le récit poétique, contrairement au *logos*, au discours scientifique, pense par percepts et par affects bien plus que par notions, idées, concepts ou propositions, et que sa nature propre repose sur ses formes d’énonciation plutôt que sur ses contenus énoncés, c’est-à-dire sur son “style” – ses aspects esthétiques ou poétiques – plutôt que sur un quelconque “message” à transmettre. (Ouellet 2005, p. 21)

Avec l’exemple du duel des poètes Franklin Maxado et João de Barros, la confrontation de deux perspectives divergentes a pu être observée. En outre, ce qui les distingue le plus, ce ne sont pas seulement les idées développées, le *logos*, mais le style poétique, le *muthos*, entre les deux récits. Chaque poète envisage l’identité du *cordelista*, l’*ethos*, selon un point de vue qui reflète deux époques et manières d’être au monde. Et nous observerons dans le prochain point, qu’il en est de même pour les œuvres du corpus. Ce qui nous interpelle dans notre étude, outre les thèmes abordés dans les livrets de *cordel*, c’est la mise en récit par les poètes de leur vision du monde et du monde de la littérature de *cordel*, et la mise en récit de soi, ou plutôt, devrions-nous dire de la figure du poète. D’un côté, il y a les *romances* de Marco Haurélio qui préfère la fiction pour écrire la poésie de *cordel* :

Et...“ A história do cordel¹²⁹,”j’aime bien
Mais c’est un titre descriptif.
Alors il n’y a pas, il n’y a pas de chance d’avoir beaucoup de poésie.
Tu dois raconter une histoire bien carrée
Tout bien sous une forme standard.
N’est-ce-pas ?
Sous un récit standard.¹³⁰

Et de l’autre, il y a le récit dialectique des trois poèmes didactiques.

En faisant l’analyse de la poétique des œuvres, il s’agit de souligner le *muthos* des *romances* et le *logos* des *cordéis* didactiques. En outre, si ces derniers choisissent la rhétorique pour leur récit, les affects (*pathos*) utilisés pour composer l’œuvre et les susciter chez le lecteur sont loin d’être semblables.

¹²⁹ Marco Haurélio se réfère au *folheto* “*Cordel, suas história, seus valores*” écrit avec João Gomes de Sá et publié à la maison d’édition Luzéiro en 2011.

¹³⁰ Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.2017 au centre culturel São Paulo.

3. Le registre du mythe

De la tradition orale, la littérature de *cordel* a reçu en héritage une malléabilité imaginative qui favorise les alliages. A cet égard, dans le premier chapitre de cette partie, le tableau « Références évoquées durant les entretiens par le poète Marco Haurélio pour construire son *romance O herói da montanha negra* » a montré la pluralité des sources d'inspiration du poète et la capacité des *romances* à jouer avec des éléments de l'imaginaire collectif.

Il y a mélange des références mais également hybridation narrative. Julie Cavignac l'a souligné : « Le *cordel* et son expression orale ne correspondent pas à un genre littéraire clairement déterminé. Formant plus qu'une littérature populaire uniquement orale ou écrite, leurs liens réciproques les situent à mi-chemin entre la poésie, le conte, la légende ou le mythe » (1997, p. 193). Dans le point à venir, il s'agit de réaliser une analyse poétique du *romance* en puisant par alternance entre trois *romances* auxquelles nous rajouterons à chacun un attribut pour souligner leur affiliation à un genre narratif : « romance-épopée » pour *O herói da montanha negra* de Marco Haurélio et « romance-conte » pour *Os três conselhos sagrados* » du même auteur et *A Saga de Berenice com seu boizinho encantado* de João Gomes de Sá. De cette manière, nous soulignerons leur hybridisme narratif.

Le « Romance-conte » A Saga de Berenice com seu boizinho encantado

C'est l'histoire d'une jeune fille, Berenice, qui avec sa famille, quitte sa terre natale à cause de la sécheresse. Durant leur exode, une tempête sépare Berenice de sa famille. Dès lors, elle se retrouve seule et perdue. Heureusement, elle reçoit l'aide de la « Mère Nature » qui transforme son jouet, un bœuf fait de brindille, en un être vivant doté de pouvoirs qui devient son auxiliaire. La faune et la flore, également, lui procurent des objets magiques issus des éléments naturels (soleil, vent, plume) afin de l'aider dans son périple pour retrouver sa famille. Elle découvre pendant son parcours le milieu urbain et la misère qui peut s'y trouver. Toutefois, de nouveau, elle peut compter sur la solidarité, cette fois-ci humaine qui l'aide à se préparer pour traverser une forêt magique. Celle-ci mène aux terres promises « Vale do Mucunã » où se trouve sa famille qui a rejoint le Mouvement Sans-Terre. Dans cette forêt, Berenice avec ses compagnons magiques – le chien « Rompe-Selva », le cheval « Vento-forte » et « seu boizinho encantado » – affrontent et vainquent des êtres maléfiques. Berenice

retrouve finalement sa famille qui vit dans un monde où les droits fondamentaux et civiques, tout comme la nature, sont respectés.

3.1. Caractéristiques des *romances*

Partant de traits qui caractérisent le conte et l'épopée – la voix du narrateur, la relation au temps, la morale et le merveilleux – nous étudierons les spécificités du *romance* et soulignerons son pluralisme et son hybridisme. Il sera mis en évidence ce qui différencie le « romance-conte » du « romance-épopée », mais également leurs similitudes, à commencer par leur perméabilité à d'autres genres narratifs.

Dans la société occidentale, les épopées comme les contes ont suscité l'intérêt et ont été recueillis et transcrits au moment où les pays étaient en train de se transformer en Etats-Nation. À la recherche d'expression et d'histoire nationale, l'épopée avait valeur de texte fondateur et le conte, celle de manifestation du peuple (André 2012, pp. 78-93). À cette période, les folkloristes, tels que Léon Gauthier, distinguaient l'épopée spontanée et l'épopée artificielle (André 2012, p. 79). L'une était l'expression anonyme d'une communauté, l'autre, la création d'un auteur. Cette séparation a également été faite pour le conte. Si nous choisissons de faire ce rappel historique, c'est parce qu'il a pu être reproché à Marco Haurélio d'écrire des « épopées ou contes artificiels ». Or, comme le souligne, Frank Robert dans la préface de l'édition de poche de l'Iliade, « son texte de l'Iliade, Homère l'écrivait. [...] Ces précieux matériaux antérieurs ont été rassemblés, raccordés, agrégés et fondus par le génie d'un merveilleux artiste » (1972, p. 19). Les démarches de Marco Haurélio et João Gomes de Sá sont semblables à celle d'Homère¹³¹. Ils reprennent tous les deux une structure narrative et s'inspirent d'autres récits, de l'actualité, de mythes et légendes pour écrire leur *romance*. C'est une écriture filiative.

Au regard de l'étymologie de chaque genre, le substantif « épopée » vient du grec *epopoia* de la famille *poiein* « faire », et le terme « conte » vient du latin *computare* qui a pour double sens d'énumérer et rapporter des événements. Effectivement, dans les deux *romances*, il y a une accumulation d'actions. Toutefois, les actes du héros du « romance-épopée » s'inscrivent dans un rapport séculier et mythique alors que dans le « romance-conte », il s'agit de conduites du quotidien.

¹³¹ Comme dans toute démarche d'écriture, l'auteur s'inspire de faits, écrits, expériences, lectures précédentes qu'il en soit conscient ou pas.

O herói da montanha negra

Um guerreiro valoroso
Na velha Hélade viveu,
Duma bravura imensa
Que o assemelha a Perseu.
Neste romance eu descrevo
O que com ele ocorreu.
(Haurélio 2009, p. 3)

Os três conselhos sagrado

Descreverei neste enredo
O drama de um retirante
Que deixou sua família
Devido à seca incessante,
Indo procurar trabalho
Em uma terra distante.
(Haurélio 2006, p. 3)

A saga de Berenice com seu boizinho encantado

História de uma família
Que foi forçada a deixar
Por conta da seca brava
Que teimava em acabar
A sua terra natal
De modo espetacular
(Gomes de Sá 2011, p. 3)

Dès les strophes introductives, les auteurs indiquent quel genre de récit le lecteur s'apprête à lire. Dans *O herói da montanha negra*, il fait appel à plusieurs références mythologiques et aux valeurs universelles des guerriers comme le courage et la force. Au niveau temporel, il évoque une époque imprécise et lointaine comme si l'histoire était une légende. Alors que dans les « romances-contes », la période durant laquelle se passe l'histoire, bien qu'elle soit également imprécise, reste un passé identifiable : la période des migrations nordestines. Grâce à cet effet temporel, le narrateur indique qu'il s'apprête à décrire le drame de personnes communes.

3.1.1. Une poésie à plusieurs voix

Perspective multifocale comme dimension collective du récit

Gérard Genette distingue le mode et la voix dans le récit. Le mode est le point de vue à partir duquel est racontée l'histoire, alors que la voix se réfère au narrateur, à celui qui raconte l'histoire. Ce qui veut dire que même si c'est le narrateur qui raconte l'histoire, cela ne signifie pas nécessairement qu'il le fait de son point de vue.

On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel* ou *tel point de vue* ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif* : la "représentation", ou plus exactement l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins des détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou le "point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire telle ou telle perspective. "Distance" et "perspective", ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode. (Genette 1972, pp. 183-184)

Gérard Genette distingue donc ce qu'il nomme la *distance* et la *perspective* dans le mode. La première est créée par le choix du mode narratif : la *mimésis* et la *diégésis*. La *mimésis* ou « imitation » est un récit de paroles. C'est un discours « imité » dans le sens où le narrateur feint de laisser la parole au personnage dans le récit. La *diégésis* est un récit d'événements, le narrateur « parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre qui parle ». C'est un discours raconté. Donc dans le second, la distance semble plus grande que dans le premier car il est donné l'illusion que ce sont les propres paroles du personnage. Entre les deux, Gérard Genette dégage un troisième discours qui est le *discours transposé*, c'est-à-dire que le narrateur rapporte les paroles sous la forme indirecte. Dans la littérature de *cordel*, les *romances* alternent les trois discours, il y a présence de dialogues aux styles direct et indirect et des descriptions de situations interactionnelles. C'est un genre narratif *mixte*. Il y a donc une variation de la distance ou, du moins, l'impression d'un narrateur prenant de la distance avec le récit (Genette 1972, p. 183-192) pour laisser les points de vue des personnages prendre place dans le récit.

L'autre modalité est la *perspective*, c'est le point de vue qui oriente le récit. En s'aidant d'autres travaux, Gérard Genette a établi une typologie des perspectives associées à la voix. Il en distingue trois :

- Le *narrateur omniscient* et désigné par Jean Pouillon comme étant la « vision par derrière » et que Todorov symbolise par la formule : Narrateur > Personnage (où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages) ». Le récit est « non-focalisé » ou à « focalisation zéro » ;

- Le *narrateur = personnage* (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage) ou récit à « la vision avec » de Pouillon ». C'est un récit à « focalisation interne fixe » ;

- Le *Narrateur < Personnage* (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage) : c'est le récit « objectif », « vision du dehors » de Pouillon. C'est un récit à « focalisation externe » (Genette 1972, pp. 204-206).

Plus précisément, c'est cette dernière typologie qui intéresse l'étude. Elle permet de comprendre comment le récit des *romances*, n'est pas le récit d'un seul auteur mais celui de plusieurs voix en mettant en évidence la part importante de la prise en compte de plusieurs perspectives.

Aujourd'hui, l'auteur d'un *folheto* est identifié grâce au meilleur respect des droits d'auteurs par l'ensemble du monde de la littérature de *cordel*, mais autrefois, ce n'était pas forcément le cas. Toutefois, ce qui est intéressant de relever, c'est que l'auteur écrivait et

continue d'écrire un *cordel* de manière à ce que la voix du narrateur soit impersonnelle, n'importe qui peut s'imprégner du récit pour le raconter. Quoiqu'il en soit, la première perspective mise en évidence dans l'étude est celle du narrateur. Il raconte l'histoire du *romance* de l'extérieur. C'est une perspective d'un *narrateur omniscient* car il détient l'histoire. Il en sait plus que les personnages. Il amène la trame de son point de vue pour faire durer le suspense et tenir en haleine l'auditoire/le lecteur. Même s'il y a plusieurs dialogues en style direct, l'usage majoritaire de la *diégésis* favorise la prédominance du point de vue du narrateur.

La seconde perspective est celle du public. Lorsque le *cordelista* compose le récit de *cordel*, il tient compte de la dimension interactionnelle de la situation de déclamation et ou de lecture collective. Il sait d'avance que l'auditoire aura des réactions face aux actions et dires des personnages comme de la tournure de l'histoire. Sachant qu'il sera réceptif, l'auteur anticipe. Il favorise l'adhésion avec l'emploi du pronom sujet « nous ». S'il est difficile de mettre en évidence la prise en compte de la perspective du public dans les *romances*, nous pouvons néanmoins faire remarquer que la littérature de *cordel* est connue pour son conformisme. « Fortement moraliste, la littérature de *cordel* est opposée à n'importe quel genre de proposition révolutionnaire. D'un autre côté, on ne peut pas dire que ce soit une manifestation conformiste. Il y a un espace pour la lutte, qui, cependant, ne vise pas à renverser le *statu quo* » (Nemer 2007, p. 17, traduction libre). Dans *A saga de Berenice com seu boizinho encantado*, l'héroïne ne tente pas de changer les situations d'injustice rencontrées. Elle ne fait que les surmonter et tente de retrouver son équilibre personnel en cherchant sa famille. Cette dernière s'est d'ailleurs extraite de la société pour vivre dans un monde parallèle, « Vale do Mucunã ». Dans la dernière strophe du *romance* où se trouve la morale de l'histoire, on trouve la confirmation qu'il n'y a pas un désir de renverser le *statu quo* :

Sonhos temos todo dia,
Assim correm pela vida
Com tristeza ou alegria
O trabalho é a saída.
Reescrevo poesia
Digo com satisfação;
E assim na cantoria
Liberto emoção!
(Gomes de Sá 2011, p. 31)

Le message de la morale sous-entend que c'est par le travail que l'homme peut se libérer de la même manière que c'est par la persévérance que Berenice a accédé à la terre promise « Vale do Mucunã ».

La troisième perspective est celle des personnages grâce à l'usage fréquent des dialogues. Bien que Gérard Genette mette en garde sur l'apparente fidélité des dialogues, dans la mesure où c'est le narrateur qui décide du choix des mots et des tournures de phrase, la présence de *mimésis* tend à réduire la *distance*. Cela donne l'impression au lecteur qu'il accède directement au point de vue du personnage. Or, il faut rappeler que les personnages dans les *romances* sont les porteurs de conventions et valeurs d'entités collectives. Donc au-delà de la *perspective* des personnages ou des héros, il s'agit finalement d'un point de vue collectif, et dans le cas présent, il s'agit de l'imaginaire poétique du *Nordeste*. Toutefois, selon le genre narratif du récit, la perspective du héros peut dominer le récit. Dans *O herói da montanha negra*, c'est une perspective manichéenne, spécificité de l'épopée, qui guide tant le récit que les actions et dires du héros Glauco. Alors que dans *Os três conselhos sagrados*, plus ancrée dans la réalité, le point de vue du héros Sebastião oriente le récit. Il est moins tranché que celui de Glauco. Sebastião est en prise avec des choix difficiles et le narrateur relate ses doutes au moyen de la *mimésis*.

O velho disse : - Senhor,
Eu sinto algo me falando
Que se aceitar o dinheiro,
O meu fim será nefando,
Pois quem recusa conselho
Já está se degradando.

Mas olhando de outro jeito :
Quando abandonei o Norte,
Deixei meus entes queridos
Sofrendo assédio da Morte –
Se não lhes levar recurso,
Temo pela sua sorte!

E após quinze minutos de muita reflexão,
Surgiu um brilho nos olhos
De velho Sebastião,
Que disse : dê-me os conselhos-
Que o mais para mim é vão.
(Haurélio 2006, pp. 12-13)

Dans l'extrait ci-dessus, le héros Sebastião, après avoir travaillé des dizaines d'années sans rémunération, doit choisir au moment de son « départ en retraite » entre de l'argent maudit et trois conseils. Il est vrai que si nous comparons le temps de réflexion de Sebastião

aux doutes que peuvent rencontrer des personnages de romans, ce premier résout rapidement son dilemme. C'est un « romance-conte », sa fonction n'est pas de développer la psychologie des personnages. Toutefois, comparé aux points de vue tranchés et arrêtés du héros Glauco du « romance-épopée », on se rend compte que la perspective plus nuancée de Sebastião est en adéquation avec le désir de l'auteur de raconter le conte en l'associant à une problématique bien réelle. L'utilisation du procédé de la *perspective* multifocale, permet de mettre en évidence que, contrairement à la fiction, dans la vie, il est plus difficile de faire des choix. Le même procédé est utilisé dans le « romance-conte » *A saga de Berenice com seu boizinho* et de manière plus accentuée. Non seulement, nous retrouvons de nombreux dialogues de Bérénice avec les autres personnages, mais surtout, il y a plusieurs passages de monologues. Cela permet au lecteur/l'assistance d'entrer dans la psychologie du personnage. Procédé peu courant dans le conte, la malléabilité narrative des *romances* permet en revanche cet usage. Ainsi, le lecteur partage les doutes et les peurs de l'héroïne :

Preocupada indaguei
Não podia me calar ;
Qual era mesmo caminho
Que devíamos tomar.
Queria, muito queria
Minha família encontrar.
(Gomes de Sá 2011, p. 9)

L'effet d'une *perspective* du point de vue du personnage principal est d'autant plus fort dans *A saga de Berenice com seu boizinho* que c'est aussi Berenice la narratrice dans la première moitié du récit.

Perspective multifocale comme ouverture à l'altérité

A propos de la voix, Gérard Genette distingue le statut du narrateur par son « niveau narratif » (*extra* et *intradiégétique*) et « sa relation à l'histoire » (*hétéro* ou *homodiégétique*) (Genette 1972, pp. 255-256). Le niveau *extra* ou *intradiégétique* précise si le narrateur se situe au premier ou second degré du récit. Par exemple, le récit de Berenice est à un niveau *extradiégétique* puisque c'est elle qui raconte l'histoire du *romance*. Effectivement, une fois n'est pas coutume, la première moitié du « romance-conte » est narré par son personnage principale.

Ali num canto da sala,
Depois de ser atendida
Num abrigo de crianças,
Berenice, entristecida;
Narra toda sua História
- A Saga da sua vida-

“Eu morava num lugar
Modesto para viver.
Meu pai era lavrador
Do plantar e do colher.
Nossa família pequena
Não conhecia o sofrer.
(Gomes de Sá 2011, p. 4)

De cette manière, le récit du « romance-conte » s'apparente davantage à un témoignage qu'à une histoire fictive. Directement, le lecteur est plongé dans l'aventure de Bérénice et revit avec elle son périple et ses peurs.

Mais, généralement, dans les *romances*, le narrateur est extérieur à l'histoire : il n'a pas été témoin et n'a non plus fait partie des histoires. Il est donc un narrateur *hétérodiégétique*. C'est le cas des *romances* écrits par Marco Haurélio. La structure narrative du *romance O herói da montanha negra* est celle de l'épopée. Dans ce genre narratif, la règle morale est indiscutable, sacrée. « Son message n'est pas de l'ordre de la persuasion, mais de l'obligation » (Rullier-Theuret 2006, p. 86). C'est cette perspective morale qui guide le récit du *romance* jusqu'à ce que l'auteur pose une brèche dans cette logique infaillible par la présence d'une ambivalence dans la personnalité du monstre. L'auteur a choisi de donner la parole au monstre. Grâce à sa position de narrateur *intradiégétique-homodiégétique* – narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire –, on découvre qu'il fut aussi dans le passé un héros, un chevalier.

Como vês, não sou humano,
Pertença à raça imortal.
Humano um dia já fui
Num tempo imemorial;
Se tenho esta forma hoje
É por designio do mal.

Lembro-me que um dia fui
Um exímio contendor,
Defendia a minha pátria
Com muita honra e valor,
Mas a injustiça tornou-me
Este ser aterrador.
(Haurélio 2009, p. 26)

Il y a une histoire dans l'histoire. La vision manichéenne, selon laquelle le méchant incarne le mal, est ébranlée. La présence du récit du monstre crée un contraste. Son histoire crée la surprise et le questionnement chez le lecteur. Ce n'est plus seulement le point de vue dichotomisant du héros qui conduit la trame, la perspective multifocale par l'insertion de celle du monstre, ouvre aux problématiques de l'altérité et de la relativité. Entre les paroles de Glauco au début du *romance* et celles du monstre à la fin, ce sont deux points de vue portés sur le comportement des hommes :

Le héros

Eu, diante desse monstro,
 Não demonstrarei fraqueza,
 Lutarei até a morte,
 Porque Zeus me deu destreza,
 Enfrentarei o perigo
 E trarei viva a princesa.
 (Haurélio 2009, p. 9)

Le monstre

Não posso, me libertar
 Do meu eterno suplício,
 Porque os seres humanos
 Têm o mais nefasto vício
 De agir erroneamente,
 Desprezando o sacrifício.
 (Haurélio 2009, p. 28)

Si on transpose le récit symbolique à la réalité des migrations nordestines, le héros correspond au nordestin migrant qui traverse les épreuves de la vie et le monstre symbolise l'échec. Ce dernier témoigne par son expérience que face à l'avidité et la soif de pouvoir et de richesse, l'homme peut être attiré par son côté sombre.

Servia a um soberano
 De um distante país,
 Por ser um vassalo honrado,
 Vivia muito feliz,
 Mas o Destino puniu-me
 Pelas maldades que fiz.

Defendi o meu país
 Com grande patriotismo;
 Homem algum derrotou-me,
 Tal era o meu heroísmo,
 Porém as minhas vaidades
 Jogaram-me no abismo.

Pois aquele a quem servi
 Um dia tentei matar,
 A injusta hierarquia
 Não poderia durar –
 Eu era primeiro e único,
 Para a outro me curvar.

Mas não fui bem sucedido
 Naquela macabra empresa;
 O monarca me puniu
 Por conta desta torpeza.
 O exílio foi o preço

Diante de tal crueza.

E, assim, eu fui banido
Pra o Reino da Assombração,
Uma terra dominada
Pela eterna escuridão,
Além da ordem e do caos,
Além da compreensão.
(Haurélio 2009, pp. 26-27)

Il est le nordestin qui a « mal tourné » et qui a trahi ses valeurs et son intégrité (alcoolisme, infidélité, incapacité à trouver un travail honnête...). Le thème de l'ambivalence et de la tentation se retrouve également dans l'univers poétique des *cordelistas e repentistas* migrants. Ils traitent de la difficulté de vivre dans les grands centres urbains et celle de ne pas céder soit aux vices de la ville, soit à la tristesse de l'éloignement :

Tem um que fura um buraco
No chão pra se esconder
Tem outros que andam de noite
Que para ninguém me ver
E tem outros que bebem
Tanto até um dia morrer.

Pois São Paulo tem prazer
E tristeza que desmatelam
Tem um branco nos olhos
Outro com choro na aguela
Tem uns morando em mansões
E outros sofrem em favela.
(Cabeleira, Pereira 2001)

Il rappelle que la réalité de la vie n'est pas aussi claire et nette comme le prétend le héros Glauco. Tout comme ce dernier, le monstre fut autrefois un chevalier couronné de succès mais s'est laissé dominer par le mal. Il est donc l'« Autre-face de soi ». Il est l'expression de la dualité humaine et de sa part d'obscurité.

Glauco viu naquele monstro
Vestígios de humanidade,
Naquele ser pavoroso
Gerado pela maldade
Ainda existia um homem
Em busca de liberdade.

Um homem prisioneiro,
Cercado pelo pavor,
Carregando pelos séculos
Uma incontrolável dor,
Mas que ainda conservava
Algum resquício de amor.
(Haurélio 2009, p. 27)

Du point de vue de Marco Haurélio, le monstre est le personnage le plus intéressant du *romance*. Une fois la distance prise grâce aux années passées, il se rend compte de la symbolique de la complexité du personnage.

Même à cet âge j'ai compris le sens de la difformité,
Disons ainsi, de la conscience humaine.
Parce que le monstre est le personnage le plus humain de l'histoire.
Aujourd'hui, je suis sûr de cela,
Parce qu'il a un conflit interne.
Le héros n'a aucun conflit.
La princesse est un personnage terne.
Et lui non.
Et c'est pour cela que je veux raconter son histoire,
Je t'ai raconté.
Mais je n'ai rien, que des épreuves.¹³²

De plus, alors que le monstre a l'avantage au combat, plutôt que de tuer Glauco, il va le sauver et lui demander ensuite de le tuer afin de mettre fin à sa triste existence. Le mal se transforme en bien, l'Autre est comme soi.

3.1.2. Le temps des récits

Si nous nous référons aux règles narratives, le récit du conte comme celui de l'épopée se déroule dans un passé distant, coupé du présent et du réel. A ceci près, et qui fait toute la différence, que « la distance épique est celle du temps absolument passé, qui porte déjà l'aura de la légende » (Rullier-Theuret 2006, p. 67) ; alors que celui du conte est abstrait, coupé de la réalité ou de la vraisemblance avec celle-ci. Ainsi, on distingue le « temps mythique » de l'épopée et le « temps abstrait » du conte (Rullier-Theuret 2006, p. 57). Ces deux temporalités sont également présentes dans chaque œuvre avec les expressions « à une époque imprécise », « vois les faits mythologiques » (Haurélio 2009, p. 3, traduction libre) dans le « romance-épopée ». Dans les « romances-contes », l'effet d'invraisemblance temporelle est rendu par l'accumulation d'actions sans repères temporels précis.

L'effet universalisant du temps mythique

¹³² Marco Haurélio, entretien réalisé le 09.03.17 au domicile du poète.

Le temps passé inaccessible et infranchissable de l'épopée confère au « romance-épopée » une dimension mythologique. C'est le récit héroïque d'un personnage qui est déjà devenu une légende et même un demi-dieu :

Suas notáveis façanhas
Deram esta grande história,
Tornando-se um semi-deus
Para os que tinham memória;
Nos dias em que viveu
Gozou infinita glória.
(Haurélio 2009, p. 32)

Si la construction temporelle de l'épopée laisse croire que l'histoire du récit n'a aucun rapport avec le présent du fait qu'elle manipule un corpus mythologique, il demeure que le récit fait appel à des valeurs universelles à partir desquelles une société se construit. De cette manière, grâce à son effet universaliste, le récit de l'épopée a le pouvoir de rentrer en résonance avec l'histoire propre du lecteur.

Toutefois, le distant est rendu proche grâce au pouvoir filiatif des mythèmes présents dans le récit. Alors que le narrateur est en train de réciter une soi-disant histoire antique, en s'exprimant à la première personne du singulier ou du pluriel – « dans ce *romance* je décris », « Mais parlons de Glauco » (Haurélio 2009, pp. 3 & 5, traduction libre) – il réduit la distance temporelle. Il est l'intermédiaire qui permet de rapprocher les personnages et le lecteur/auditeur. Il facilite le phénomène d'identification qui s'opère lors de la lecture ou de l'écoute d'une histoire.

L'in vraisemblance du « romance-conte »

Dans le conte, la distance temporelle est aussi importante que dans l'épopée. Il est un récit fabuleux qui emmène le lecteur dans un monde hors-temps, invraisemblable. Pourtant dans les « romances-contes », les poètes décident de situer géographiquement le récit. Dans *Os três conselhos sagrados*, cela est explicite :

Esta história aconteceu
Num tempo bem recuado,
Quando o Nordeste se achou
Pela seca maltratado,
O que forçou as pessoas
A migrar para outro estado

Foi em Bom Jesus dos Meira,

No interior da Bahia,
Que o senhor Sebastião
Com sua esposa vivia-
A sua sobrevivência
Ele na roça colhia.
(Haurélio 2006, p. 3)

Dans *A saga de Berenice com seu boizinho encantado*, le lecteur le devine grâce à l'usage du champ sémantique du *sertão* : « seca brava », « lavrador », « caatinga ». En choisissant comme trame de fond les migrations nordestines, les deux *cordelistas* situent également temporellement l'histoire. Phénomène qui a débuté à la fin du XIX^e siècle et qui persiste encore jusqu'à aujourd'hui, c'est un passé qui fait écho avec le présent. Ce n'est donc pas un temps mythique et légendaire, comme dans l'épopée, mais un temps du réel, d'une actualité en cours.

Références au réel et aux défis de la société brésilienne

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos explique que le merveilleux des *romances* va agir comme « une voie de transition entre la dure réalité, souvent dramatique, et un monde imaginaire qui lui fournit les clés de compréhension du réel » (2006, p. 73, traduction libre). Nous venons de dire que les *cordelistas* inscrivent leur *romance* dans le réel en y insérant des références à la réalité. Cela est d'autant plus prégnant dans le récit du « romance-conte » *A saga de Berenice com seu boizinho* que le poète João Gomes de Sá aborde divers thèmes contemporains sur fond de critique sociale indirecte. Le récit contient un discours écologique. La nature enchantée est l'alliée de l'héroïne, elle lui permet de se reposer et lui fournit des objets magiques qui lui permettront de relever les défis rencontrés.

Ela falou : -Entre agora,
Se aconchegue no meu lar,
Eu sou a Mãe Natureza
E quero lhe ajudar,
Mas primeiro se alimente
Depois vamos conversar.
(Gomes de Sá 2011, p. 9)

La ville, quant à elle, est un espace de désenchantement – les pouvoirs du *boizinho* disparaissent- où des familles vivent dans la misère. Au-delà du thème de la migration, la dure réalité est relatée sous les termes de l'exode rural et de la nécessité d'une réforme agraire. Le

désenchantement urbain met en évidence le manque de planification urbain, d'action sanitaire et sociale.

Berenice quando viu
Os viventes-do-Lixão,
Disse para Dona Rosa:
- Não consigo entender, não;
Como podem as crianças
Sofrer tanta humilhação?
(Gomes de Sá 2011, p. 17)

Les personnes parties à la recherche de la terre promise, *Vale do Mucunã*, dans le *romance* forment le Mouvement des Sans Terre. S'il est coutumier, de faire l'éloge du paradis selon une perspective souvent romantique, dans ce *romance*, le monde merveilleux est décrit d'un point de vue civique et politique. Il est fait l'éloge de la citoyenneté, de l'égalité, du droit à l'éducation et à la santé, de l'écologie.

- Este lugar, minha filha
E tudo que eu mais queria.
Aqui, de fato, contemplo
A minha cidadania.
Direitos são garantidos
Com muita sabedoria.

Neste lugar não existe
A criança abandonada,
Criança sem estudar,
Tampouco desocupada;
Tem horário para tudo;
Desta forma é educada!

O imposto que nós pagamos
Retorna à população
Através de investimento
Na Saúde, Educação.
Tudo é muito organizado
Com respeito ao cidadão!

Os bosques são preservados,
- Natureza respeitada –
A água do nosso rio
Nunca está contaminada,
A Flora e os animais
Tem a paz tão esperada.

O sentido da palavra
União – Comunidade;
Nesta terra é entendido
Com muita propriedade.
Desse modo, minha filha;
Tudo aqui é igualdade!
(Gomes de Sá 2011, pp. 29-30)

C'est un *romance* qui réclame le progrès social. D'ici sa mise en place, *A saga de Berenice com seu boizinho* offre au lecteur qui vit au quotidien ces difficultés une passerelle vers un monde merveilleux.

En résumé

Si les « romances-contes » de l'étude se distinguent de la structure temporelle conventionnelle du conte par la présence d'éléments contextuels, à l'intérieur du récit, l'aspect d'invraisemblance est maintenu par la succession d'événements incroyables et par le comportement ultra-exemplaire du héros Sebastião et courageux de Berenice. Dans les récits, les distances et les durées ne sont pas précisées. L'approximation temporelle se met au service de la logique du conte, dans lequel le bien et le mal s'affrontent au travers des actions des personnages.

Le « romance-épopée » *O herói da montanha negra* est un récit intemporel. Le périple de Glauco, est une histoire devenue légendaire qui se confond entre mythe et époque de la Grèce antique dans laquelle les valeurs universelles sont employées pour traverser le temps : courage, abnégation, honnêteté, force physique et mentale, intégrité... Et les « romances-contes », sont un récit atemporel. Il ne cherche pas à respecter le déroulement, la trame se déroule hors du temps, le plus important reste les conséquences des actes des personnages qui serviront pour la morale de l'histoire.

3.1.3. La morale

Dans l'épopée, la morale est l'ordre primordial qui régit les actes et la trame de l'histoire. Entre mythe et histoire, seuls les comportements exemplaires sont retenus pour devenir un récit légendaire. L'épopée, c'est un espace entre le social et le sacré, qui dépasse le champ de la littérature (Rullier-Theuret 2006, pp. 65-67). C'est un récit fondateur d'un groupe social, c'est un grand récit.

Dans *O herói da montanha negra*, nous retrouvons les traits du grand récit, entre mythe et récit littéraire. Toutefois, la morale manichéiste se complexifie. Le poète va développer le côté humain des deux personnages principaux. Il rend mortel le héros et on apprend le destin tragique du monstre qui fut un jour un vaillant chevalier. En insérant des caractéristiques du réel dans le romance-épopée, il s'opère un processus de distanciation avec

les archétypes du bien et du mal. Il est rappelé au lecteur la fragilité de la vie et le risque lorsqu'on surestime, trop confiant, ses capacités. La malédiction du monstre est la conséquence de ses actes. Il fut un jour un vaillant chevalier qui devint trop confiant et vaniteux :

Defendi o meu país
Com grande patriotismo;
Homem algum derrotou-me,
Tal era o meu heroísmo,
Porém as minhas vaidades
Jogaram-me no abismo.
(Haurélio 2009, p. 26)

En montrant la complexité des expériences de la vie, il est rappelé au lecteur que l'humain est un être ambivalent. Il y a une perpétuelle lutte entre le bien et le mal au sein de sa conscience et le passage vers ce dernier peut être facile. En outre, c'est l'avidité du monstre qui le conduira à sa perte et qui le fera devenir cette créature horrible. Mais c'est aussi son reste d'humanité qui sauvera le héros Glauco de la mort. Lorsque Glauco tue enfin le monstre à sa demande, il ne s'agit pas d'une punition mais d'une rédemption. Le monstre se libère de son fardeau et ses erreurs sont absoutes.

Dans les « romances-contes », les méchants, idiots et envieux sont tous punis ou vaincus sans exception. « Le conte ne représente pas des êtres moraux, mais une réalité morale, ce ne sont pas les hommes qui se montrent justes, mais l'univers qui devient équitable et les circonstances qui rentrent dans l'ordre » (Rullier-Theuret 2006, p. 70). Dans *A saga de Berenice com seu boizinho*, le prodigieux offre la liberté au récit que tout se déroule « merveilleusement bien », comme nous voudrions que cela se passe dans la réalité. Une fois les épreuves passés, Berenice retrouve sa famille, l'état de déséquilibre est corrigé.

E pedindo informação
Seu sonho realizou.
Sem muito esforço, Berê;
Sua família encontrou.
Por isso nasceu encanto,
Felicidade voltou!
(Gomes de Sá 2011, p. 29)

Or, dans *Os três conselhos sagrados*, c'est bien le héros, par sa conduite irréprochable, qui lutte contre l'immoralité et l'inéquitabilité du monde merveilleux ; La situation est inversée. Toutefois, la réalité morale est marquée par la présence des valeurs catholiques. La ferme où Sebastião travaille s'appelle la « ferme paradis » et son propriétaire, Gabriel.

Sebastião est chargé de s'occuper, sans réclamer, du verger pendant vingt ans. Les trois conseils donnés par le patron Gabriel sont trois mises en garde contre les péchés capitaux suivants : la paresse, l'envie et la colère. De plus, le récit est gorgé de vocabulaire religieux – « fureur impitoyable », « serviteur », « une prière au ciel », « la foi en Jésus », « le piège du Destin », « messenger du ciel », « le jardin d'éden », « le Père de la création », « les héritiers d'Adam » – et de valeurs chrétiennes :

- La soumission :

Porém peço-te um favor :
Aqui tu vais trabalhar
Terás comida e salário
Para aos teus auxiliar,
Mas enquanto aqui ficares,
Jamais debes reclamar.
(Haurélio 2006, p. 8)

- L'engagement et le châtement :

Presta atenção : se algum dia
Faltares com teu contrato
O destino para ti
Será um carrasco ingrato
E o preço que pagarás
Não será nada barato !
(Haurélio 2006, p. 8)

- Le sacrifice :

Porém da sua família
Ele não tinha olvidado
E todo mês remetia
Pra mulher seu ordenado,
Não ficava com um tostão,
Mandava todo o apurado.
(Haurélio 2006, p. 9)

- La mise à l'épreuve :

Os meses iam passando
Mas...nada de pagamento,
E somente de trabalho,
Ele recebia aumento
Mourejando todo dia -
Era grande o sofrimento.
(Haurélio 2006, p. 10)

- La foi dans le jugement céleste :

Sebastião quis fugir,
Porém, pensando consigo
Disse : “Com fé em Jesus,
Não temo nenhum perigo.
E o verdadeiro culpado
Receberá o castigo”.
(Haurélio 2006, p. 20)

Ces éléments du registre religieux sont autant de références culturelles que de repères auxquels le lecteur nordestin est sensible car ils lui sont familiers.

En résumé, alors que le « romance-épopée » est régi par le grand ordre de la morale agissante, dans lequel les personnages sont des modèles pour le groupe social, paradoxalement c’est dans ce récit que les personnages vont présenter le plus de faiblesse humaine. Dans le conte, le merveilleux a une visée plus pragmatique et moins universaliste. En l’occurrence, contrairement à Glauco, les héros Sebastião et Bérénice ne cherchent pas à sauver le monde dans lequel ils vivent, mais à retrouver leur famille. Il est à noter, néanmoins que le « romance-conte » *Os três conselhos sagrados* revêt des airs de récit fondateur par l’insertion d’éléments mystique et religieux d’un côté, et, de l’autre, par la droiture sans faille du héros Sebastião qui fait de lui un « grand héros ordinaire ».

3.1.4. Le merveilleux

L’étude des spécificités du merveilleux dans l’épopée et le conte, et donc dans les *romances*, sert de base pour la réflexion à venir sur la constitution d’une mythologie nordestine dans la littérature de *cordel*.

Le merveilleux de l’épique prend forme par l’amplification et la transfiguration du réel. Le récit a une incroyable capacité à fuir la réalité au profit d’une histoire où les situations et les valeurs socialement acceptées sont exacerbées. Il se nourrit du « souffle épique » sans tomber dans le grotesque (Rullier-Theuret 2006, p. 67). Dans le « romance-épopée » de Marco Haurélio, nous retrouvons le « souffle épique » qui exhale dès les premières strophes :

Leia esta história, leitor,
Até o último momento.
Veja os fatos mitológicos
Num fundo de encantamento,
Onde a magia é descrita
Muito além do pensamento.

Onde guerreiros valentes,
Destros e admiráveis
Mostram valor enfrentando
Criaturas miseráveis,
Partindo em busca do amor
E façanhas memoráveis.
(Haurélio 2009, p. 3)

La majorité des éléments de la geste épique sont réunis dans ces deux strophes introductives : style direct, mythologie, magie, surnaturel, affrontement du mal contre le bien et enfin l'amour. Le « romance-épopée » est un récit hyperbolique où l'absolu, le tout ou rien, règne :

O moço a sacudiu,
Dizendo : -Acorda, querida,
O teu amado voltou
E, felizmente, com vida,
O mal foi exterminado.
Minha missão foi cumprida.
(Haurélio 2009, p. 31)

Les prodiges du courage comme la droiture de l'esprit dépassent les normes humaines.

Disse o gigante : - Meu jovem,
És mesmo um guerreiro forte,
Porém, para me vencer,
Precisa ter muita sorte.
Glauco disse : -Vencerei,
Pois não temo nem a morte !
(Haurélio 2009, p. 17)

Le merveilleux de l'épopée soustrait le récit de la vraisemblance, l'ordre moral règne. Les épreuves se déroulent et les personnages se comportent comme l'éthique l'oblige. Il n'y a de place ni pour le doute, ni pour l'échec.

Ele pensava consigo :
“Nessa luta irei morrer,
Porém não desistirei,
Suceda o que suceder;
Lutarei até o fim,
Para ao demônio vencer”.
(Haurélio 2009, p. 10)

Dans le conte, l'in vraisemblance est aussi ce qui le caractérise et elle est assumée dans le sens où le récit ne cherche pas à ressembler à la réalité. C'est un univers de prodiges et de fantaisie où les choses se déroulent comme on aimerait que cela se passe, d'où l'appellation

« récit de type optatif » (André 2012, p. 87). Il est conforme à l'attente du lecteur mais pas à la réalité. Pourtant dans les « romances-contes », la réalité s'insère dans le récit par l'usage de références historique, socio-économique et géographique. Mais cela ne perturbe pas la nature du récit. Comme Glauco, les héros des « romances-contes » ont une conduite irréprochable même s'ils ne sont pas aussi héroïques que lui. Parfois, ils sont pris de faiblesses. Cela leur confère une dimension humaine :

Eu fiquei muito infeliz
Desatei a prantear.
Meu sonho mais uma vez
Partia sem avisar.
No banco da plataforma
Eu comecei a chorar.
(Gomes de Sá 2011, p. 14)

Néanmoins, même si Berenice et Sebastião ont des doutes et des réticences, ils ne vont jamais faillir lors de leur quête. C'est un monde idéal où les situations problématiques sont résolues et où le bien triomphe.

Nous le voyons, les *cordelistas* jouent avec les codes narratifs, ils ont l'habitude de mélanger les matières narratives orales - conte, légende, *romanceiro* traditionnel d'origine ibérique, épopée ou littérature populaire européenne, faits et thèmes d'actualité – ce qui favorise le processus de l'élaboration du mythe (Santos 2009, p. 87). L'hybridisme en action, les frontières narratives sont floutées. Evoqués en début de chapitre par Julie Cavignac, les liens entre histoire, légende et mythe situent le *romance* à la croisée des chemins narratifs. Cette singularité est mise en chanson par Marcus Accioly (1980) :

A lenda sempre começa
Quando uma história nos conta
Que Virgulino nasceu,
A lenda logo acrescenta
Que Lampião não morreu.
Além da história e da lenda

Existe o sonho do povo,
Que entre o que houve e não houve
Inventa tudo de novo.
Por isso a lenda é mais certa
Do que o sonho e a história,
Pois Lampião anda vivo,
Dentro de cada memória.

Nous aussi, nous partons de l'hypothèse que les *romances* de Marco Haurélio et João Gomes de Sá à la fois s'inspirent de et contribuent à une mythologie nordestine et plus particulièrement au cycle des migrations.

3.2. Une mythologie nordestine

3.2.1. Le héros nordestin

Dans les *romances*, l'histoire est centrée autour d'un héros, Glauco pour *O herói da montanha negra*, Sebastião pour *Os três conselhos sagrados* et Berenice pour *A saga de berenice com seu boizinho encantado*¹³³. Bien que l'aspect hybride de la poésie de *cordel* brouille les catégories de la taxinomie littéraire conventionnelle, les trois héros partagent la même fonction symbolique. En effet, nous désirons montrer que les héros des deux *romances* de Marco Haurélio reprennent et participent au maintien d'un archétype du héros nordestin. Sebastião, parce que c'est un personnage identifié comme appartenant à un groupe social et à un espace géographique. Il est porteur d'une identité communautaire. Puis Glauco, qui sous une forme symbolique, reprend également les traits de l'archétype du héros nordestin.

Dans notre étude de recherche en Master (Derigond 2015), nous avons étudié les processus de la construction identitaire de la communauté nordestine ayant migré à São Paulo au travers des œuvres de la littérature de *cordel*. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur les travaux de Sylvie Debs (2002) qui montre, qu'à partir d'œuvres littéraires nationales du début du XX^e siècle, il s'est formé une mythologie nordestine centrée autour de la figure du *sertanejo*. « L'analogie entre l'homme et la terre où il est né est un trait caractéristique de la description du *sertanejo*, commun à l'ensemble des écrivains » (2002, p. 237). A cet égard, l'expression de la « nordestinité » illustre la fonction sculptante de la terre sur l'homme. Ce terme se réfère à l'espace du *Nordeste* comme entité qui modèle l'identité et définit le caractère de l'habitant. Par conséquent, la région est aussi perçue par le nordestin déraciné comme la terre-mère. La poésie est une voie par laquelle il se connecte à ses racines.

Sylvie Debs reprend les quatre caractéristiques mises en avant par Euclides Da Cunha dans *Os sertões* afin de dresser le portrait du *sertanejo* : qualités physiques, mentales, morales

¹³³ Dans ce chapitre, nous n'utiliserons pas d'extrait du « romance-conte » *A saga de Berenice com seu boizinho* pour l'étude du héros nordestin. Les caractéristiques du profil de l'héroïne se rapproche plus du modèle de l'enfant exemplaire car c'est un *romance* qui se destine plus au jeune public qu'aux adultes. En revanche, des extraits du « romance-conte » de João Gomes de Sá viendront étayer le point suivant qui aborde le thème des migrations.

et religieuses. Nous avons fait de même afin de mettre en évidence l'incorporation de symboles de la mythologie nordestine dans la poésie de *cordel* de Marco Haurélio. Les poètes actuels, comme Marco Haurélio, continuent de recourir à ces qualités lorsqu'ils créent un personnage de *romance* ou écrivent un poème en lien avec la migration nordestine. La mythologie en question fut et continue d'être fondamentale pour la communauté nordestine, et bien que l'histoire du héros Glauco ne se déroule pas dans le *Nordeste*, on retrouve les qualités repérées par Sylvie Debs :

Qualités physiques

Durante minha existência
Muitos guerreiros topei
Todos eram muito fortes,
Porém eu os derrotei,
Mas um homen bravo assim -
No mundo nunca encontrei !
(Haurélio 2009, p. 17)

Qualités mentales

Glauco era o tal rapaz,
Corajoso e destemido.
Com o seu espadagão
De tamanho desmedido,
Resolveu seguir viagem
Pelo mundo, prevenido.
(Haurélio 2009, p. 4)

Qualités morales

Disse o moço : - Majestade,
Eu marchou em busca da glória,
Não ignoro a derrota,
Mas não desprezo a vitória.
E, ao chegar nesta cidade,
Ouvi uma triste história...
(Haurélio 2009, p. 8)

Dans le *romance*, la majorité des références proviennent de la mythologie grecque, toutefois Glauco présente des qualités chrétiennes comme l'humilité, le dévouement, le sens du sacrifice et la miséricorde. Par exemple, dans l'ultime affrontement, Glauco fait preuve de clémence lorsqu'il découvre la malédiction du monstre :

Com o olhar condescendente,
Disse o moço : -Criatura,
Para quem já foi um homem
Da mais extrema bravura,
Não mereces enfrentar
Tão terrível desventura.
(Haurélio 2009, p. 27)

Le personnage Glauco joue donc sur deux dimensions, symbolique et spatiale, c'est-à-dire, que en tant que héros d'un cycle héroïque, il incarne les valeurs universelles et en même temps, celles d'un héros régional, l'archétype du héros du *Nordeste*.

Le héros de <i>Os três conselhos sagrados</i> Sebastião	Le héros de <i>O herói da montanha negra</i> Glauco
Traversée : mise à l'épreuve jusqu'à la réussite	
<ul style="list-style-type: none"> - Héros de conte - Personnage du quotidien - Lien avec l'histoire - Figure de la production : <i>vaqueiro</i> - Combat entre le bien et le mal : conflit interne chez Sebastião 	<ul style="list-style-type: none"> - Figure mythique - Figure métaphysique - Pas d'éléments de contextualisation historique - Figure de la guerre : <i>cangaceiro</i> - Combat entre le bien et le mal : conflit extériorisé par la lutte final entre Glauco et le monstre

Tableau 3 : Tableau comparatif des héros des romances *Os três conselhos sagrados* et *O herói da montanha negra*.

Le cycle héroïque signifie une série de récits qui narrent les exploits et les épreuves d'un même profil archétypal. Dans la mythologie nordestine, il existe les cycles du héros producteur, du héros guerrier et du héros religieux qui reprend l'idéologie indo-européenne, héritage des cycles chevaleresques, qui sont respectivement : le *vaqueiro*, le *cangaceiro* et des sacerdocees comme le père Cícero ou le frère Damião. C'est pourquoi, dans le tableau, Sebastião a été associé à celui du *vaqueiro* et Glauco au *cangaceiro* car le premier a un profil de producteur et le second de guerrier. Chacun possède les qualités de son archétype. Le *vaqueiro* est travailleur, honnête et courageux et le *cangaceiro* est également brave mais il peut se révéler violent si cela est nécessaire. C'est un personnage fier, guidé par l'honneur et prêt à mourir pour un idéal. En exemple, une strophe de chaque héros dans lesquelles sont retrouvées les valeurs de chaque archétype nordestin.

Sebastião

Quis mandar o tal contrato
Ao « diabo que o carregue »
Pensava : “vou me acabar,
Trabalhando feito um jegue,
Mas minha palavra impede
Que a promessa eu renegue”.
(Haurélio 2006, p. 10)

Glauco

Eu, diante desse monstro,
Não demonstrarei fraqueza,
Lutarei até a morte,
Porque Zeus me deu destreza,
Enfrentarei o perigo
E trarei viva a princesa.
(Haurélio 2009, p. 9)

L'archétype du héros nordestin renferme donc différents profils suivant sa fonction symbolique, le *retirante* en est un autre. Dans le prochain point, il s'agit d'étudier le thème de la migration dans la mythologie nordestine et le cycle du *retirante*.

3.2.2. Le grand récit des migrations

Le thème des migrations dans la littérature de cordel

Phénomène important par le nombre de personnes déplacées, par sa durée et son impact sur la société et l'histoire brésilienne, les migrations nordestines sont un des thèmes prégnants de la littérature de *cordel*.

Dès son émergence à la fin du XIX^e siècle, ce fut un thème de la poésie. Leandro Gomes de Barros a écrit deux *folhetos* : *O retirante* et *O sertanejo no Sul* qui décrivent l'exode rural de l'intérieur du *Nordeste* vers les villes plus proches du littoral. La migration est également un thème universel. Elle symbolise la poursuite d'une vie meilleure, la recherche d'une terre d'accueil... On retrouve le thème sous les traits de la « terre sans mal » pour les peuples tupi-guaranis et de la terre promise pour la civilisation judéo-chrétienne. La découverte de l'Éden a aussi motivé les conquêtes. Au temps des colonies, les *conquistadores* arpentaient le nouveau monde à la recherche de l'eldorado. Plus récemment et sur un plan plus éco-historique – entre la fin du XIX^e et début du XX^e siècle – que mythique, de nombreux migrants ont traversé l'Océan Atlantique afin de vivre le rêve américain, terre de toutes les opportunités. C'était également l'époque de la constitution des nations. Au Brésil, la région du *Sudeste* incarnait cette terre d'avenir, un nouvel eldorado pour de nombreux migrants dont les nordestins :

São Paulo, gigante enérgico
Es na idade um menino
Fonte central do progresso
E do Brasil o destino
O eldorado dos sonhos
Ai,ai, ui, ui
Do meu povo povão nordestino.
(Andorinha, Marinho [s/d])

Jerusa Pires Ferreira montre dans son article *O reino do vai não torna. Mundo arturiano, sobrenatural céltico e o sertão* (2003) que le schéma narratif du monde arthurien, le *royaume dont nul ne revient*, a migré jusqu'au *Nordeste* non pas sous la forme originale d'un cycle mais plutôt sous la forme d'une idéologie. Dans les récits arthuriens, en parallèle au monde réel, il y a l'*autre monde*, espace de richesse et de bonheur éternels¹³⁴. Cependant, son accès et sa sortie sont jonchés d'embûches, il est possible d'en revenir au prix de sacrifices et de batailles. Jerusa Pires Ferreira montre que le thème arthurien du « royaume dont nul ne revient » a été accueilli par la tradition orale *Nordeste* et a servi de support pour « l'interprétation allégorique du douloureux phénomène des migrations qui signifient l'affrontement de tous les risques » (Ferreira 2003, p. 144, traduction libre). On retrouve effectivement dans la poésie des poètes-migrants ce *Sudeste* dépeint comme un espace rempli d'étrangetés et de dangers. Dans l'extrait qui suit, Moreira de Acopiara décrit dans le poème *O Nordeste é meu lugar* ses premiers pas dans le centre de São Paulo :

Uma tarde tio Zé
Me levou pra passear
Perto da Praça da Sé,
Pra eu me desopilar.
Passamos um tempo andando
E ele por perto cubando
A minha intranquilidade,
Pois fiquei aflito vendo
Uma multidão correndo
Pelo centro da cidade.

[...]

¹³⁴ Le meilleur exemple de ce modèle poétique et un des *folhetos* les plus célèbres de la littérature de cordel *Viagem a São Saruê* de Manoel Camilo dos Santos.

Com porte de aventureiro
Indo pra lá e pra cá
Encontrei um marreteiro
Dizendo ser do Ceará,
Ao lado de duas filhas
Anunciando maravilhas
Curativas do Nordeste.
Me perdi na confusão,
Tio Zé deu-me um carão,
Foi mais um severo teste.

Il est certes l'*autre monde* où les *retirantes* peuvent trouver le succès et la richesse, mais il est aussi l'espace d'où peu d'entre eux reviennent.

La geste du retirante

En mettant en lumière la capacité de la littérature de *cordel* à mélanger aspect magique et référence à la réalité, à s'approprier ou à réélaborer des schémas narratifs déjà existants, Jerusa Pires Ferreira clarifie comment la poésie a pu développer un thème cordelistique sur les migrations nordestines. Les deux « romances-contes » de l'étude en sont des modèles exemplaires. Discours magique qui tente de rendre plus acceptable la réalité, c'est un récit à forte teneur identitaire. Dans *A saga de Berenice com seu boizinho*, on retrouve le monde magique parallèle à la réalité – *le royaume dont nul ne revient* – sous la forme de la Vallée du Mucunã.

En revanche, le « romance-épopée » *O herói da montanha negra* comme d'autres *romances* ne semblent pas, à première vue, traiter de ce thème. Pourtant, nous supposons que l'usage de la traversée comme trame narrative est un récit allégorique qui fait résonance avec les migrations nordestines. Marco Haurélio a choisi des éléments de la mythologie et de la littérature grecque pour donner un air d'épopée à son roman. On peut donc concevoir *O herói da montanha negra* comme l'épopée du *retirante* si on transpose le récit symbolique à la réalité des migrations nordestines, le héros correspond au nordestin-migrant, la traversée représente la migration, les épreuves sont les difficultés par lesquelles les nordestins passent en arrivant à São Paulo et le monstre symbolise l'Autre, le mal, la tentation, l'échec, le nordestin qui a mal tourné.


Éléments et personnages du « romance-épopée »	Réalité
<ul style="list-style-type: none"> - Le héros Glauco - Le périple - Les divers monstres - La princesse - Le monstre 	<div style="text-align: center; margin-bottom: 10px;">  </div> <ul style="list-style-type: none"> - Le migrant nordestin - La migration - Les difficultés de la vie - La richesse et la réussite - Le sujet nordestin qui a mal tourné ou qui a échoué

Tableau 4 : Les figures symboliques du romance O herói da montanha negra traduites en figures du réel.

Sans argent, seul dans un territoire qui lui est étranger, comme le héros Glauco, le migrant nordestin doit faire preuve de persévérance et de force tant mentale que physique pour triompher et obtenir une situation stable pour lui et sa famille. Comme dans l'épopée, le *romance* exalte les victoires de la communauté qui a subi les épreuves difficiles de la migration mais qui les a surmontées jusqu'à obtenir la réussite : situation familiale, professionnelle et financière stable. Son lien avec l'Histoire donne la possibilité au récit héroïque de jouer le rôle de récit identitaire.

Parce qu'il peut y avoir un effet de résonance entre l'histoire du héros et celle du lecteur nordestin se trouvant hors de sa terre natale, l'in vraisemblance de l'épopée n'est pas un obstacle aux croyances du lecteur. Le merveilleux ouvre le champ des possibles. Tout est envisageable. Le lecteur du « romance-épopée » s'approprie la traversée du héros et comme lui, il luttera jusqu'à la victoire.

Dans cette seconde partie, nous venons de voir que la traversée dans les *romances* est une métaphore de l'expérience de vie des poètes. Elle entre également en résonance avec l'expérience collective des migrations nordestines. La traversée individuelle se transforme donc en un parcours collectif. Non seulement, la traversée est collective mais elle est aussi universelle car elle fait référence au mythe de la métamorphose de l'être humain, c'est à dire, du périple comme métaphore du changement d'un état physique et moral vers un autre, supérieur. Par conséquent, le terme métrarécit recouvre plusieurs sens ou fonctions :

- Récit de la propre vie du poète ;
- Grand récit, mythe ou épopée pour la communauté nordestine migrante ;
- Récit universel de la quête de soi.

4. Le registre du réel

4.1. Le *cordel* didactique : un récit rhétorique

Nous en venons maintenant à l'analyse des *cordéis* didactiques – *O raio X do cordel* de Nando Poeta et Varnecki Nascimento et *Cordel cotidiano* de Moreira de Acopiara¹³⁵ – qui se caractérisent par leur style direct. Ce sont des discours mixtes, dans le sens, où se greffent au récit discursif des passages de *mimésis* et de *diégésis*. Alors que dans les *romances*, la fonction représentative est primordiale, dans les *cordéis* didactiques c'est l'argumentation qui y est prépondérante. Dans l'extrait qui suit, Léopoldo Iribarren décrit l'effet du passage de la poésie vers la prose.

La perte du "préjugé d'autorité", qui découle de l'abandon des conditions formelles d'énonciation de la poésie inspirée, instaure une vérité argumentative : il ne s'agit pas de déployer un monde de significations vraies, mais d'expliquer et de justifier ses propos. Le poème se contente de suggérer sa rationalité, le traité en prose est censé argumenter la sienne. (2007, p. 140)

Ce phénomène est également observé entre le *romance* et le *cordel* didactique. Comme dans le roman, le *cordel* didactique démythifie le récit poétique ; cela a pour conséquence que l'objet du plan lointain s'installe dans le concret et le présent. Dans les *romances*, le merveilleux permettait l'éloignement et inscrivait le récit dans la sphère du mythe, de puissances supérieures. Dans les *cordéis* didactiques, l'effet de proximité fait tomber le récit dans le concret et oblige l'auteur à la construction rigoureuse de la démonstration pour être convaincant. C'est un récit du vraisemblable où le poète assume une responsabilité individuelle quant à l'énonciation de la vérité. D'où le choix antérieur du terme « auteur-narrateur » pour décrire la place du poète dans les *cordéis* didactiques.

Cependant, il a également été souligné que le poète, grâce aux strophes introductives, savait habilement articuler son image d'homme de réflexion qui donne son point de vue avec celle d'humble poète au service de l'expression d'une pensée collective. A l'image de la première strophe de *O raio x do cordel* de Nando Poeta et Varnecki Nascimento :

¹³⁵ Confer résumé des deux *folhetos* p. 139

En nome da poesia
Erguemos nosso estandarte,
Numa discussão histórica
Resolvemos tomar parte,
Como artesãos da rima
Falar da arte.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 5)

Par ce procédé, le poète perdure comme étant la voix d'un message venant de sphères supérieure, collective ou métaphysique. Il est à la fois messenger, porte-parole et homme d'influence. C'est pourquoi, il se permet de donner son opinion entre humilité, « J'aurais voulu avoir du talent » (Acopiara de 2012a, p. 1, traduction libre), et assurance, « Moi aussi je veux m'exposer/ parce que c'est mon rôle » (Acopiara de 2012c, p. 15, traduction libre). Dans l'analyse à venir, nous allons voir que pour atteindre l'objectif premier du poème qui est d'être didactique, le récit emprunte les contours d'un discours argumentatif au travers duquel le poète expose son idéologie.

Dans l'ouvrage « L'analyse littéraire », les auteurs décrivent l'argumentation comme étant une activité discursive stratégique :

L'argumentation est une activité verbale visant à persuader un auditoire et éventuellement à influencer sur ses actes ultérieurs. Elle se caractérise par un ensemble de stratégies mises en œuvre dans un contexte social et communicationnel. Elle intervient là où des opinions divergentes s'affrontent : ni la vérité scientifique incontestable ni l'évidence n'appartiennent à son champ d'application. On peut donc voir en elle l'affirmation d'une liberté d'expression désireuse de substituer à la contrainte physique une recherche de la conviction qui admet et reconnaît également la liberté de jugement de l'interlocuteur (Bordas et al. 2015, p. 139).

Il sera mis en évidence les différentes stratégies des poètes et les procédés stylistiques qu'ils utilisent pour y parvenir. Pour *O raio X do cordel*, la rhétorique est de l'ordre de la conviction et celle de *Cordel cotidiano* est de l'ordre de la persuasion. Pour ce faire, les trois registres d'Aristote – l'*ethos*, le *pathos* et le *logos* – serviront de référence. La rhétorique comme la littérature de *cordel* sont deux arts oratoires qui recourent aux différentes figures de style. Il sera constaté que ces dernières sont mises à contribution pour rendre plus impactant l'argumentation des poètes. Néanmoins, leur usage diffère selon l'effet recherché. Dans le *cordel O raio x do cordel* les figures servent au raisonnement et à la démonstration argumentative, le *logos*. Dans *O cordel cotidiano*, les figures sont faites pour générer des émotions. Elles touchent à l'affect du récit, le *pathos*.

4.2. Les deux styles rhétoriques

Ethos

L'*ethos* est « l'image que l'orateur donne de lui à son public » (Bordas et al. 2015, p. 141). Dans les poèmes, les *cordelistas* jouent sur ce que Ruth Amossy nomme *l'ethos préalable*, c'est-à-dire, « l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole » (Amossy 2000, p. 70). Cité précédemment, le *cordelista* a une triple image. Il est à la fois représentant d'une communauté, homme de savoir et messenger de connaissances supérieures, voire mythiques. Dans chaque œuvre, les auteurs vont s'appuyer sur l'un des *ethos préalables* pour ensuite élaborer « l'ethos discursif » qui se construit par et dans le discours.

Dans *O raio X do cordel*, les poètes vont se positionner comme hommes de savoir afin de légitimer leur démarche. Ils partent de postulats de la littérature de *cordel* qu'ils jugent faux ils les déconstruisent et par le raisonnement, ils exposent leur point de vue. Ils critiquent les études littéraires qui ont été faites auparavant sur la littérature de *cordel*. Sans désigner frontalement lesquelles, ils utilisent la troisième personne du singulier ou du pluriel, « parce qu'ils ont formé une thèse/ qui est aujourd'hui enracinée » (Poeta, Nascimento 2013, p. 5, traduction libre), « Qui a fait des recherches sur cet art/ a affirmé plus d'une fois » (Poeta, Nascimento 2013, p. 6, traduction libre), et dénoncent à plusieurs reprises :

Pesquisas e mais pesquisas
Uma e outras refletem,
Sem trazer nada de novo
Entre si, se comprometem.
Se analisadas a fundo
Veremos que se repetem.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 6)

Bien que les auteurs ne citent pas de manière précise les recherches et ou les auteurs, l'auditoire averti devine de qui il s'agit. En critiquant de la sorte, ils remettent en question les études précédentes. Ils dénoncent ce qu'ils jugent comme le regard hiérarchisant des études :

Assim se perpetuou
Uma divisão maldita :
Da existência cultural
Popular e erudita,
Outro abismo inventado
Pela cabeça restrita.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 20)

De manière offensive, Nando Poeta et Varnecki Nascimento tentent de montrer que les chercheurs ont pu se tromper dans leurs études et pour se faire ils les diabolisent : « D'autres chercheurs/ ont divulgué le mal » (Poeta, Nascimento 2013, p. 19, traduction libre), les décrédibilisent : « comme si ces manques ne suffisaient pas/ une autre erreur cruciale/ Ils ont énormément divulgué / quelque chose d'absurde et de brutal [...] » (Poeta, Nascimento 2013, p. 24, traduction libre). En faisant cela, ils s'attaquent à l'imaginaire culturel brésilien. Ils relativisent la supériorité intellectuelle du milieu académique afin de montrer que le poète *cordelista* est autant un homme cultivé que celui qui est reconnu comme tel dans la société :

Onde os senhores estão,
Nós cordelistas também,
Temos iguais condições
Porque nós fazemos bem
O papel de escritores
Sem envergonhar ninguém.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 27)

Les poètes construisent pendant leur poème un *ethos* discursif où le poète populaire est valorisé. Ils cherchent à ce que leur parole soit entendue et considérée comme celle du chercheur, sans hiérarchisation.

Moreira de Acopiara a, quant à lui, une approche moins vindicative. Dans les trois poèmes que le *folheto* contient, il utilise un ton optimiste, léger et familier. Il part de l'image triple du *cordelista* pour créer une relation de proximité avec l'auditoire. Il utilise le témoignage pour raconter comment il apprit le *cordel* et quelle est sa relation avec lui.

No meu tempo de menino,
No lugar onde eu nasci,
Li cordéis de muitos bardos,
E foi lendo que aprendi
Essas regras. E escrevendo
Eu depressa evolui.
(Acopiara de 2012a, p. 2)

Il crée une proxémie singulière entre lui et son auditoire. Grâce aux références à son enfance, il gagne sa sympathie et sa confiance. Il diminue la distance qui les sépare. Il se veut didactique-empathique :

Eu poderia ter feito
 Este poema sem sextilhas,
 Mas me esforcei, dei um jeito,
 Caminhei por outras trilhas
 E ele em décima foi escrito.
 Para mim ficou bonito,
 Está cumprido o papel.
 Já posso comemorar!
 Quem quiser pode chamar
 Isto de Novo cordel.
 (Acopiara de 2012b, p. 19)

Il met à profit le ludisme de la poésie de *cordel* pour transmettre son savoir et son opinion sans donner l'impression de l'imposer ou que l'auditeur doive y adhérer.

Les *ethos* des deux *folhetos* vont générer des schémas conversationnels différents. Dans *O raio X do cordel*, nous avons élaboré deux schémas simples mais qui permettent de synthétiser les rapports.

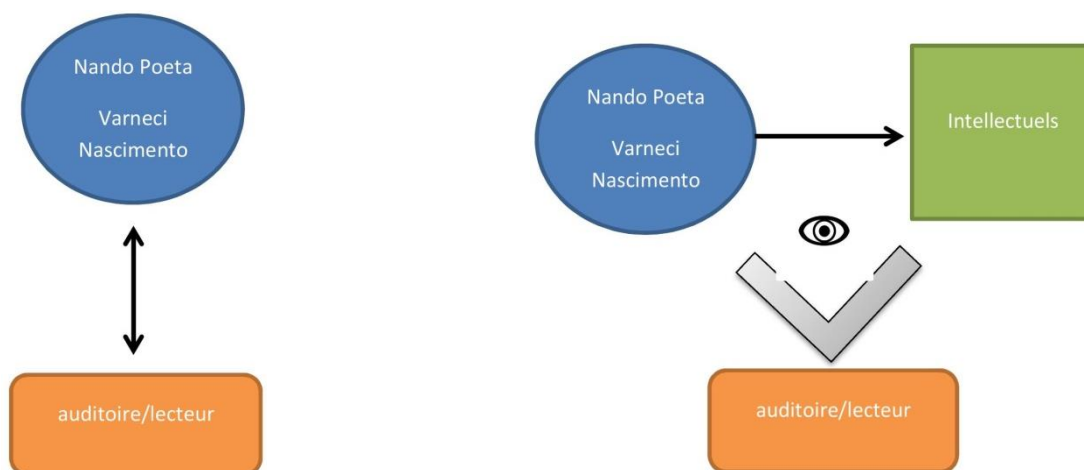


Figure 3 : Les schémas conversationnels de *O raio x do cordel*.

Le premier schéma met en évidence le rapport vertical entre le lecteur et les poètes. Ces derniers se présentent comme des personnes détenant un corpus de connaissances sous-estimée et courageuses car elles s'opposent à des idées reçues et au manque d'ouverture d'esprit de certaines études. Ils se positionnent comme ceux qui viennent d'une part éclairer le lecteur curieux d'en connaître davantage sur la littérature de *cordel* et/ou, d'autre part, rectifier les connaissances de l'initié. Grâce au texte de présentation écrit en prose qui fait

office de préface dans le *folheto*, les poètes annoncent au lecteur leurs intentions : « Au nom de ces distorsions, nous avons décidé d'écrire ce *cordel* pour montrer qu'il existe un autre regard sur cette poésie, que celui établi par ceux qui ont oublié d'appliquer au *cordel* les théories littéraires [...]». Ils poursuivent avec l'intention que « cette œuvre [est] [soit] notre contribution pour provoquer des débats et tracer, qui sait, un nouveau chemin [...] » (Poeta, Nascimento 2013, présentation, traduction libre). En effet, la teneur de leur propos ne peut que susciter de vifs échanges, en revanche, dans le corps du discours, il n'y a pas de débat mais bien une déconstruction virulente des précédents travaux littéraires où le lecteur est tantôt observateur, tantôt pris à parti « Cher lecteur il est nécessaire/ de chercher de nouvelles routes » (2013, p. 25). Il s'agit du second schéma.

Dans la poésie de Moreira de Acopiara, le rapport est horizontal. Il appartient au même espace temporel que l'auditoire/lecteur et que l'objet du discours : la poésie de *cordel*. Il est un personnage de l'histoire puisqu'il témoigne. Il est embarqué dans le monde de la littérature de *cordel* en devenir et observe sans juger, mais en donnant son point de vue. Cela forme une triade : l'auteur-narrateur, le *cordel* et l'auditoire/lecteur. Le rapport horizontal est rendu possible par l'usage du pronom sujet « nous » qui peut être, comme nous l'avons dit précédemment, le « nous » du poète et du lecteur, le « nous » de la communauté de la littérature de *cordel* ou le « nous » impersonnel qui s'apparente plus au pronom sujet « on ». A cela s'ajoute, l'emploi du « je » qui est utilisé majoritairement dans une posture d'humilité. De plus, Moreira de Acopiara personnifie le *cordel*. Il y a une relation affective. Il le décrit comme si c'était un être vivant doté d'une histoire et d'une sensibilité.

Do sertão ao litoral
Fala de guerra e de tropa.
Nasceu nas terras da Europa,
Entre França e Portugal.
No Brasil colonial
Ele transmitiu saber,
Noticiou, deu prazer...
Leia também e me diga :
*O cordel é coisa antiga,
Mas não vai envelhecer.*
(Acopiara de 2012c, p. 10)

Le pronom sujet « il », pour désigner le *cordel*, est la troisième personne de cette triade.

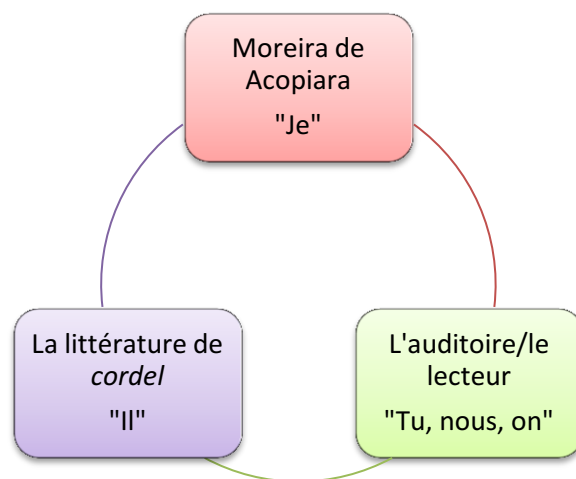


Figure 4 : Schéma conversationnel de *O cordel cotidiano*.

Le logos

Le *logos* s'intéresse au contenu du discours et à son élaboration sous forme de raisonnement. Avant de souligner les styles de raisonnement de chaque œuvre, il s'agit de prêter attention à la forme du discours. Alors que le *folheto O cordel cotidiano* reprend les codes de la littérature de *cordel*, celui du *O raio x do cordel* emprunte des codes bibliographiques et de style à l'essai scientifique.

Tout d'abord, il y a une « présentation » qui s'apparente à une introduction puisqu'elle reprend les étapes de sa construction : constat, problématique, plan. Pourtant, dans la littérature de *cordel*, les premières strophes ont une valeur introductive, alors qu'en théorie les auteurs n'ont pas l'utilité de cette « présentation ». En l'occurrence, dans le poème, on retrouve les strophes introductives qui présentent de nouveau, mais sous une forme poétique, la problématique et les objectifs. D'autre part, leur discours est construit sous forme de plan qui suit un déroulement par thèmes.

Dans le tableau suivant, chaque thème abordé est recensé chronologiquement. L'un après l'autre, les auteurs les énoncent et discutent.

Thèmes :

- Strophes introductives : problématique
- 1^{er} thème : origine et élaboration du *cordel* brésilien.
- 2^e thème : les auteurs précurseurs.
- 3^e thème : *cordel* ≠ xylogravure
- 4^e thème : description de la poésie de *cordel*
- 5^e thème : le *cordel* n'est pas une littérature d'analphabètes
- 6^e thème : le *cordel* n'est pas qu'une littérature régionale
- 7^e thème : populaire vs érudit
- 8^e thème : le *cordel* n'est pas un objet folklorique
- 9^e thème : *cordel* ≠ *repente*
- 10^e thème : les thèmes du *cordel*
- 11^e thème : imprégnation et contribution à la culture brésilienne
- Conclusion : ouverture sur la situation actuelle

Tableau 5 : Liste des thèmes dans *O raio X do cordel*.

Le discours des poètes Nando Poeta et Varneci Nascimento est soit argumentatif, soit descriptif, conformément à leur opinion sur le thème.

Les thèmes sont souvent introduits par une citation. On retrouve à sept reprises cette occurrence. Elles sont marquées par l'usage de guillemets mais sans indiquer la source¹³⁶. Si elle est mentionnée, c'est de manière imprécise par l'usage du pronom sujet « ils » ou du groupe nominal « les chercheurs ». Ces citations sont une sorte de paraphrase d'une idée développée dans des recherches littéraires et reformulée pour les besoins de la métrique et de la rime. Grâce aux guillemets, c'est comme si les auteurs reproduisaient la voix de celui qui

¹³⁶ Références utilisées par les poètes. Liste transmise par email par Nando Poeta : ATHAYDE, João Martins de, 2000. *Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro*. São Paulo: Hedra, (Biblioteca de Cordel); BARROS, João de, 1980. *Lampião e Maria Bonita no Paraíso*. São Paulo: Luzeiro ; BARROS, Leandro Gomes, 2002. *No reino da poesia sertaneja*. Org. Irani Medeiros. João Pessoa: Idéia, (Boi Misterioso); BATISTA, Francisco das Chagas, 1977. *Literatura Popular em Verso – Antologia. Tomo IV*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa ; BATISTA, Sebastião Nunes, 1977. *Antologia da Literatura de Cordel*. Natal: Fundação José Augusto ; CANDIDO, Antonio, 1997. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 1. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia ; CASCUDO, Luís da Câmara, 1984. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP ; CASTELO, José Aderaldo, 1999. *A literatura brasileira: origens e unidade*. Vol. 1. São Paulo: EDUSP; DIEGUES JUNIOR, Manuel (éd.), 1986. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte São Paulo Rio de Janeiro : Itatiaia Editora da Universidade de São Paulo Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Reconquista do Brasil ; PROENÇA MANOEL CAVALCANTI et MOREIRA THIERS MARTINS, 1964. *Literatura popular em verso: Antologia. Tomo I*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura Casa de Rui Barbosa. Coleção de textos da língua portuguesa moderna ; LUCIANO, Aderaldo, 2011. *Apontamentos para a história do cordel brasileiro*. Fortaleza: Conhecimento ; ROMERO, Silvio, 1977. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2 ed. Petrópolis : Vozes

est à l'origine du postulat. Elles servent ainsi à mettre de la distance entre leur point de vue et l'affirmation car il s'agit ensuite pour eux de la déconstruire.

[...]
Pesquisadores criaram
O mais nefasto conceito :

“Cordel para ser cordel
E manter sua lisura,
Precisa ser ilustrado
Usando xilogravura,
Se não tiver não será,
A arte de forma pura”.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 15)

Une fois le thème posé, les poètes mettent en œuvre une batterie d'arguments pour déconstruire le postulat énoncé. Prenons par exemple, le thème n°6 « la littérature de *cordel* n'est pas qu'une littérature régionale ». Le thème est introduit par une citation qui reprend les mêmes caractéristiques décrites auparavant : source imprécise, paraphrase, oralisation de l'énoncé :

Já outros pesquisadores
Divulgaram mais o mal :
“Literatura menos,
Do mais ínfimo cabedal,
Falando só de Nordeste
E de assunto regional”.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 19)

A la suite de la strophe, les auteurs vont contester en faisant appel à l'argument d'analogie : « Será também regional/ Todo escritor do Sudeste ? » et de transitivité « Assim não teremos mais/ Nosso Machado de Assis.[...] Por ser tudo regional/ Cada escritor do país »¹³⁷ (Poeta, Nascimento 2013, p. 19). Les poètes appliquent à la littérature conventionnelle la même logique à laquelle la littérature de *cordel* a été soumise. Dans certains cas, l'argumentation est plus emportée. Les figures de styles choisies jouent sur le registre de l'absurde et du ridicule :

¹³⁷ « Il sera aussi régional/ tout écrivain du *Sudeste* ? », « Ainsi nous n'aurons plus/ notre Machado de Assis/ [...] Pour être régional/ Chaque écrivain du pays », (traduction libre).

Popular porque do povo
Parece até brincadeira,
O conceito é tão ridículo
Por ser a maior besteira,
Todo escritor vem do povo,
Ou vem duma chocadeira?
(Poeta, Nascimento 2013, p. 20)

Les poètes tournent en dérision la proposition pour la décrédibiliser. Ils sont incisifs, ils ont aiguisé leur plume. Ils choisissent par exemple l’antithèse comme procédé stylistique pour souligner le ridicule de certaines affirmations : « Como um analfabeto/ Poderia ser tão brilhoso ? » (Poeta, Nascimento 2013, p. 18)¹³⁸.

Paradoxalement, Nando Poeta et Varneci Nascimento qui dénoncent les raccourcis ou les effets des préjugés, reproduisent à leur tour les mêmes erreurs. D’abord en restant approximatifs par l’usage fréquent du mot « les chercheurs » et du pronom sujet « ils » sans jamais désigner les sources alors que pourtant ils travaillent à partir d’une bibliographie. Celle-ci a servi à l’élaboration de la poésie et nous a été transmise par les poètes. Elle montre que les *cordelistas* ont lu les travaux de Marcia Abreu (2011)¹³⁹. Ils savent donc que ce ne sont pas toutes les études qui partagent ce point de vue, encore moins les études actuelles qui portent un regard distancé vis-à-vis des études folkloriques. Le lecteur habitué du thème comprendra rapidement que les deux poètes se réfèrent aux études de la première moitié du XXe siècle, pourtant à aucun moment dans le *folheto*, ils ne l’indiquent. La principale explication pour justifier leur attitude tranchée est en lien avec leur source d’inspiration pour écrire leur *folheto*. En entretien, Varneci Nascimento explique que lui et Nando Poeta partagent les idées de Aderaldo Luciano (2012)¹⁴⁰. Son livre fut le fil conducteur qui les guida pour débattre des thèmes énumérés dans le tableau 3.

Même si nous pensons que les poètes utilisent l’exagération, procédé stylistique très courant dans la littérature de *cordel*, plus par habitude que par mauvaise foi, nous estimons qu’ils mesurent le sens de leur choix car tous les deux ont une licence universitaire¹⁴¹. Ils savent donc que l’omission de la source aura un effet généralisant :

¹³⁸ « Comment un analphabète/ Pourrait être aussi brillant ? », (traduction libre).

¹³⁹ Dans son ouvrage, Marcia Abreu défend la thèse selon laquelle le *folheto* est d’origine brésilienne sans nier l’influence de la poésie portugaise.

¹⁴⁰ Aderaldo Luciano soutient lui aussi la thèse de l’origine brésilienne. Son livre issu de sa thèse en littérature à l’Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ) a généré, et génère encore, la polémique car il développe des idées en rupture tant avec la communauté des poètes qu’avec les universitaires.

¹⁴¹ Nando Poeta a une licence en Sciences Sociales de l’Université Fédérale de Rio Grande do Norte (UFRGN) et Varneci Nascimento a une licence en Histoire de l’Université d’Etat de Paraíba (UEPB).

No entanto este equívoco
Se enraizou de vez
Quem estudou esta arte
Repetiu, mas nada fez,
Para corrigir o erro
Com devida sensatez.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 18)

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le choix d'exagérer ou de généraliser est une stratégie pour donner de la vigueur à leur argumentation. En effet, le récit du *folheto* est parsemé de strophes qui prétendent dénoncer et déconstruire les idées reçues. C'est une formulation impactante qui omet de signaler que les études en question datent au maximum de la fin des années 1970 mais qui, malheureusement, continuent d'alimenter l'imaginaire du grand public. Finalement, c'est peut-être une manière de la part des poètes de déconstruire cet imaginaire auquel ils sont encore quotidiennement confrontés. D'où leur agacement :

Mas prevalece uma nuvem
Até hoje estratosférica :
Deste cordel ter surgido
Dentro da península Ibérica.
Como se o bom não pudesse
Ter nascido na América.

Por que nenhuma pesquisa
Apontou outro redil,
Nunca questionou a outra
Nem da forma mais sutil,
Se o cordel não poderia
Ter nascido no Brasil?
(Poeta, Nascimento 2013, p. 8)

Certes, l'exagération, la généralisation, la distorsion de la réalité pour la rendre plus avantageuse sont des mécanismes stylistiques communs dans la poésie populaire, mais ils ne peuvent fonctionner lorsque ce sont exactement ces procédés qui sont dénoncés. En effet, paradoxalement, ils utilisent le même registre narratif que celui employé par le public visé. Les poètes adoptent certains traits bibliographiques du récit scientifique et les mélangent à celui du *cordel* didactique. Ils se veulent et se présentent comme rigoureux dans leur démarche poétique. Par conséquent, les approximations ne sont pas possibles. Ils décrédibilisent leur démarche. Par ce format, cherchent-ils à atteindre un plus large public en reprenant les codes d'un genre auquel les étudiants, par exemple, sont habitués ou tentent-ils juste de se détacher de l'image du poète populaire pour être reconnus comme spécialistes ?

Moreira Acopiara dans les trois poèmes du *folheto* *O cordel cotidiano* utilise majoritairement des figures de style qui crée l'étonnement et l'insistance : le paradoxe,

l'antithèse, l'accumulation et la gradation. En surprenant l'assistance, il touche aux émotions. Le paradoxe et l'antithèse sont généralement utilisés lorsque Moreira de Acopiara cherche à mettre en valeur la capacité de rénovation d'un savoir traditionnel : « Mas a tradição, pra mim,/ Será sempre novidade. »¹⁴²(Acopiara de 2012a, p. 1) , « Quanto mais o tempo passa/ Mais atual ele fica.»¹⁴³(Acopiara de 2012b, p. 10), « Melhorou, se renovou,/ Mas ele nunca deixou/ De ser também tradição »¹⁴⁴(Acopiara de 2012c, p. 16).

L'usage de l'accumulation et de la gradation serve au poète non seulement pour décrire la littérature de *cordel* mais à mettre en évidence ses nombreuses caractéristiques et qualités. L'énumération des thèmes souligne leur hétérogénéité :

O cordel contemporâneo
Fala de sonho, saudade,
Escola, computador,
Contos de fada, amizade,
Professor, aluno, escola...
Temas de atualidade.
(Acopiara de 2012a, p. 4)

Il la présente comme une poésie riche en auteurs en nommant les grands noms de la poésie populaire contemporaine.

Temos grandes mestres, como
Geraldo Amâncio Pereira,
Arievaldo, Bule-Bule,
Manoel Monteiro (primeira),
Dideus, Antônio Francisco
E o bom Gonçalo Ferreira.
(Acopiara de 2012a, p. 6)

Il énumère les grands classiques de la poésie et expose ainsi tant la diversité que la richesse du corpus bibliographique du *cordel*. Il montre que l'exhaustivité de la poésie lui a permis de se développer dans d'autres milieux que celui du *Nordeste* et dans d'autres couches sociales que celle populaire.

¹⁴² « Mais la tradition, pour moi/ sera toujours une nouveauté [...] Rempli d'innovations/ tout en étant traditionnel », (traduction libre).

¹⁴³ « Plus le temps passe et plus il reste actuel », (traduction libre).

¹⁴⁴ « Il s'est amélioré, s'est rénové, / Mais il n'a jamais cessé/ d'être aussi tradition », (traduction libre).

Foi a maior novidade
Quando invadiu o sertão,
Foi ganhando projeção
E agora está na cidade,
Chegou à Universidade,
Continuou a crescer,
Educar e entreter...
Quem quer saber investiga.
O cordel é coisa antiga,
Mas não vai envelhecer.
(Acopiara de 2012c, p. 14)

Moreira de Acopiara utilise l'accumulation pour sa « fonction expressive ». Le terme est employé pour décrire le rôle de la description dans un récit littéraire. Nous le reprenons pour l'énumération car c'est une figure qui a une valeur descriptive. Il se sert donc de l'accumulation, pour mettre en avant ses connaissances et « privilégier l'expression du moi » (Bordas et al. 2015, p. 130). Moreira de Acopiara ne fait pas qu'inventorier, il commente et insère des éléments personnels, donne son opinion et son admiration. Il personnifie l'accumulation, retire la froideur de la liste objective pour lui donner une teneur affective.

Bastinha e Josenir são
Mulheres em quem me inspiro.
Jénerson Alves é jovem,
Mas há muito o admiro.
Sempre que Dedé Monteiro
Diz os seus versos, suspiro.
(Acopiara de 2012a, p. 7)

C'est peut-être la différence principale qui distingue les deux *cordéis* didactiques du corpus, l'un, *O raio X do cordel* tente d'être dans la rigueur du *logos* alors que le second, s'emmitoufle dans la subjectivité du *pathos*.

Le pathos

Cité plus haut, l'un des poèmes est dans la conviction alors que le second est dans la persuasion, dans le sens où *O raio X do cordel* recourt aux raisonnements logiques alors que la poésie de Moreira de Acopiara cherche à ébranler l'imagination et à toucher aux sentiments de l'auditoire/lecteur par la narration. « C'est le récit même, avec ses séductions, qui lui sert d'argument » (Rullier-Theuret 2006, p. 86). En effet, la poésie du *folheto Cordel cotidiano* alterne discours et récit descriptif. Il y a une omniprésence de l'auteur-discoureur grâce à l'insertion d'éléments biographiques, de points de vue et de commentaires. Les descriptions

sont toujours commentées, les remarques subjectives, orientées, passionnées et le lexique poétique familier.

Aquele jogo de rimas
Bastante me fascinou.
O ritmo gostoso foi
Quem depressa me encantou
E esse ritmo era a métrica,
Isso mamãe me ensinou.
(Acopiara de 2012a, p. 3)

Même lorsqu’il critique, il y a de la bienveillance. Il est l’obligé du *cordel* et le guide du lecteur.

Michel Meyer (1993) dans son ouvrage *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction* a identifié plusieurs logiques de persuasion. En définitive, convaincre ou persuader, cela revient un peu au même, ce qui les différencie c’est la stratégie pour y parvenir. L’un est dans la prédation : plus que convaincre, il désire vaincre, comme c’est le cas du *folheto O raio X do cordel*, alors que le second est dans la séduction, il cherche à persuader. C’est la logique choisie par le poète Moreira de Acopiara.

Nando Poeta et Varneci Nascimento ont une démarche offensive souvent même agressive qui s’apparente parfois à de la lutte des classes : « Toda elite é perigosa:/e a intelectual/ Não seria diferente »¹⁴⁵(Poeta, Nascimento 2013, p. 20,) . Il y a une logique du pouvoir et du statut social. Ils affichent leur différence et leurs remarques sont telles que leur poésie ressemble à une diatribe qui s’adresse au courant littéraire brésilien.

Isto tudo é porque
Chamam-nos de “popular”
Pois na nossa Academia
De certo só pode entrar,
Tudo que acha “erudito”,
Sem erudição mostrar.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 27)

La différence des logiques s’observe également dans la situation de communication. « Si l’on cherche à convaincre quelqu’un, c’est moins l’opposant qu’un tiers qui est juge, juge du bon droit, de la légitimité, de la différence. La logique du prédateur, c’est le tiers exclu, tandis que la logique de la séduction, c’est socialement celle du tiers inclus » (Meyer 1993, p. 126). Cela rejoint les schémas conversationnels que nous avons élaborés antérieurement.

¹⁴⁵ « Toute élite est dangereuse:/ et l’intellectuel/ ne serait pas différent », (traduction libre).

Dans *O raio X do cordel*, le lecteur, extérieur, observe le duel qui s'oppose entre deux visions. De manière plus imagée, les intellectuels sont sur le banc des accusés, les poètes jouent le rôle du procureur et s'emploient, au moyen d'un arsenal rhétorique, à démonter les théories littéraires. Quant à l'auditoire, il est le juge. A l'opposé, le rapport horizontal de la triade dans les poèmes du *folheto O cordel cotidiano* permet de réduire les distances. Les trois parties, le poète, le *cordel* et le public, sont sur le même niveau. C'est une relation qui inclut sans enfermer. L'auditoire est libre d'adhérer comme de rejeter la vision du poète.

Dans l'absolu, les deux œuvres ont la même thématique générale : qu'est-ce que la littérature de *cordel*? Et pourtant, les trois poètes qui font partie du même groupe d'appartenance – la communauté des *cordelistas* – usent d'outils rhétoriques forts différents. Malgré une identité collective commune, leur rhétorique vient mettre en lumière la différence de leur vision sur la littérature de *cordel*. « La rhétorique, [...], est cet espace où l'identité devient différence et la différence identité » (Meyer 1993, p. 125). Ce raisonnement est aussi valable pour la poésie de Marco Haurélio. En choisissant d'écrire peu de *cordéis* didactiques, il marque sa différence et celle-ci devient son identité. Il transmet sa vision du *cordéis* en écrivant majoritairement des *romances*, car selon lui, c'est dans ce genre que la poésie se magnifie¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Les différentes visions des poètes sur la littérature de *cordel* sont débattues dans la partie 3, chapitre 2. « Les identités de la littérature de *cordel* ».

Troisième partie : Identités des poètes, identités de la littérature de *cordel*

Ce n'est pas étonnant que cette conscience que le cordel a de soi nourrisse, maintenant extérieurement (je me réfère à ses larges cercles d'appartenance), une puissante mémoire pragmatique, celle qui conduit directement à l'action [...] (Meneses 2019, p. 239, traduction libre)

L'ère du post-modernisme dans lequel nous vivons est en train d'engendrer de nombreuses reconfigurations sur le plan sociétal. Les paysages culturels et les repères identitaires autrefois solides, sur lesquels une identité se pensait en terme de classes, genres, sexes, ethnies, races ou nationalités, sont bousculés jusqu'à être fragmentés (Hall, Silva, Louro 2006, p. 9). Pour les poètes-migrants, à cette stabilité branlante s'ajoute l'expérience de la migration qui bouscule les repères et la perception d'un soi stable.

Quels sont les nouveaux attributs identitaires par lesquels un ou plusieurs individus se reconnaissent ? Comment s'élabore l'identité individuelle et collective ? La poésie de *cordel* produite dans ce contexte d'hybridation témoigne de ces mutations et met en récit l'expérience de soi et de l'autre. Avec l'identité du poète, est aussi questionnée l'identité de la pratique poétique dans les *cordéis* didactiques du corpus.

Ainsi dans un premier temps, il sera mis en évidence les changements induits par la globalisation sur la littérature de *cordel* et la communauté des poètes ; en faisant cela, nous chercherons à montrer que les bouleversements des années 1970 et 1980, qui ont alors questionné l'avenir de la littérature de *cordel* et l'identité des poètes populaires, étaient annonceurs d'une future réélaboration de la poésie. Pour ce faire, nous partirons de la réflexion sur le sens contemporain de la communauté de Frédéric Maguet et nous la compléterons par l'analyse des *folhetos* de João de Barros et Franklin Maxado. Dans un second temps, il s'agira de montrer qu'il y a une construction narrative de l'identité poétique par les *cordelistas*, preuve de la réélaboration en question et qui est désignée dans la présente étude par le terme « réinvention ». Etant donné que la problématique vise à souligner le rôle joué par les migrations sur le processus identitaire, nous présenterons les spécificités d'énonciation selon l'expérience intersubjective du poète-migrant. Nous dresserons également un tableau des différentes stratégies de construction de l'identité de la littérature de *cordel* par les poètes en reprenant la perspective de la dialectique mémoire-histoire déjà adoptée dans les parties précédentes.

1. La *Peleja* de João de Barros et Franklin Maxado

1.1. Contextualisation

A la fin des années 1970, à São Paulo

L'anthropologue Frédéric Maguet questionne : « Qu'est-ce qu'un commun dans le monde contemporain ? [...] Sur quoi se fonde ce commun ? » (2011, p. 58). Il est vrai qu'il semble difficile de le définir lorsque l'on sait que l'un des principaux phénomènes qui caractérisent l'ère moderne et qui ne fait que s'amplifier sous le post-modernisme est la globalisation. Celle-ci provoque le dépassement des frontières nationales. L'espace-temps est redéfini. Il peut être aussi bien perçu comme réduit, accéléré ou bien au contraire élargi, créateur de nouvelles fenêtres temporelles. Force est de constater que la mondialisation est génératrice de nouvelles combinaisons spatio-temporelles où les échanges entre les communautés ou les organisations génèrent de nouvelles connections qui, à leur tour, conduisent généralement à l'inter-intégration ou à la création de nouvelles expressions dans tous les domaines (économiques, sociales, culturelles, politiques...) (Hall, Silva, Louro 2006, p. 67).

En définissant la culture comme « organisatrice des significations et des interprétations, et productrice du lien social » (2005, p. 14), Geneviève Vinsonneau apporte un élément de réponse aux questions précédentes pour comprendre quels sont les liens qui permettent de former une communauté. Elle souligne aussi que l'identité se construit sur des représentations mentales de soi et d'autrui, qui offrent aux individus une grille de lecture pour appréhender les situations interactionnelles. Dans ce présent chapitre, nous observerons que lorsque deux identités se basant sur un système de références culturelles distinct sont appelées à cohabiter ensemble, cela peut être générateur de conflit. En outre, la déterritorialisation des identités peut provoquer diverses actions de rejet ou de revendications identitaires exacerbées (Ollivier 2009, p. 15).

São-Paulo est le théâtre des rencontres des identités déterritorialisées, non pas seulement géographiques mais aussi sociales. Les *folhetos* retenus dans ce chapitre ont été écrits à la fin des années 1970 par deux poètes au profil et au parcours de vie bien distincts. Ces deux

poètes, João de Barros et Franklin Maxado, ont migré à São Paulo et la poésie les a amenés à se retrouver tous les deux sur la grande place publique du centre de la ville, la Praça da República, où se tenait un marché hebdomadaire d'artisanat. Cette place a été la scène de l'affrontement de deux points de vue. Selon nous, cet épisode conflictuel est un exemple parmi de nombreux autres de la reconfiguration de l'identité culturelle que la société brésilienne a connu au passage du modernisme vers le post-modernisme dans les années 1980. De notre point de vue, le désaccord entre les deux poètes a été annonciateur de la redéfinition de la littérature de *cordel* qui allait s'opérer et, à plus large échelle, de la culture populaire au XXI^e siècle.

En faisant l'analyse des deux *folhetos* couplée à des extraits d'entretiens¹⁴⁷, il est question d'aborder le poème comme une mise en récit identitaire où il est possible d'accéder aux représentations de soi et de l'autre selon chaque poète. Nous verrons que chacun organise sa compréhension du monde selon sa manière de « faire communauté » (Maguet 2011). Autrement dit, il s'agit d'une joute verbale qui oppose deux manières d'envisager l'avenir du genre poétique et de se définir poète au tournant du post-modernisme.

Le profil des poètes

Dans l'exposé qui va suivre, nous avons choisi d'avoir volontairement une approche culturaliste. Car de notre point de vue, il est indispensable de présenter chaque poète afin de mettre en corrélation leur parcours de vie avec leur système de pensée.

*João de Barros ou Jotabarro (1935- 2009)*¹⁴⁸

Originaire du village Chá de Alegria alors district de Glória de Goitá dans l'intérieur du Pernambouc, João de Barros est issu d'une famille de condition modeste et grandit dans l'univers de la culture populaire de la zone agreste. Lorsqu'il était enfant, son beau-père était

¹⁴⁷ João de Barros étant décédé en 2009, nous nous référons à l'entretien de l'ouvrage : SAO PAULO (CIDADE). SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. CENTRO CULTURAL SAO PAULO, 1985. *O cordel em São Paulo : texto e ilustração*. São Paulo. Pour Franklin Maxado, nos sources proviennent de l'entretien d'histoire orale réalisé le 19.06.17 au marché municipal de Feira de Santana et de la transcription de l'entretien de l'ouvrage précédemment cité.

¹⁴⁸ Pour établir la biographie de João de Barros, nous nous sommes appuyés des ouvrages suivants :

- LUYTEN, Joseph Maria, 1981. *A literatura de cordel em São Paulo saudosismo e agressividade*. São Paulo : Edições Loyola. Série Comunicaçao.
- SAO PAULO (CIDADE). SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. CENTRO CULTURAL SAO PAULO. *op.cit.*

*mestre de maracatu rural*¹⁴⁹. Dans un entretien, il dit être né dans la comédie et le jeu. Il part de la maison familiale à douze ans et vécut sa première année d'autonomie parmi la troupe de cirque « Trupi Riso da Vitória ». Il devient ensuite ouvrier agricole. Ses premiers pas dans la poésie se font par le *repente* et son premier *cordel* *Peleja de J. Barros com Otilia Soares* sera également sous forme orale puisqu'entre le moment où il le compose (1957) et son impression à Recife (1966), il s'écoulera presque dix années. Selon le poète, sa publication n'avait pu être possible par manque d'argent. C'est donc à Recife, capitale du Pernambouc, qu'il commence à imprimer sa poésie. Dans cette ville, il est menuisier et travaille au service d'intellectuels et politiciens locaux qui le poussent vers la voie de la littérature de *cordel*. Suite à un accident de travail, il est blessé au dos et décide de venir à São Paulo après qu'une connaissance lui a dit qu'il était rentable d'y être *folheteiro*¹⁵⁰. En 1973, à 38 ans, il vient donc sans un sou, sans sa famille (il a onze enfants) mais avec plusieurs milliers de *folhetos*¹⁵¹ à vendre. Sa famille le rejoindra plus tard. Ses lieux de vente sont les espaces publics et le marché d'artisanat de la Praça da República où se trouve également Franklin Maxado. Son œuvre en général se déroule dans le contexte du *Nordeste* et est marqué par la violence. En 1978, il arrête l'écriture et la vente argumentant qu'il est difficile de vendre pour deux raisons :

- La répression policière qui saisit les *folhetos* lorsqu'ils sont vendus dans l'espace public ;
- La concurrence avec les « poètes docteurs » sous-entendu diplômés.

Il y a une troisième raison. João de Barros est aussi graveur sur bois et ses œuvres remportent à cette époque un succès national. Il est donc plus rentable pour lui de s'y consacrer.

Franklin de Cerqueira Machado ou Franklin Maxado ou Maxado Nordestino (1943-)

Franklin Maxado est originaire de Feira de Santana, seconde plus grande ville de Bahia, située dans les terres, à cheval entre la zone agreste et le début de la zone sèche, le *sertão*. Issu de la classe moyenne supérieure, il effectue ses études de Droit et de Journalisme à Rio de Janeiro et Salvador. Avant de venir à São Paulo en 1972, pour un poste de journaliste, il

¹⁴⁹ C'est une manifestation populaire qui allie, danse, théâtre, musique, poésie et combat. Le *maracatu rural* se pratique principalement dans la partie en bordure du continent, la *zona da mata*, des états de Pernambouc, Paraíba et Rio Grande do Norte.

¹⁵⁰ Vendeur de littérature de *cordel*. Il est aussi généralement un orateur talentueux car pour optimiser ses ventes le *folheteiro* déclame ou chante les histoires qu'il vend.

¹⁵¹ Joseph Luyten dans son ouvrage : *A literatura de cordel em São Paulo saudosismo e agressividade*, parle de 4000 *folhetos* alors que dans un entretien réalisé en 1985 et retranscrit dans l'ouvrage : SAO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. CENTRO CULTURAL SAO PAULO. *O cordel em São Paulo : texto e ilustração*. São Paulo, 1985, il est question de 12000 *folhetos*.

exerce ce métier ainsi que celui d'avocat entre Salvador et sa ville natale. Il dit avoir été toujours attiré par la culture populaire au grand dam de ses parents. Il aimait fréquenter le marché municipal de Feira de Santana où se trouvaient *repentistas* et *folheteiros*. À l'âge adulte, il côtoie le monde de la musique et du théâtre et compose lors de ces expériences des poèmes sous forme de *cordel*. Il vient à São Paulo en 1972 suite à une proposition de travail dans un journal. Il travaillera ensuite pour la *Folha de São Paulo*, *Diário do grande ABC*, *Tribuna de Santos e Diário popular*. En 1975, alors qu'il réside encore à São Paulo, il décide avec le soutien d'un poète renommé, Rodolfo Coelho de Cavalcante¹⁵², de se dédier complètement à la littérature de *cordel*. Son premier *folheto* *Profecias de Conselheiro. O sertão já virou mar* sera d'ailleurs corrigé par ce dernier. La communauté des poètes lui reproche à ses œuvres d'être de mauvaise qualité ; néanmoins, les critiques s'estompent à mesure que les années passent. Tout comme João de Barros, il travaille dans l'espace public mais œuvra également pour introduire la littérature de *cordel* dans les écoles et les entreprises. Il fut l'un des premiers poètes à écrire un livre sur la littérature de *cordel*¹⁵³. Les sujets de sa poésie en général, en plus des thèmes du *Nordeste*, se réfèrent à l'actualité. Les histoires sont contextualisées à l'environnement de São Paulo et peuvent avoir une teneur sociale engagée. En 1986, il retourne à Salvador puis à sa ville natale, où il alterne sa vie de poète avec des fonctions de coordinateur culturel et/ou de journaliste. Aujourd'hui à la retraite, il continue d'être présent tous les jours à son stand situé au marché municipal d'artisanat de Feira de Santana.

La peleja

Les deux poèmes témoignent des rapports tendus entre les deux poètes-migrants qui se retrouvent sur la Praça da República à São Paulo pour vendre leur poésie. João de Barros écrivit *Doutor ! Que faz em cordel ?* à la fin de l'année 1977 et face à l'attaque, Franklin Maxado lui répondit au début de l'année 1978 par le *folheto* *Doutor faz em cordel o que cordel fez em doutor*. A la manière d'une *peleja*, les œuvres dialoguent dans un va et vient de provocations et d'arguments défensifs. Les premières strophes donnent le ton :

¹⁵² Rodolfo Coelho Cavalcante est un poète originaire également de Feira de Santana qui a œuvré tout au long de sa vie à la légitimation et à la reconnaissance du *cordel*. Figure emblématique et nationale de la littérature de *cordel*, il a collaboré avec de nombreux politiciens ou intellectuels. Il est également reconnu comme un poète de qualité par ses pairs.

¹⁵³ MACHADO, Franklin de C., 1980. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro : Codecri. Coleo Alternativa.

J de B : Apareceu jornalistas
 E até advogados
 Estragando os recados
 Dos poetas *repentistas*
 Quem antes era artistas
 Tratados por menestrel
 Hoje um tal bacharel
 Quer lhe atrasar o pão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.
 (Barros de 1977, p. 1, strophe
 1)¹⁵⁴

F. M : Alguem disse que doutor
 É a poluição do Cordel
 Como fosse propriedade
 Encerrada em sete veús
 Parada no tempo e espaço
 Cavando seu mausuláu.
 (Maxado 1978, p. 1, strophe 2)

Ils se lisent donc comme un tout où se joue une joute verbale. C’est pourquoi, nous avons également décidé de souligner l’aspect dialogique des œuvres en mettant en résonance les arguments de chaque poète dans le contenu de notre analyse. Nous disposerons, lorsqu’il est possible, côte à côte l’argument d’attaque de João de Barros et le contre-argument de Franklin Maxado comme s’il s’agissait d’un seul et unique *folheto de peleja* et nous discuterons ensuite des points de vue.

1.2. Le « faire communauté » de chaque poète

Frédéric Maguet explique que les communautés s’organisent généralement autour de deux régimes distincts et normatifs qui se fondent sur le partage entre « l’être » en commun et « l’avoir » en commun » ; à savoir que les membres de la première se retrouvent autour d’une origine commune et que pour la seconde, ils partagent un bien ou une compétence en commun. Alors qu’avant les deux manières allaient de pair car la filiation sous-entendait aussi le partage en commun des biens, actuellement cette organisation n’est plus opérante car « la taille des communautés, les modalités d’appartenance revendiquées par leurs membres et la diversité de leurs modes de formation entraînent des distinctions plus nettes » (Maguet 2011, p. 58). C’est comme s’il y avait d’un côté la « communauté originaire », où une de ces filiations : géographique, familiale ou sociale, sous-tend la communauté ; et de l’autre, une « communauté de praticiens » qui se définit par l’action, le partage de compétences communes (Maguet 2011). Transposé au cas des deux poètes, ce modèle d’explication aide à

¹⁵⁴ Dans l’étude portée sur la *peleja*, nous avons fait le choix d’indiquer les strophes en plus des pages afin de souligner l’ordre des réponses aux provocations.

comprendre ce qui différencie João de Barros à Franklin Maxado. Nous mettrons en évidence que d'un côté la pensée de João de Barros est guidée selon le « faire communauté originaire » où l'être et l'avoir sont indistincts, et, de l'autre, l'arrivée de nouvelles figures comme Franklin Maxado relève d'une nouvelle « manière de faire communauté ».

1.2.1. Les « faire communauté » par l'être

En faisant le choix du terme « Docteur » comme « mot-fil » conducteur et critique du poème, João de Barros entend pointer l'origine socio-économique de Franklin Maxado et son niveau d'étude. À cette époque, sauf cas exceptionnel, l'accès aux études est synonyme de condition sociale favorable. Par l'usage de cette expression, il joue sur son double sens : la condition sociale et le savoir qui lui correspond.

J de B : Não troco minha pobresa
Sem dinheiro nem estudo
Por um certo botecudo
Que nasceu com a riqueza
e entregou-se a baixesa
Prejudicando a Joel
José Joaquim Manoel
Antonio Serapião
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 6, strophe
17)

F. M : Também não é certo os que
Dizem que tem de ser mendigo
O poeta pra versar
Isso eu mesmo desdigo
Pois João Martins d'Athayde
Foi um rico como digo.
(Maxado 1978, p. 4, strophe 17)

João de Barros reproche à Franklin Maxado d'être issu d'une classe sociale supérieure. En réaction, Franklin Maxado critique avec ferveur l'argument selon lequel la qualité de la poésie de *cordel* s'évalue en fonction du compte en banque du poète. Et pour cela, il s'appuie sur des exemples de *cordelistas* qui étaient issus de la classe moyenne ou élevée. A la lecture des vers de « *Doutor ! O que faz em cordel ?* », nous comprenons que d'après la grille de lecture de João de Barros, Franklin Maxado n'aurait pas eu le contact suffisant avec la culture populaire pour pouvoir à son tour la créer. De cette manière, il se réfère au mode de transmission dit « traditionnel ». Selon lui, le savoir se fait de génération en génération par une voie essentiellement non écrite, où la parole, l'observation et l'expérimentation sont les supports de l'apprentissage. João de Barros avait un beau-père qui était *mestre de Maracatu*,

il a fréquenté les cirques, a assisté à des duels de *repente* avant d'être lui-même *repentista* et ensuite *cordelista*. Par conséquent, toujours selon son point de vue, l'instruction quoiqu'elle fût élevée ne changera en rien la qualité de sa poésie puisque c'est l'expérience et les conditions de vie qui forment le savoir du poète. Et, pour lui, ce manque d'apprentissage est reconnaissable aux erreurs de métrique dans la poésie de Franklin Maxado :

[...] C'est comme certains poètes qui sont apparus à São Paulo, et qui écrivent sans métrique. Parce que l'histoire ne peut pas ne pas avoir de métrique. Nous écrivons l'histoire pour être chantée sur les places ou les marchés et les histoires de ces nouveaux poètes, de ces poètes qui sont en train d'apparaître, ne peuvent pas être chantées car elles n'ont pas de métrique. (SAO PAULO (Cidade). SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. CENTRO CULTURAL SAO PAULO 1985, p. 94, traduction libre)

Dans ce mode d'apprentissage, nous constatons la dimension orale et l'importance donnée à l'expérience. Selon João de Barros, ces deux composantes confèrent au *cordel* sa « saveur ». Caractéristique qui est de l'ordre du ressenti, elle est généralement exprimée par les poètes pour qualifier une œuvre et décrire sa qualité poétique. João de Barros sait que l'instruction qu'a reçue Franklin Maxado se base sur la logique de l'écrit. Et à ce sujet, Franklin Maxado ne contre-argumente pas. Il prend plutôt une autre voie qui constate l'accroissement du taux de scolarisation des couches sociales les plus pauvres et soutient l'instruction écrite qui y est dispensée. Il montre qu'il serait irresponsable de rejeter ce changement, bien au contraire, il faut le voir comme un progrès social.

J de B : Seu assunto é negativo
 E sua rima é errada
 Servindo de atrapalha
 Pro poeta positivo
 Seus versos tem adesivo
 Picante mais do que fél
 Envenenando o papel
 De quem tem boa expressão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel

Sua escrita é malfeita
 Sendo desmetrificada
 Para mim não vale nada
 Essa idéia imperfeita
 Quem não conhece aceita
 Certas nojeiras em papel
 De quem se tornou revel
 Contra a quem não é vilão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.
 (Barros de 1977, p. 2, strophes 5, 6)

F. M : O cordel se faz doutor
 Pois o povo brasileiro
 Está estudando muito
 Para vencer bem ligeiro
 A escravidão e o atraso
 E a falta de dinheiro

O cordel hoje renova
 Não é peça pra museu
 Teve, tem e terá valor
 Entretanto o que se deu
 É que os tempos mudaram
 Pois a vida não morreu

Antes não se tinha escolas
 Só um ou outro sabia
 Escrever ou apenas ler
 Agora desde a Bahia
 Ao Nordeste e Amazônia
 Todos têm sabedoria.
 (Maxado 1978, p. 1, strophes 3, 4, 5)

D'un côté, il est fondamental pour João de Barros de distinguer ces deux savoirs et de l'autre, au contraire, pour Franklin Maxado, il serait « meurtrier¹⁵⁵ » pour la littérature de *cordel* de s'entêter à la maintenir cristallisée sans prendre en compte les changements opérant dans la société et du peuple brésilien.

J de B : Quem se achar magoado
 Se esse tema o aborda
 Aconselho compre corda
 Para morrer enforcado
 Deixe viver sossegado
 O legitimo menestrel
 Não misture seu bordel
 Com leitura de instrução
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.
 (Barros de 1977, p.2, strophe 3)

F. M : O poeta popular
 Tem de ter evolução
 Se já foi analfabeto
 Hoje recebeu lição
 Se já cantou pelas feiras
 Já chega à televisão.
 (Maxado 1978, p. 2, strophes 6)

Franklin Maxado sait qu'il ne peut rivaliser s'il suit la même ligne de pensée que João de Barros car il n'a pas autant de savoir populaire que ce dernier. En revanche, il décide de l'attaquer en présentant les failles de son raisonnement. Au moyen d'observations du contexte social, culturel et économique, Franklin Maxado construit son argumentation : celle selon laquelle la qualité ou la « saveur » de la poésie populaire ne se définit plus sur un mode essentialiste où c'est l'origine géographique et sociale qui définirait un poète. Il emprunte le registre de la « communauté de praticiens ». Or, nous dit Frédéric Maguet, cette manière de faire contemporaine n'est plus exclusive comme la précédente, elle autorise et même se définit par la multi-appartenance. Comme ce n'est plus l'origine qui définit le membre de la communauté mais son savoir-faire, il peut par conséquent être docteur et écrire de la poésie populaire :

F.M : Muitos outros cito ainda
 Se necessidade ter
 Prefiro ficar aqui
 Pra ninguém desmerecer
 Assumo meu doutorismo
 Prá poder me defender.
 (Maxado 1978, p. 8, strophe 40)

¹⁵⁵ Expression utilisée en référence aux *identités meurtrières* d'Amin Maalouf (1998).

1.2.2. Les « faire communauté » par l'avoir

João de Barros perçoit comme incompatible l'association du « savoir du docteur » avec le « savoir du ménestrel ». João de Barros croyait que si une personne qui n'a pas eu accès ni à l'école ni à la richesse avait la capacité de composer de la poésie, c'est qu'elle avait « un don ». Cette explication illustre l'aspect anagogique de sa pensée. La filiation à une origine commune est perçue comme le cordon ombilical, lien mystique par lequel le savoir ancestral est transmis.

J de B : Ser poeta não se aprende
Esse dom já vem do berço
Do assunto não sabe um terço
Quem de cordel não entende
Se mete escreve e vende
Mas isso é infiel
O certo é catar papel
Ou então lamber sabão
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 3, strophe 7)

Par conséquent, selon João de Barros, Franklin Maxado est un double usurpateur. Premièrement, il vole l'identité du poète en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas. Et deuxièmement, Franklin Maxado, lui qui n'a manqué de rien, surtout pas d'argent, comment peut-il oser feindre d'être poète populaire ? Ne peut-il pas continuer à travailler à ce pour quoi il s'est formé à l'université ? Ne peut-il pas s'en tenir à une activité professionnelle à laquelle sa famille et sa classe sociale l'avaient pourtant prédisposé ? Le fait pour Franklin Maxado de devenir à plein temps poète populaire et de se présenter comme tel, João de Barros le perçoit comme un vol de son moyen de subsistance.

J de B : Antes qualquer folheteiro
Podia se deslocar
Ir numa feira cantar
Ganhava algum dinheiro
Mas hoje meu companheiro
Passa numa crise cruel
Só porque o bacharel
Dos folhelos é tubarão
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 2, strophe 4)

De plus, la peine serait triple car en plus de lui faire concurrence, Franklin Maxado porterait préjudice à la littérature de *cordel* à cause de la qualité de sa poésie que João de Barros juge mauvaise.

J de B : E fácil fazer poesia
Pra quem nasceu com o dom
Mas errado é porcaria
Oração e rima sadia
Dá nobresa ao menestrel
Mas quem borra papel
Da consciencia é ladrão
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 7, strophe 19)

F.M : Depois do rádio de pilha
Do Mobral, televisão
Do exodo rural pro Sul
Do jornal interiorização
O poeta que não estuda
Limita sua criação.
(Maxado 1978, p. 3, strophe 13)

Néanmoins, plutôt que de débattre sur la qualité de sa poésie, Franklin Maxado va montrer qu'elle répond aux défis du moment et à ceux à venir. Il argumente que le savoir de la poésie de *cordel* n'est plus seulement un « savoir populaire ». Selon lui, un tel comportement reviendrait à de l'ignorance, car si le poète ne s'adapte ni à son temps, ni à son espace, ni à son public, il perdra en clairvoyance. Son autorité, auparavant acquise, sera discréditée et son rôle de guide intellectuel auprès de son public, diminué.

F.M : É preciso atualização
Prá não deixar parecer
O Cordel como valor
Dum povo que quer vencer
Ter todos os seus direitos
E prá isso tem de saber
...
O novo poeta então
Tem a poesia e a teoria
Procura ter consciencia
Da sua arte e magia
Para encaminhar o povo
Do qual é sempre o guia.
(Maxado 1978, pp. 3-5, strophes 14 & 22)

Il construit par conséquent une nouvelle façon d'envisager la littérature de *cordel* en utilisant un nouveau registre qui introduit de nouvelles valeurs à la poésie, telles que : études, innovation et adaptation. C'est pourquoi, selon lui, le fait de protéger un modèle poétique, qui a certes fait ses preuves jadis, et de ne pas l'amener à se rénover le condamne à mourir.

F.M : Querem continuar fazendo
 O cordel que Leandro fazia
 Falando de donzelas virgens
 E de beatos doutro dia
 Doutros temas e tempo ido
 Que mesmo antes não existia
 ...
 Por isso o Cordel morreu
 Em Portugal e Espanha
 Ná Italia e Argentina
 Na França e Alemanha
 Só há um pouco no México
 E só no Brasil assanha.
 (Maxado 1978, p. 3, strophes 12 & 15)

Quant à João de Barros, son point de vue va dans le sens contraire. D’après lui, une personne qui ne tient pas son rang social porte préjudice à sa condition et même au savoir qui s’y rattache. Cela reviendrait à gâcher les connaissances et le raisonnement propres à chaque condition sociale en cherchant à les mélanger. A vouloir être ce qu’il n’est pas, le docteur devient un « bêta »¹⁵⁶ :

J de B : Ainda acharás ruim
 Invejar a vida do pobre
 Dirás se eu fosse nobre
 Não sofreria assim
 Mas imitei a Caim
 Com meu instinto cruel
 Deixei de ser bacharel
 Pra tornar-me um bestalhão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.
 (Barros de 1977, p. 5, strophe 14)

F.M : E quem não tem leitura
 Em São Paulo não tem vez
 Nem pra apanhar o lixo
 Não se emprega o freguês
 Assim a voz desse povo
 Sona com seus decibéis
 Porque se o vate do povo
 Não procura estudar
 Não entenderá os seus
 Ninguém vai lhe escutar
 Por isso já tem colegas
 Que estão a se grilar.
 (Maxado 1978, pp. 2-3, strophes 10 & 11)

Alors que le stigmat social veut que ce soit plutôt le pauvre qui soit le « bêta », la strophe de João de Barros produit un effet de renversement : le pauvre devient le noble et le diplômé se trouve être l’idiot. Toutefois, Franklin Maxado montre que c’est l’obstination à ne pas écouter ce qui l’entoure qui le conduira à l’ignorance et à l’isolement.

Cela nous ramène aux « faire communauté » de Frédéric Maguet. Selon lui, lorsqu’une communauté partage autant son origine que son bien, il est logique que si une personne d’origine différente vient à pratiquer un savoir de la communauté originaire, alors cette démarche sera perçue comme un acte illégitime, voire comme un vol, comme nous l’avons

¹⁵⁶ Nous employons le terme familier afin de faire écho à l’expression *bestalhão* présente dans le poème de João de Barros.

constaté précédemment avec João de Barros. En revanche, si le bien en commun est envisagé comme un bien à défendre pour sa reconnaissance, alors, plus il sera transmis et plus les membres de la « communauté de praticiens » en tireront profit. Selon nous, c'est cette approche qui caractérise la démarche de Franklin Maxado. Ce n'est pas seulement son profil qui est nouveau, c'est également son action qui est innovante pour l'époque. Et elle l'est d'autant plus qu'il cherche à fédérer par l'ouverture et l'acceptation de la différence plutôt que par la reconnaissance de l'Autre comme un même identique et immuable.

F.M : Se há público para todos
No cordel, prego união
Entretanto não me calo
Com qualquer provocação
Colega! vem defender
Comigo o nosso pão.
(Maxado 1978, p. 6, strophe 18)

Nous aborderons ultérieurement¹⁵⁷ et plus en profondeur cet aspect de la pensée de Franklin Maxado. A l'instar de nombreuses études en Littérature, Sciences Sociales et Humaines déjà réalisées, notre étude sur la réinvention de la littérature de *cordel* et ses poètes de ces dernières décennies montre que l'identité n'est plus seulement envisagée comme immuable et essentialiste. Désormais, les individus empruntent aux deux régimes pour fonder une communauté singulière et se définissent comme un groupe qui partage plusieurs points communs.

¹⁵⁷ *Infra* au point « L'hybridation socio-culturelle de la littérature de *cordel* », dans cette même partie.

1.2.3. L'appartenance à la communauté des poètes populaires

J de B : Já descrevi com vontade
O meu cordel de apreço
Todos os bons versos ofereço
Aos poetas de verdade
Bolei com capacidade
Arranjei rima a granel
Registrei o meu cordel
Recordei tudo que li
O resto ofereço a ti
Seu poetaço merdel.
(Barros de 1977, p. 8, strophe
23)

F.M : Muitos outros cito ainda
Se necessidade ter
Prefiro ficar aqui
Prá ninguém desmerecer
Assumo meu doutorismo
Prá poder me defender.
(Maxado 1978, p. 8, strophe
40)

Nous commençons ce point par les deux dernières strophes de chaque œuvre car, après avoir confronté les deux points de vue et le « faire communauté » de chacun, il s'agit d'aborder plus en détail le *doutorismo* de Franklin Maxado. Point de cristallisation, il est le critère de divergence quant à son appartenance ou non à la communauté des poètes de la littérature de *cordel*. Comme constaté dans les strophes ci-dessus, pour João de Barros, il est automatiquement un critère d'exclusion alors que pour Franklin Maxado, il n'est qu'une marque de « l'évolution » de la société brésilienne et présente même un avantage afin de se défendre contre les attaques. Il s'agit donc d'identifier désormais les différentes stratégies identitaires que les poètes mettent en œuvre dans leur poésie. Nous en avons repéré trois : construction des critères d'appartenance, stratégies d'exclusion et recherche de reconnaissance.

Critères d'appartenance

À travers la joute écrite et au-delà de la conception que se font João de Barros et Franklin Maxado de la poésie de *cordel*, chacun pour sa part trace les contours et les spécificités de son identité. Les valeurs qu'ils attribuent à la littérature de *cordel* sont celles qu'ils accordent à leur groupe d'appartenance. Ces valeurs qui s'appuient sur des représentations mentales modèlent leur manière de mener le débat et façonnent l'argumentation de chacun. Les représentations qui donnent lieu à un système de catégorisation sont comme une grille de lecture de la réalité. Par ce procédé, elles définissent les contours du groupe d'appartenance : la communauté des *cordelistas*.

J de B : Poeta que nasce feito
 Não quer imitar “Alguém”
 Como doutor Zé Ninguém
 Plagiando desse jeito
 Seus trabalhos sem conceitos
 Foi quem castigou Abel
 Tornou Caim infiel
 Matando seu próprio irmão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.
 (Barros de 1977, p. 6, strophe 15)

Nous observons dans la strophe ci-dessus que pour João de Barros, Franklin Maxado est un « doutor Zé Ninguém », c’est-à-dire qu’il n’est personne, encore moins un poète qu’il tente d’être. Comme souligné précédemment, selon lui, il essaie « d’imiter « quelqu’un » », autrement dit, il ose prétendre être *cordelista*. Franklin Maxado ne partagerait pas la caractéristique principale du poète populaire, celle d’être issu d’une condition modeste. Il ne répond pas aux critères qui composent la grille de lecture de João de Barros, il n’est pas reconnu comme son semblable, il ne peut donc pas faire partie du même groupe que lui, celui des poètes populaires. « [Les poèmes des docteurs] n’ont pas la saveur du *cordel*, ils ne font pas comme les *cordelistas* qui sont nés et ont grandi dans le *Nordeste*, qui n’ont pas étudié à l’école et possèdent le don d’écrire, qui leur a été enseigné par d’autres amis » (São Paulo (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo 1985, p. 90).

Au-delà de l’expérience, l’explication de João de Barros recouvre une dimension ontologique. La filiation est comme un cordon ombilical, un savoir ancestral, « un don » qui ne s’apprend pas, encore moins de la culture lettrée. Par conséquent, celui qui ose profaner la poésie subira le châtement du Créateur :

J de B : Existem inteligencias
 Que tornam-se em besteiras
 Todas as suas asneiras
 Lhe enviam as decadencias
 O CRIADOR das ciencias
 Está vendo seu papel
 Horrivel, vil e cruel
 Vai dá-lhe a compensação
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel.
 (Barros de 1977, p. 7, strophe 16)

Stratégies d'exclusion

João de Barros est dans l'exagération, effet de style qui lui permet de mettre en place plusieurs stratégies rhétoriques, comme la culpabilisation. Il use également de l'intimidation qui est aussi un procédé courant du *repente* afin de déstabiliser son adversaire et dominer la joute.

J de B : Quando com suas caretas
Nas profundas do inferno
Escrever em seu caderno
Peça perdão para as letras
Dentre todos os picaretas
Que escreveram bordel
Fostes o mais infiel
Deturpador da lição
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 5, strophe 13)

Contrairement à Franklin Maxado qui ne l'a pas été, João de Barros a commencé comme *repentista*. Nous supposons que João de Barros use de cet avantage pour infliger une humiliation qui serait telle que Franklin Maxado ne pourrait s'en remettre. Comme dans une joute, c'est comme s'il cherchait à frapper fort pour abattre son adversaire par des termes et des images dégradants et culpabilisants, à commencer par la laisse¹⁵⁸ du poème « Docteur est pollution/ Dans les livrets de *cordel* ». D'autres expressions ponctuent avec insistance son mépris : « ne mélange pas ton bordel », « La chose correcte est de ramasser des papiers/Ou alors de lécher du savon », « fais tes porcheries », « c'est bien que tu souffres »...

Enfin une autre stratégie d'exagération utilisée par João de Barros est la caricature. Il désigne son adversaire par des termes péjoratifs, méprisants, grossiers qui se fixent parfois sur un trait précis de Franklin Maxado et l'amplifie : « un tel diplômé », « requin », « intrus », « personne infidèle », « ce Luzbel », « faux ménestrel », « grand bêta », « voleur », « sale poète de merde ». Jan Berting explique que les stéréotypes sur l'Autre, celui qui est extérieur à « nous », font partie des représentations collectives. Ces dernières font appel aux catégories des grilles de lecture de l'identité d'un groupe et lui apportent un cadre de référence. Elles ont pour fonction de contribuer à la fois à la cohésion du « nous, la communauté des poètes » et de maintenir à l'écart « les personnes ou groupes dont les valeurs et les comportements sont considérés comme des menaces pour notre style de vie » (Berting 2009, pp. 60-61), en l'occurrence Franklin Maxado et par extension les poètes docteurs.

¹⁵⁸ La laisse ou *deixa* en portugais est composée de deux vers qui viennent clôturer chaque strophe du poème, il en est le thème conducteur.

Recherche de reconnaissance

Enfin, Gilles Ferréol et Guy Jucquois dans leur ouvrage *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, nous disent que « l'identité est fondamentalement dialogique » (2003, pp. 156-157). En d'autres termes, cela signifie que l'affirmation d'une identité d'un individu est soumise au regard et au discours de l'autre ou du groupe. Il s'effectue des opérations d'évaluation et de comparaison. De là, l'individu est reconnu ou non, c'est-à-dire, est accepté comme faisant partie ou non du groupe d'appartenance auquel l'individu aspire. Nous retrouvons cette démarche de reconnaissance auprès des autres poètes chez Franklin Maxado. Lorsqu'il écrit son premier *folheto* *As profecias de Conselheiro. O sertão já virou mar* avec la prétention de le publier et de le commercialiser, Franklin Maxado le fait réviser par Rodolfo Coelho Cavalcante qui est aussi bahianais et surtout qui est respecté par la communauté des poètes. Ainsi, en s'assurant d'avoir le soutien d'un des pères de ses futurs pairs, il tente d'optimiser son introduction dans le milieu. En outre, à São Paulo, Franklin Maxado va collaborer avec les *repentistas* afin de se partager les lieux d'énonciation de la poésie populaire. Il leur fait profiter de son réseau et de ses liens avec le journalisme. Il met à disposition son stand de la Praça da República aux *repentistas* pour qu'ils y chantent. S'il est question pour Franklin Maxado de faire preuve de solidarité et de diffusion de la poésie, nous supposons qu'il s'agit aussi de s'entourer et d'être accepté par ceux qu'il désigne comme ses partenaires. En l'occurrence, João de Barros pointe cette stratégie dès la seconde strophe du *folheto* :

J de B : Para que advogados
metidos a repentistas
dizer nós somos artistas
fazendo versos errados
ajudando aos menospresados
tragar a taça de fel
para mim não é papel
pra quem tem bom coração
doutor é poluição
nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 1, strophe 2)

Il critique et sous-entend qu'il ne suffit pas d'être entouré d'autres poètes pour en devenir un soi-même. Il le met également en garde, ou plutôt, il le menace car il n'est pas dupe. Pour lui, Franklin Maxado trompe les lecteurs et les poètes, mais tôt ou tard, il subira le revers de son imposture : « Ton parler incorrecte/ Qui attire tant de personnes/ Te fera devenir

dans le futur/ Un être méprisé » et « Qui pense que tu es poète/ D'ici huit à dix ans/ Quand tu pratiqueras tes dommages/ Ils vont te le dire indirectement/ Et vont pointer la flèche/ qui te mènera à Luzbel » (Barros de 1977, pp. 4-5, strophes 11-12, traduction libre).

Si João de Barros n'est pas le seul des *cordelistas* à désapprouver, voir à s'opposer à Franklin Maxado¹⁵⁹, ce dernier par sa présence oblige les autres poètes à s'interroger sur les nouveaux paramètres de la littérature de *cordel* et son devenir pour le XXI^e siècle. Il bouscule et montre l'impérativité d'une nouvelle vision et d'un nouveau savoir-faire poétique.

1.3. L'hybridation socio-culturelle de la littérature de *cordel*

Dans son exposé sur le « faire communauté », Frédéric Maguet précise que le concept de communauté n'est pas à entendre comme une réminiscence d'autrefois mais qu'il s'agit bien d'une manière chez les individus de s'organiser socialement en adéquation avec les enjeux actuels. Différents universitaires (Bortolotto 2011; Gonçalves 2015) ont mis en évidence que désormais les membres de ces communautés se sont approprié les travaux et le vocabulaire en Sciences Sociales pour défendre leurs actions et construire leur discours. A la fin des années 1970, ce n'était pas encore le cas. Cependant, Franklin Maxado était journaliste de formation et de profession. Il avait donc les connaissances et les compétences pour analyser le contexte socio-économique de l'époque et faire le lien avec le changement dans la pratique poétique. C'est pourquoi, nous retrouvons dans le déroulement et l'expression du poème une approche analytique plus que poétique. Il constate, énonce son point de vue et ensuite argumente.

Cité dans un des chapitres antérieurs, le phénomène de mélange hétérogène et hasardeux des pratiques et des identités culturelles a été désigné par les études culturelles de *processus d'hybridation*. Alors que nous venons de voir que le conflit d'intérêt qui opposait les deux poètes se situe au niveau de la sélection des critères d'appartenance à la communauté, Franklin Maxado s'inscrit dans ce processus d'hybridation. Mais pas seulement. Il s'en saisit et le défend. Il dénonce l'approche essentialiste qui consiste à définir les qualités d'un *cordelista* par sa filiation à la région du *Nordeste*, à sa classe sociale et à son niveau d'instruction. Il indique clairement sa position au moyen de la dédicace qu'il place sur la

¹⁵⁹ Du temps de Manoel D'Almeida Filho, réviseur à l'Editora Luzeiro, aucun des *folhetos* de Franklin Maxado ne sera publié par la maison d'édition.

couverture du *folheto* « Je dédie ce livret à tous les collègues de la littérature de *cordel*, principalement aux sudistes, à la nouvelle génération, indépendamment de la couleur, de la religion, de la race, de la classe, du sexe, de l’instruction, de la philosophie, de l’âge, etc... » (Maxado 1978, p. couverture, traduction libre). Si on peut lui reprocher un manque de « saveur » dans son poème, car étant principalement argumentatif, Franklin Maxado interroge néanmoins l’imaginaire collectif par son profil et par sa démarche. Il a compris les enjeux futurs de la poésie populaire : si elle continue à se maintenir sous une forme figée, elle viendra sinon à disparaître, du moins à ne plus être signifiante pour les générations futures. Dans son poème, il annonce l’avenir multi-temporel et hétérogène de la communauté des poètes où la tradition tend à se mélanger avec la modernité, l’instruction académique avec le savoir issu de l’oralité, le *Sudeste* avec le *Nordeste*. À ce propos, contrairement à Franklin Maxado, João de Barros n’utilise pas le terme « tradition » dans son poème. Gérard Lanclud dit à ce sujet, « le passé n’interroge que pour autant qu’il est questionné ; la tradition est donc une réponse, trouvée dans le passé, à une question formulée dans le présent » (1994, p. 33). Ce qui distingue donc Franklin Maxado de João de Barros, c’est que ce dernier est porté par le passé alors que le premier l’interroge. Dès lors qu’il interroge le passé, il débute un travail de lecture réflexive qui tente de le définir. Dans la poésie de Franklin Maxado, le questionnement engagé sur le passé mène à une évaluation critique de la tradition. Cela engage également une réflexion sur les défis du présent et du futur.

F.M : Assim o Sul já dá
 Os seus poetas cordelistas
 Aprendendo dos “baianos”
 Que vem pras terras sulistas
 E os nordestinos cá
 Ficam mais teóricas
 [...]
 É importante conservar
 As raízes e tradição
 Os novos sabem disso
 Quando fazem a renovação
 Mesmo quando lhe atacarem
 Mostrarão sua razão.
 (Maxado 1978, p. 5, strophes 21 & 23)

São Paulo, *ville monde*, exacerbe le *processus d’hybridation*. L’identité du poète-migrant ne se réfère plus seulement à des systèmes culturels anciennement stables. Identité en transition, les pratiques et les comportements culturels se mélangent, se fragmentent, se recomposent par de multiples emprunts. Les traits autrefois exclusifs s’imbriquent et

acquièrent le préfixe « trans- » : transnational, transclassiste, transculturel. C'est une pensée interactionnelle qui ouvre l'espace à de nouvelles formes de sensibilité poétique.

La modernité mondiale a provoqué un désenclavement des identités culturelles. Le processus de mondialisation de la culture engendre de nouveaux référents identitaires. Les parcours de vie de Franklin Maxado et João de Barros sont l'illustration de ce processus. Ils sont tous les deux des identités déterritorialisées. Toutefois, si l'un d'eux embrasse ce nouveau défi comme une opportunité pour le droit à la différence, le second le perçoit comme une atteinte au statut singulier du poète populaire.

Nous terminerons notre propos en nous appuyant sur un concept développé par le sociologue Anthony Giddens (2002). Il distingue le *lieu* et l'*espace*. C'est-à-dire que, selon lui, il s'est produit une scission entre les deux au cours du XX^e siècle. Alors que l'*espace* se réfère à la situation géographique, il explique que le *lieu*, lui, se réfère au spécifique, au concret, au connu, au familier et au délimité, c'est-à-dire que c'est le point des pratiques sociales spécifiques qui nous façonnent et qui sont étroitement liées à notre identité. Transposé à notre étude, nous comprenons que la poésie de *cordel* pour João de Barros serait ce *lieu* symbolique et métonymique du territoire du *Nordeste*. Mais pas seulement, elle est également le *lieu* d'une condition sociale et d'un mode de vie qui contiennent les pratiques culturelles comme celle de la poésie de *cordel* et de manière plus générale, de la culture populaire. En venant à São Paulo, João de Barros se retrouve dans un nouvel *espace*, qui est le croisement de plusieurs *lieux* dépossédés de leur origine rassurante et où l'ordre régulateur des relations sociales est perturbé. C'est comme si les individus à São Paulo ne tenaient plus leur place et leur rôle. A l'image de Franklin Maxado, ils ne respectent plus le rang que leur condition sociale est censée leur ordonner.

Poésie de <i>cordel</i> = <i>lieu</i>	Ville de São Paulo = <i>Espace</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Métonymie du <i>Nordeste</i> ; - Condition sociale et mode de vie spécifique ; - Répertoire culturel populaire. 	<ul style="list-style-type: none"> - Compression, croisement des « lieux » ; - Perturbation des repères des anciens « lieux » ; - Nouvel ordre social et culturel.

Tableau 6 : Croisement des notions *lieu* et *espace* d'Anthony Giddens avec les caractéristiques de l'étude.

La globalisation, qui a entraîné des changements dans les conditions de coexistence en redéfinissant les notions temporo-spatiales, a provoqué la mise en contact d'identités

culturelles différentes. Et si les réactions peuvent être négatives comme nous l’observons avec la *peleja* de João de Barros et Franklin Maxado, l’hybridation peut être également un *outil d’intelligibilité*¹⁶⁰. Par ailleurs, bien que Franklin Maxado soit désormais accepté par l’ensemble des *cordelistas*, il n’en demeure pas moins qu’il a développé une sorte de « complexe de reconnaissance ». Lors de l’entretien, à plusieurs reprises, il tenait fortement à préciser que c’était lui qui avait été le premier *cordelista* à :

- Écrire un livre sur la littérature de *cordel* en 1980 dans le circuit éditorial conventionnel ;
- Avoir eu un stand à la Biennale internationale du livre de São Paulo en 1978 ;
- Demander qu’elle soit étudiée à l’école lors du lancement de son ouvrage précédemment cité ;
- Réclamer qu’elle soit inscrite comme patrimoine culturel brésilien en 2004¹⁶¹.

En guise de transition vers le prochain chapitre, il nous semble opportun de raconter le dénouement du différent qui opposa João de Barros et Franklin Maxado. Ces derniers, grâce à la médiation d’autres poètes, se sont réconciliés, ont continué de vendre leurs *folhetos* sur la Praça da República et sont restés dès lors en bons termes¹⁶².

Au moyen de l’exemple de la joute écrite entre João de Barros et Franklin Maxado, il a été mis en évidence que des années 1970 jusqu’aux années 1990, il s’est déroulé une période de transition durant laquelle s’est opérée une reconfiguration de l’identité du poète et de la littérature de *cordel*. Nous allons désormais nous attacher à la période qui nous intéresse – des années 2000 jusqu’à aujourd’hui – et analyser les poèmes principaux du corpus afin d’observer comment les poètes-migrants conçoivent et énoncent tant leur identité de poète que celle de leur art.

¹⁶⁰ Terme employé par Néstor García Canclini dans le texte *Cultures hybrides et stratégies de communication* présent dans l’ouvrage OLLIVIER, Bruno, 2009. *Les identités collectives à l’heure de la mondialisation*. Paris : CNRS éd. <<Les >>essentiels d’Hermès. Selon Néstor García Canclini, l’hybridation est un outil d’intelligibilité dans le sens où les changements imposés par la mondialisation ne sont pas seulement subis par les acteurs culturels, ils en sont aussi acteurs. Ils les choisissent. Étudier le *processus d’hybridation*, c’est donc comprendre comment ils se saisissent des transformations au profit de leur expression culturelle.

¹⁶¹ Nous savons que ce sont des sujets qui étaient discutés parmi les poètes. Peut-être est-ce lui, le premier, qui les a formulés officiellement lors d’événements publics ? Nous laissons en suspens la question et le soin à un autre chercheur de mener l’enquête. Néanmoins, ce qui était caractéristique dans l’entretien d’histoire orale, c’était l’insistance par laquelle Franklin Maxado cherchait à marquer sa primauté.

¹⁶² On constate toutefois que João de Barros, sept ans plus tard, lorsqu’il est interrogé pour l’ouvrage *O cordel em São Paulo : texto e ilustração* en 1985, maintient la dureté de son point de vue.

2. Les identités de la littérature de *cordel*

Un des traits de la littérature de *cordel* qui a marqué Ulpiano Bezerra de Menezes, rapporteur dans le processus d'enregistrement de la littérature de *cordel* au patrimoine culturel immatériel (PCI), a été la forte présence d'un métalangage (2019, p. 239). Il le compare à une « mémoire de travail » dans le sens où c'est une mémoire pratique qui connaît ses procédés de fabrication et ainsi optimise et accroît ses actions car elle est en capacité d'apporter des réponses à des besoins éventuels. D'une certaine manière, il avance l'hypothèse, qui vient en complément de celles que nous avons déjà exprimées, selon laquelle le dynamisme créatif et innovateur des thèmes poétiques et formats éditoriaux seraient le fruit d'un niveau de connaissance de soi élevé. Dans le cadre de notre étude, nous allons plus loin et nous pensons que la « mémoire de travail » s'est transformée en « travail de mémoire » avec la mentalisation non plus de la pratique seule mais en incorporant dans la réflexion les enjeux sociétaux et une récupération des concepts de l'institution culturelle. C'est-à-dire que l'héritage avec tout son savoir-faire et son savoir-être est devenu un « discours du patrimoine culturel » (Gonçalves 2002). Les poètes ont commencé à explorer et à analyser leur mémoire en plus de leur pratique qui les a conduits à produire un récit historique de soi. Selon José Reginaldo Santos Gonçalves, c'est un discours idéologique et politique qui produit de « la mémoire » et de « l'identité ». Dans ce contexte de patrimonialisation, nous reprenons l'idée de l'auteur qui conçoit :

[...] les “patrimoines culturels” comme un certain “genre de discours”, c'est à dire, comme une modalité d'expression écrite ou orale, qui part d'un auteur positionné (individuel ou collectif) et qui s'adresse et répond à d'autres discours. Cela signifie que je présuppose que les “patrimoines culturels” ne sont pas simplement une collection d'objets et des structures matérielles qui existent par soi-même, mais elles sont, en vérité, constituées d'un discours. De cette manière, les objets que nous identifions et préservons comme “patrimoine culturel” d'une nation ou d'un groupe social quelconque n'existent pas comme tels mais seulement à partir du moment où nous les qualifions dans nos. Discours. (Gonçalves 2002, p. 111, traduction libre)

Nous comprenons les « genres de discours » comme des modes de représentation ou vision du monde des poètes. Dans ce chapitre, les récits poétiques et d'histoire orale seront abordés comme tels dès lors que les poètes ont commencé à qualifier leur poésie. Nous soulignerons les dimensions critique, politique et idéologique contenues dans les deux types

de récits. Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas de débattre des idées élaborées par les *cordelistas* mais bien d'analyser les différentes visions identitaires sur la littérature de *cordel* en partant du positionnement discursif qu'ils adoptent dans le récit poétique des *folhetos* didactiques *O raio X do cordel* et *O cordel cotidiano* ainsi que dans le récit d'histoire orale de Marco Haurélio. Afin de faire le lien avec le premier chapitre, des références à la *peleja* écrite entre João de Barros et Franklin Maxado viendront ponctuer la réflexion des idées développées dans ce second chapitre.

2.1. L'énonciation de l'identité poétique

2.1.1. L'attribut culturel comme indicateur de la trajectivité des poètes-migrants

Le positionnement discursif du poète fait écho à l'idée d'« énonciateur de pratique » du sujet migrant de Simon Harel (2005, p. 47). Lui-même s'appuie sur le concept d'« art de faire » de Michel de Certeau afin de souligner la capacité d'élaboration narrative du poète-migrant. Nous reprenons l'idée « d'énonciateur de pratique » de Simon Harel car il s'agit dans ce chapitre de partir du positionnement discursif des poètes pour cerner et identifier les caractéristiques de la pratique poétique de chaque poète. En parlant de la littérature des communautés culturelles dans son ouvrage « Les passages obligés de l'écriture migrante », Simon Harel remarque qu'il y a une prévalence d'un critère qui détermine l'appartenance d'un écrivain à la communauté. Par conséquent, le « critère ayant valeur de surdétermination préexiste à l'acte d'écriture¹⁶³ ». Dans l'épisode qui opposa João de Barros à Franklin Maxado, nous avons eu l'exemple de la surdétermination du critère « classe sociale » pour l'acceptation d'un poète dans la communauté des *cordelistas*. Lorsque la globalisation et l'expérience de la migration ont pu faire éprouver chez un sujet comme João de Barros un « déplacement » de soi à l'intérieur de son espace social et culturel (Hall, Silva, Louro 2006, p. 9), comment les poètes-migrants actuels qui connaissent également l'expérience de la décentration de soi définissent-ils leur poésie ? Lorsque les frontières traditionnelles de l'intersubjectivité sont brouillées, autour de quels attributs culturels le poète définit-il son identité ?

¹⁶³ La conception de l'identité par la littérature des communautés culturelles fait écho avec le « faire communauté de l'être » de Frédéric Maguet.

Avant de rentrer dans l'analyse des œuvres principales du corpus, nous désirons attirer l'attention sur la construction narrative du moi dans le duel poétique qui oppose Franklin Maxado à João de Barros. Les deux poètes se mettent en récit. Ils utilisent la trame pour mettre en scène leur histoire, leur identité. Cela fait écho à la notion d' *identité narrative* de Paul Ricoeur (1996). Il montre que « l'identité du *soi* » se définit par deux modalités distinctes de la permanence dans le temps. L' *idem* comme perpétuation du même et l' *ipséité* comme maintien du soi réceptif au changement. Dans le cas des deux poèmes, on découvre que João de Barros se situe au niveau du pôle *idem*. Il cherche à réitérer le passé alors que Franklin Maxado tend vers celui de l' *ipséité*. Il cherche le maintien de la littérature de *cordel* et de ses spécificités, mais il la désire en mouvement à l'image de son parcours de vie. Dans ce sens, lorsque Franklin Maxado narre sa version de la littérature de *cordel*, il se raconte en même temps.

L'image de deux pôles *idem* et *ipséité* rappelle la notion de *trajectivité*¹⁶⁴ du poète-migrant. L'expérience de la migration le place dans la position de l'Autre. Il éprouve le sentiment d'altérité. Dans le décalage identitaire que provoque cette situation, il développe de nouvelles stratégies de construction de son soi. Par conséquent, son expérience de l'altérité exacerberait son exploration entre le pôle de l' *idem* et de l' *ipséité*. En outre, pour revenir à la notion de Simon Harel sur le critère comme valeur de détermination identitaire, il a été repéré dans chaque poème du corpus la présence d'un critère culturel majeur guidant l'intention poétique. Chaque attribut est différent selon les poètes et nous avons remarqué que le critère choisi est généralement l'idée conductrice de leur œuvre. Il s'agit de repérer et d'étudier l'attribut des poètes Marco Haurélio, Moreira de Acopiara, Nando Poeta et Varnecki Nascimento comme indicateur de leur degré de *trajectivité*.

Dans le poème *O raio X do cordel*, Nando Poeta e Varnecki Nascimento ont une position politique, questionnent les précédents travaux littéraires portant sur la littérature de *cordel* et exposent leur vision. C'est un récit poétique qui cherche à convaincre, c'est pourquoi ils se positionnent fermement pour défendre leur argumentation. Cette dernière s'appuie sur des faits concrets – exemples, citations, paraphrases – et défend l'idée d'une identité exclusivement brésilienne de la littérature de *cordel*. D'une certaine manière, la démarche des poètes dans ce *cordel* s'apparente à celle de la « littérature des communautés

¹⁶⁴ *Supra* Partie 2, chapitre 1. « la figure du poète-migrant ». C'est la capacité chez le poète à interagir avec l'environnement dans lequel, il se trouve. Cela signifie qu'il laisse l'espace où il se trouve agir sur lui de la même manière qu'il agit sur l'environnement. Par conséquent, l'expérience de la migration chez le poète-migrant aurait exacerbé sa capacité de transformation, il deviendrait un être de parcours qui explore son monde interne. *Confer* HAREL S. *op.cit.*, pp.53-54.

culturelles » que Simon Harel décrit comme étant « la mise en forme de l’ethnicité, qui devient du même coup la transcription d’une réalité sociale » (2005, p. 37). Dans *O raio X do cordel*, le récit des auteurs est très réaliste, ils se laissent peu porter par le lyrisme que rend possible la poésie. C’est comme si les poètes faisaient barrage au mouvement de décentration de soi rendu possible par la migration et qui permet l’incorporation des divers espaces sociaux et culturels dans leur création poétique. Ils se sont retranchés dans un espace unique pour défendre une identité unique. Ils sont hermétiques à tout compromis identitaire. Paradoxalement, les actions du poète Varneci Nascimento¹⁶⁵ montrent que ce dernier est pourtant réceptif à la migration de la poésie dans des espaces et formes de création et distribution innovantes à l’exemple de son dernier poème *Diálogo de Santa Rosa com Varneci Nascimento*¹⁶⁶.

Ce qui caractérise la poésie de Moreira de Acopiara de manière générale et qui se retrouve également dans le *folheto Cordel cotidiano* est son tendre attachement à la terre natale et aux souvenirs familiaux. Néanmoins, cet attachement n’exprime pas un mouvement de repli sur soi ou de protection, au contraire il constitue « un lieu comme réceptacle imaginaire [qui] permet justement l’inscription d’une sensibilité qui fait intervenir à la fois les notions d’intériorité et d’extériorité, d’altérité et d’ipséité » (Harel 2005, p. 150). Le motif qui a stimulé l’écriture du poème *O novo cordel* est justement celui de relativiser par rapport à ce qui est soi-disant nouveau ou traditionnel ou encore ce qui définirait la littérature de *cordel*. Ainsi, tout au long du poème, il souligne la diversité et la liberté créative de la poésie « J’aurais pu faire/ Ce poème en sizains, / Mais je me suis efforcé, je me suis arrangé/ J’ai parcouru d’autres chemins/Et c’est en dizains qu’il fut écrit » (Acopiara de 2012b, p. 19, traduction libre) et il appelle à relativiser « Et je pense que ce qui est nouveau/Et parler par le peuple/ Demain sera déjà vieux » (Acopiara de 2012, p. 15, traduction libre). Dans ces vers, Moreira de Acopiara n’envisage pas la littérature de *cordel* comme une pratique immuable, elle sera indéfiniment en mouvement sans perdre les fondements poétiques :

[...]
 O cordel vem do passado
 No presente se revela
 [...]
 (Acopiara de 2012c, p. 9)

¹⁶⁵ Nous donnons comme exemple le travail de Varneci Nascimento car des deux poètes, c’est celui que nous avons le plus étudié.

¹⁶⁶ Il s’agit d’un poème qui reprend le format de la *peleja* entre Varneci Nascimento qui vit à São Paulo et le poète Isaias Eduardo Santa Rosa qui lui, se trouve dans l’Etat de Rio grande do Norte. La nouveauté réside dans le fait que ce *cordel de peleja* fut écrit de novembre 2016 à mai 2018 par l’intermédiaire de l’application de messages instantanés WhatsApp et qu’il fut ensuite publié sous la forme d’un *cordelivro* en indiquant la date et l’heure de l’envoi de chaque strophe.

Quant à Marco Haurélio, il a été mis en évidence précédemment que c'est justement l'image de la traversée qui caractérise ses *romances*, la figure du personnage qui se métamorphose au fil du récit comme métaphore de son propre récit de vie. Pierre Ouellet l'exprime de manière très juste dans la préface de l'ouvrage *Identités narratives : mémoire et perception* :

L'expérience perceptive et mnésique essentiellement hétérogène du sujet contemporain l'amène à se situer individuellement et collectivement dans un espace-temps qui ne s'identifie plus à un lieu ou à un territoire ni à une tradition ou à une histoire mais se ramifie en parcours ou en trajectoires, en intrigues ou en narrations. (2002, p. 2)

Marco Haurélio a choisi la traversée comme figure métaphorique de la transformation parce qu'il envisage également la poésie comme un espace d'exploration qui dans le passé se construit par ramification, et qui continue de puiser dans d'autres sources pour créer et se recréer. Le concept d'atemporalité qu'il défend pour décrire la littérature de *cordel*, sous-tend l'idée que la poésie est capable de traverser les temps et les espaces puisque son caractère intemporel l'a soustraite des repères chronologiques ou spatiaux.

En résumé, Nando Poeta et Varneck Nascimento choisissent le critère national pour revaloriser et défendre leur poésie au risque de tomber dans le piège de l'hermétisme qui est pourtant une attitude qu'ils récuse au quotidien par une pratique poétique ouverte. Ensuite, l'attachement au « lieu », c'est-à-dire au Nordeste, est un critère prégnant dans la poésie de Moreira de Acopiara. Il n'oublie toutefois pas de relativiser sur des thèmes comme le déterminisme et il transmet de manière poétique son esthésie-migrante. Enfin, Marco Haurélio a fait de la traversée un de ses supports narratifs de référence pour construire ses *romances*. Il a complètement intégré l'aspect exploratoire et mouvant de la poésie afin d'arpenter les nombreux chemins de son identité et de celle de sa poésie.

2.1.2. Le territoire imaginaire de la poésie

Jusqu'à maintenant, nous avons régulièrement évoqué des termes à connotation spatiale : migration, déplacement, décentration, déterritorialisation, arpenter, explorer, ... C'est pourquoi, il semble pertinent de comprendre comment les actuels poètes-migrants organisent leur espace symbolique personnel alors qu'ils ont connu l'expérience de la

migration et que désormais la globalisation modifie en continue les repères spatiaux et sociaux.

A cet égard, dans le poème *Já não sei mais o que sou* du recueil *O sertão é o meu lugar* (2011a), Moreira de Acopiara, de manière humoristique et avec une certaine ironie, exprime l'expérience de la pluralité des repères identitaires dans différentes situations sociales qui perturbe la stabilité et rend confuse l'identité intérieur du sujet.

Nessa altura da vida já não sei
De onde vim, por que vim, pra onde vou;
E o mais grave : não sei o que serei,
E tem vez que não sei nem o que sou.
Numa ficha de loja sou cliente,
Nos correios sou simples remetente,
Quando compro algum livro sou leitor.
Se ouço música no rádio sou ouvinte,
Pra receita sou só contribuinte,
Pra os políticos não passo de eleitor.
(Acopiara de 2011c, p. 375)

Edward Said indique que toutes les identités sont localisées dans un espace-temps symbolique. Elles ont leurs *géographies imaginaires*. Simon Harel, quant à lui, nomme l'espace-temps symbolique de *lieu habité*. Il le considère autant topique que symbolique et montre que le *lieu habité* constitue une forme de « pensée habitacle » dans laquelle le sujet puise pour s'exprimer. Par conséquent, le *lieu habité* entendu comme espace-énonciateur indique la façon que l'individu a de se situer dans le monde, comment il conçoit ce dernier et l'exprime. Il s'agit d'identifier les spécificités du *lieu habité* des poètes du corpus pour comprendre comment ils construisent leur « territoire imaginaire culturel » (Harel 2005, p. 121), ou bien encore, la géographie sensible de leur poésie.

Dire l'espace, c'est comprendre de quelle manière le récit (temporel) aménage des architectures sensibles qui sont des représentations sémantiques inscrites dans la durée. [...] Par l'aménagement de leurs paysages sensibles, les humains façonnent en quelque sorte ces "espaces potentiel", ces *chôras* où la création est à l'œuvre. (Harel 2005, p. 122)

Par exemple, il a été vu que le *lieu habité* de Marco Haurélio est formé d'une constellation de lieux qui forme un espace universel. Il ne s'attache pas à un seul territoire géographique. De là, il est possible de comprendre l'inclination de l'auteur pour la structure du mythe, de l'épopée et du conte pour leur teneur symbolique et universelle. Moreira de Acopiara, lui, a un fort attachement au *Nordeste* : « J'ai la terre nordestine/ Bien vivante dans mes souvenirs » (Acopiara de 2012c, p. 11, traduction libre) . Il le présente dans sa poésie

comme l'espace de son enfance, de ses racines et de son apprentissage de la littérature de *cordel*. Nombre des titres de ses *folhetos* attestent de son attachement identitaire à ce territoire : *O Nordeste é meu lugar, Eu me orgulho de ser um nordestino, O sertão não sai de mim, Só sei cantar o sertão, O meu Nordeste é assim*. Le *Nordeste* est l'espace où il puise son inspiration. Il est aussi l'espace de la famille, de la mère qui lui enseigne la littérature de *cordel* et du père qui lui contait des histoires du passé.

No meu tempo de menino,
No lugar onde nasci,
Li cordéis de muitos bardos,
E foi lendo que aprendi
Essas regras. E escrevendo
Eu depressa evolui.

Aquele jogo de rimas
Bastante me fascinou.
O ritmo gostoso foi
Quem depressa me encantou.
E esse ritmo era a métrica,
Isso mamãe me ensinou.
(Acopiara de 2012a, pp. 2-3)

Le *Nordeste* est sa base, il est l'espace à partir duquel Moreira de Acopiara constitue ce que Simon Harel nomme sa « pensée-mère », sa « pensée-habitacle ». On pourrait croire qu'un tel attachement au *Nordeste* conduirait Moreira de Acopiara vers une attitude nostalgique essayant de préserver ce qui n'est déjà plus. Pourtant, c'est le contraire. Certes, le *Nordeste* est son espace-repère mais Moreira de Acopiara est tourné vers l'ouverture, ou plutôt, dans sa poésie, il y a un va-et-vient entre sa terre natale et le voyage, la nouveauté, l'extérieur, l'apprentissage.

Eu quis realizar fora
Os meus sonhos de menino,
Mas me orgulho a toda hora
Por ser mais um nordestino.
Meu pai me ensinou assim.
Tudo depende de mim,
O mundo deve saber
A minha realidade.
Mesmo sentindo saudade
Meu desafio é crescer.
(Acopiara de 2016a, p. 100)

Dans le poème *Alma de Cigarra* du recueil éponyme, il se décrit comme étant la fourmi travailleuse du *Nordeste* qui est dans son for intérieur une cigale vagabonde. Le poème est la métaphore de son parcours en tant que poète. Il utilise le champ lexical de la dure vie de

labeur du paysan nordestin qui « creuse », « sème », « arrose », et « récolte » pour décrire celle qu'il a vécue pour devenir poète. L'usage des figures de la fourmi et de la cigale, confirme l'esprit nomade de Moreira de Acopiara qui a parcouru, physiquement comme symboliquement, des territoires. Dans son *lieu habité* se trouvent à la fois l'espace-repère du *Nordeste* et le mouvement du voyage :

[...]
Tenho aos pés amplas estradas,
E os mais confortáveis leitos.
[...] (Acopiara de 2016b, p. 9)

Chez Moreira de Acopiara, le constant mouvement de va-et-vient entre sa terre natale et les espaces du dehors explique pourquoi il conçoit si facilement l'association de la tradition avec l'innovation, idée prédominante qui traverse les poèmes de son *folheto Cordel cotidiano*. Le *Nordeste* est la partie centrale du territoire imaginaire de sa poésie et la partie périphérique s'étend aussi loin que son imagination le porte. Grâce à son fort enracinement, de nombreuses ramifications ont poussé, nourries par l'expérience de la migration.

L'espace dans le poème *O raio X do cordel* est totalement différent. Le poème en soi constitue un lieu de revendication. Il n'est pas représenté de manière topique mais de manière symbolique. C'est un territoire conceptuel :

Caro leitor é preciso
Procurar novas estradas
Planas e mais retilíneas,
Bem menos esburacadas
No afã de prosseguirmos
Em constantes caminhadas.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 25)

Il est intéressant de constater qu'à de nombreuses reprises les poètes recourent aux images spatiales pour défendre l'accès de leur poésie à ce qu'ils délimitent comme étant l'espace de l'égalité et du respect littéraires :

Dentro da literatura
Desta nação brasileira.
O cordel quer seu lugar
Não no rabo da fileira.
A igualdade, o respeito
Não existe quem não queira.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 31)

Pour soutenir l'origine exclusivement brésilienne de la littérature de *cordel*, les poètes n'empruntent pas la voie de la sensibilité régionale quand ils évoquent le *Nordeste*. Leur *cordel* est un récit argumentatif : les poètes amènent des preuves, pas des témoignages. Leur argumentation ne fait pas appel à la mémoire collective mais à la démarche historiographique. Ils énoncent les faits et les confrontent, ils délimitent et identifient les spécificités de la poésie, en résumé, le territoire imaginaire des *cordelistas* est, dans ce poème, théorique. La littérature de *cordel* est brésilienne car les faits le prouvent :

Se Leandro Gomes é
O inventor altaneiro,
Deste jeito de escrever
De modo tão prazenteiro,
É hora de admitir :
“O cordel é brasileiro”.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 10)

L'objectif de ce poème n'est pas de convaincre par la séduction comme le fait Moreira de Acopiara, mais par la persuasion. La séduction touche aux émotions et à l'interprétation, c'est ainsi qu'il est possible d'avoir accès au territoire imaginaire de ce dernier ; en revanche, dans l'argumentation de Varneci Nascimento et Nando Poeta, il n'y a pas de place pour l'espace familier du *lieu habité*, c'est une démarche rationnelle qui met à distance le personnel et se sert de l'objectivité rhétorique.

2.1.3. La « littérature de *cordel* »

Nous venons de voir que les auteurs du poème *O raio X do cordel* développent une poétique rhétorique au travers de laquelle s'énonce une « littérature de *cordel* ». Les guillemets entourant le terme littérature de *cordel* sont utilisés dans la phrase précédente car leur emploi indique qu'il s'agit de la production d'un discours sur la littérature de *cordel* plutôt qu'une énonciation poétique de la pratique. La présence des guillemets comme marqueur métaréflexif provient des travaux de Manuela Carneiro da Cunha qui fait la distinction entre culture et « culture » (2009). La culture est ce qui est compris comme un ensemble de « schémas intériorisés qui organisent la perception et l'action des personnes et qui garantissent un certain niveau de communication dans des groupes sociaux » (Cunha 2009, p. 313, traduction libre), alors que la « culture » est la prise en compte de la culture comme concept. « Elle » serait une sorte de production discursive et réflexive sur la culture.

Manuela Carneiro da Cunha explique que la *culture*¹⁶⁷ est une notion élaborée par le régime de connaissance occidental qui contient son registre sémantique et praxique et sa logique conceptuelle propres. Il y a eu une récupération par les sujets du régime de connaissance traditionnel comme « recours et arme pour affirmer identité, dignité et pouvoir face aux États-Nations » (Cunha 2009, p. 372, traduction libre) . La mondialisation a favorisé et accéléré la rencontre des deux mondes. Nous supposons pour nos travaux, que les poètes-migrants résidant à São Paulo, ville où se développent de nombreux projets culturels dans les secteurs de la création, production, distribution et commercialisation culturelles, sont les plus exposés à la situation d’inter-régime. Ils sont en contact avec le jargon de la *culture* et ont pu intégrer plus facilement les codes de son registre sémantique et praxique.

Par conséquent et par analogie, la pratique poétique est de la culture ; tandis que le discours comme celui mis en évidence par José Reginaldo Santos Gonçalves est de la « culture ». D’un côté, il y a la mémoire, reconduisant l’héritage, et de l’autre, il y a l’histoire qui réfléchit sur le passé. La manipulation de ces deux topiques – avec et sans guillemets - est un va-et-vient entre la mémoire et l’histoire.

Avec Marco Haurélio, le métadiscours réflexif sur la littérature de *cordel* se retrouve dans le récit d’histoire orale. La seconde partie de l’étude dédiée à la sensibilité du poète-migrant a montré que les *romances* de Marco Haurélio sont l’expression de ses idées énoncées lors de l’entretien d’histoire orale. En outre, il a été constaté que Marco Haurélio a une réelle conscience de soi, de sa poésie et de comment l’exercer et la décrire. Il identifie les processus sociaux, psychologiques et créatifs à l’œuvre dans la poésie :

La poésie est libre, l’imagination est libre,
Et c’est évident, notre *cordel*, il a ...il a notre âme,
Il la reflète, mais c’est une âme collective, c’est une âme métisse.¹⁶⁸

Dans l’extrait, il fait référence à la puissance de la mémoire collective dans la construction de l’imaginaire poétique. Non seulement, il a identifié le concept théorique en action dans la littérature de *cordel* mais il énonce les vertus de la mémoire face à l’objectivité de l’histoire :

¹⁶⁷ Culture est en italique car le terme sous cette police fait référence à la culture comme concept occidental.

¹⁶⁸ Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.17 au centre culturel São Paulo.

Je pense que le *cordel* ne doit pas avoir un effet pour l'effet.
 Il doit avoir du sens,
 Il doit t'attraper, t'attirer.
 Il doit faire que quand tu le lis,
 Tu cherches d'autres références qui le dépassent
 Parce que s'il ne dialogue pas avec les autres références culturelles et...
 C'est une œuvre mort-née,
 C'est la fin en soi même. Il n'a pas raison d'exister.¹⁶⁹

Le récit d'histoire orale nous montre que Marco Haurélio a aiguisé sa conscience historique et a également identifié les points de blocage du présent et les enjeux du futur en tant qu'agent culturel dans la société brésilienne. Dans l'extrait à suivre, il pointe le décalage entre les thématiques pédagogiques et celles d'une pratique qui répond aux attentes d'un public qui n'existe plus. Il montre la situation paradoxale des poètes qui revendiquent l'entrée de la littérature de *cordel* dans les programmes scolaires et culturels sans adapter la création poétique en fonction de l'exigence de ces milieux.

Mais je trouve que les poètes d'aujourd'hui doivent mieux comprendre comment fonctionne le marché.
 Tu...Il y a ce débat.
 Je suis une personne du marché du *cordel*,
 J'ai été éditeur d'une maison d'édition respectée,
 J'ai...créé une collection qui qui a été un succès,
 Mais personne ne m'a rien demandé sur cela,
 Ils débattent plus sur des choses que je trouve très triviales comme si une rime est correcte ou pas.

[...]

Par exemple, c'est...
 Qu'est-ce que les écoles travaillent ?
 Les écoles travaillent sur des thèmes transversaux,
 Travaillent sur la culture populaire,
 Travaillent sur l'histoire,
 On sait...
 Travaillent sur l'écologie, ce sont thèmes...basiques.
 Ceux qui...
 Un auteur de livre jeunesse, il fait partie de tout cela.
 Il va savoir comment développer, il va savoir comment traiter cela.
 Le poète de *cordel*, non.
 Il va continuer à parler de corne, cocu, de je ne sais quoi...
 Je ne suis pas en train de parler de manière...
Grosso modo, la plus grande, malheureusement,
 Ils n'ont pas compris comment fonctionne ce plus grand marché.
 Ils veulent une exception mais ils ne savent pas, comme ils ne cherchent pas à savoir comment faire.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Marco Haurélio, entretien réalisé le 09.03.17 au domicile du poète.

¹⁷⁰ Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.17 au centre culturel São Paulo.

Marco Haurélio a une compréhension non pas seulement littéraire ou artistique de la littérature de *cordel* mais également éditoriale et donc économique. Il manipule les concepts théoriques et, à la fois, il fuit le monde académique qu'il juge enfermante et trop normé.

Partant de ce raisonnement, l'analyse des récits dans le reste de cette troisième partie portera sur la « littérature de *cordel* » ou en d'autres termes sur le méta-discours des poètes-migrants. Dans *O cordel cotidiano* de Moreira de Acopiara, il sera constaté que le poète articule les deux, la littérature de *cordel* et la « littérature de *cordel* ». Le poème *O raio X do cordel* comme son titre l'indique est une exploration minutieuse de la poésie, c'est une réflexion sur celle-ci, par conséquent, on peut imaginer que le récit énonce une « littérature de *cordel* ».

2.2. Les identités poétiques face à la globalisation

Dans plusieurs ouvrages que Pierre Ouellet (Ouellet 2002 ; 2003) a dirigés, il souligne la vocation de l'individu contemporain à narrer son expérience perceptive de l'identité. En outre, cette idée est le dénominateur commun des différents termes jusqu'à maintenant évoqués : *discours du patrimoine culturel* de José Reginaldo Santos Gonçalves, *énonciateur de pratique* de Simon Harel, *identité narrative* de Paul Ricoeur et *culture avec guillemets* de Manuela Carneiro da Cunha. Dans les quatre notions, on retrouve les idées de construire narrativement l'expérience perceptive et mnésique et d'y associer des attributs identitaires. Ces deux aspects seront les lignes directrices qui guideront l'analyse des récits à venir pour comprendre comment les poètes-migrants du corpus élaborent l'identité de la littérature de *cordel*. Nous prendrons également appui sur les travaux de Manuel Castells et de Stuart Hall sur l'identité post-moderne. Stuart Hall et les auteurs (2006 ; Silva (org), Hall, Woodward 2012) des Etudes Culturelles qui ont repris ses lignes de recherche expliquent que la globalisation génère des transformations dans l'élaboration de l'identité collective et individuelle. Elle a un double effet. Le premier se réfère à l'effet déstabilisant de la globalisation qui perturbe les anciens repères identitaires stables. Le second effet est la conséquence du premier : puisque les repères identitaires ne sont plus dogmatiques, il y a un surgissement de nouvelles positions d'identité. Ce qui veut également dire qu'il y a une

variété illimitée de possibilités. La globalisation a donc un effet également pluralisant de l'identité. De ce constat, Stuart Hall dégage trois conséquences pour l'élaboration de l'identité culturelle :

- Les identités nationales sont en train de se désintégrer, étant le résultat de la croissance de l'homogénéisation culturelle et du "post-moderne global".
- Les identités nationales et autres identités "locales" ou particularistes sont en train de se renforcer en résistance à la globalisation.
- Les identités nationales sont en déclin, mais de nouvelles identités-hybrides prennent leur place. (2006, p. 69, traduction libre)

De plus, l'identité est relationnelle. Il ne suffit pas seulement *d'être* mais il est nécessaire *d'être reconnue* par l'Autre.

Si l'identité s'érige en objet paradoxal, c'est donc parce que la légitimation de l'appartenance d'un acteur social provient à la fois de ce que l'environnement en dit : c'est-à-dire de son objectivation par le regard et/ou le discours de l'autre ; et du regard que cet acteur porte sur lui-même : de ce que le sujet dit de lui-même. Or ces regards ne convergent pas nécessairement, ils peuvent même être incompatibles. (Vinsonneau 2005, p. 15)

Dans le cas de la littérature de *cordel*, il y a une dissonance identitaire entre sa représentation dans la société brésilienne et celle des poètes. S'il est vrai que les poètes du corpus s'accordent tous à dire que leur poésie reste marginalisée des sphères éducative, littéraire et culturelle, en revanche, ils en ont une représentation différente. Ils ont également des stratégies distinctes pour essayer de réduire la dissonance identitaire.

Dans le *cordel O raio X do cordel*, il sera démontré que l'identité de la littérature de *cordel* se conçoit à partir d'une position de résistance alors que celle élaborée par Marco Haurélio et Moreira de Acopiara se situe plus dans une identité-hybride. Ils se saisissent tout autant de leur expérience de poètes-migrants que des changements agissant sur la société culturelle brésilienne et sur la littérature de *cordel* pour concevoir une littérature en transition. A l'image de leur parcours de poètes-migrants, leur poésie est également en mouvement.

2.2.1. Le militantisme identitaire

La représentation de la littérature de *cordel* par les poètes Varnecki Nascimento et Nando Poeta se distingue des autres *cordelistas* du fait qu'il y a une performance de l'identité qui est fortement marquée par la différence et le ton offensif pour se défaire des « déformations » provenant, selon eux, des préjugés.

Acadêmicos brasileiros
Findem o olhar estreito,
Alarguem mais a visão,
Refaçam cada conceito,
Não tratem mais o cordel
Na base do preconceito.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 27)

Il y a un désir des poètes de clarifier les caractéristiques de la littérature de *cordel*, il y a une recréation de l'identité de la littérature de *cordel* à la lumière du contexte contemporain.

Porque formaram uma tese
Que hoje está arraigada
Mas não quer dizer que seja
a mais certa e abalizada.
Pois há pontos na visão
Que a fazem equivocada.

Arriscaremos lançar
A rede bem mais distante,
Singrar por mares revoltos
Enxergar longe, adiante,
Assim veremos o quanto,
Nosso cordel é gigante.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 5)

Dans le poème, sont passées en revue toutes les spécificités de la littérature de *cordel*, celles qui selon eux ont été attribuées injustement, comme celles qui doivent être soulignées et mises en valeur. Nous disions quelques lignes plus haut que l'identité est relationnelle. Les poètes ont construit leur récit en partant de références. Ils se positionnent par rapport à d'autres représentations déjà existantes. Tout le travail de clarification se fait par la différenciation. Comme, par exemple, lorsqu'il s'agit de séparer le *cordel* portugais du brésilien :

O cordel dos portugueses
Sempre fora diferente,
Em prosa, autos, jograis
Sem a rima está presente.
Piadas e até receitas
Vendidas constantemente.

Aqui em nosso país
O poema é aferido.
O verso tem sete sílabas
Por sextilha conhecido
A rima é estruturada
É ritmado e medido.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 16)

Ou lorsque les auteurs rappellent la distinction entre la poésie de *cordel*, le *repente*, et la poésie *matuta* :

Porque repente e cordel
Diferem na estrutura,
Se olhados percebemos
A diferença segura,
Um é música, oralidade,
O outro é literatura.

Tem o poema matuto
Confundido com cordel
Ao comparar-se os dois,
A diferença é cruel,
Leitor, por favor, o faça
Depois ponha no papel.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 24)

L'argumentation du poème *O raio X do cordel* cherche à singulariser la littérature de *cordel* par la différenciation et à l'inclure dans la littérature nationale. Il y a, à la fois, une tentative de démarcation et d'inclusion. Les auteurs marquent les différences mais font des rapprochements et la mettent en parallèle avec la littérature conventionnelle.

O conceito distorcido,
Hoje existe quem conteste,
Esta falsa afirmação
Porque nasceu no Nordeste,
Será também regional
Todo escritor do Sudeste?

Assim não teremos mais
Nosso Machado de Assis.
A escrava do Bernardo
Guimarães que em cordel fiz,
Por ser tudo regional
Cada escritor do país.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 19)

Les distinctions se font dans une logique binaire ; de cette manière la différence est bien marquée. Elle accentue l'opposition et marque la position idéologique des poètes. Il y a également un vocabulaire de lutte : « dans la bataille de cet art, conquièrent » (Poeta, Nascimento 2013, p. 29, traduction libre), « avec le désir de poursuivre/ vers de constants périples » (Poeta, Nascimento 2013, p. 25, traduction libre). Varneck Nascimento dans l'entretien d'histoire orale se décrit comme ayant une sensibilité de gauche : « Ma vision du

monde est de gauche mais sans être lié à un parti, non je ne le suis pas¹⁷¹ ». Et Nando Poeta est affilié au partido socialista dos trabalhadores unificados (PSTU). Cet engagement idéologique de gauche se retrouve dans les *folhetos* que Varnecki Nascimento et Nando Poeta ont composés ensemble : *As mulheres no Cangaço, Homossexualidade, história e luta, Serviço social, Chico Mendes*. La question de la lutte des classes apparaît dans le poème *O raio X do cordel* lorsque les auteurs débattent de la division entre populaire et érudite. C'est un passage du poème qui a une forte connotation idéologique et politique :

Toda elite é perigosa :
E a intelectual
Não seria diferente,
Se acha fenomenal,
O feito não sendo dela,
Não poderá ser legal.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 27)

C'est un poème militant qui instaure un rapport de force entre leur vision et celle du passé. En effet, les travaux évoqués, sans n'être jamais nommés, sont ceux produits par les folkloristes. De notre point de vue, étant donné que les auteurs sont dans une démarche militante, il était plus impactant de se référer à des travaux caricaturaux pour créer l'indignation. La relation de dominant-dominé est créée par l'approche majoritairement manichéenne. Seules, les deux dernières pages sont plus modérées et reconnaissent les changements tant dans les études faites sur la littérature de *cordel* que dans son acceptation dans le milieu culturel brésilien. A cet égard, Manuel Castells explique dans son ouvrage *Le pouvoir de l'identité* que l'identité est une construction sociale qui est marquée par des rapports de force. Il en distingue trois :

- *L'identité légitimante* est introduite par les institutions dirigeantes de la société, afin d'étendre et de rationaliser leur domination sur les acteurs sociaux.

- *L'identité-résistance* est produite par des acteurs qui se trouvent dans des positions ou des conditions dévalorisées et/ou stigmatisées par la logique dominante : pour résister ou survivre, ils se barricadent, sur la base de principes étrangers ou contraires à ceux qui imprègnent les institutions de la société.

- *L'identité-projet* apparaît lorsque des acteurs sociaux, sur la base du matériau culturel dont ils disposent, quel qu'il soit, construisent une identité nouvelle qui redéfinit leur position dans la société et, par la même, se proposent de transformer l'ensemble de la structure sociale. (Castells 1999, p. 18)

¹⁷¹ Varnecki Nascimento, entretien réalisé le 02.03.17, au siège de la maison d'édition Luzeiro, São Paulo.

Au regard des trois descriptions, l'identité construite dans *O raio X do cordel* est une *identité-résistance* qui s'oppose à l'*identité-légitimante* de la littérature de *cordel*.

O *cordel* não se pretende
ser o mais lindo, o melhor,
não está atrás de ter
o status de maior,
contudo, jamais aceita
o estigma de menor.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 21)

Elle laisserait croire qu'elle est une *identité projet* car elle porte un projet identitaire pour une nouvelle position dans l'univers littéraire brésilien mais il s'agit plus, en fait, d'une politique identitaire qui se distingue par la contestation et l'opposition. Les auteurs sont dans la revendication et la demande de réparation plus que porteurs d'un projet innovateur qui propose une nouvelle identité, un projet culturel novateur pour la littérature de *cordel*. « À cause de ces déformations, nous avons décidé d'écrire ce *cordel* pour montrer qu'il existe un autre regard sur cette poésie que celui établi par ceux qui ont oublié d'appliquer les théories littéraires au *cordel* (Poeta, Nascimento 2013, p. 4, présentation, traduction libre).

La stratégie de la différence et le positionnement par la résistance sont également manifestes dans le poème par les nombreuses critiques et dénonciations faite aux figures légitimes de la théorie littéraire et culturelle.

Só afirmam inverdades
Quem não pesquisou direito,
Ao invés de ajudar
Atrapalhou de tal jeito,
Reforçando e até criando
Um monte de preconceito.

[...]

Isto tudo é porque
Chamam-nos de “popular”
Pois na nossa Academia
De certo só pode entrar,
Tudo que acha “erudito”,
Sem erudição mostrar.
(Poeta, Nascimento 2013, pp. 18-26)

Les travaux antérieurs sont débattus et les poètes remettent en question leur fondement. Le doute exprimé modifie les rapports entre chercheurs et *cordelistas*. Ces derniers se positionnent d'égal à égal, ils participent désormais à l'élaboration de l'identité culturelle.

D'autre part, la rupture vis-à-vis des travaux antérieurs est marquée par le jeu de l'intertextualité dans le poème. À de nombreuses reprises, des vers sont encadrés de guillemets pour leur donner l'apparence d'une citation. L'usage des guillemets suggère que les poètes revendiquent l'hétérogénéité. Ils montrent que ce ne sont pas eux les auteurs des propos. Par la distance affichée, ils montrent leur désaccord.

Porém os pesquisadores,
Avistando em um varal,
Alguns livrinhos pendurados
Alardearam geral:
“A nossa literatura
Imita a de Portugal”.
(Poeta, Nascimento 2013, p. 18)

Les *cordelistas* soulignent également le caractère résistant et autonome de la littérature de *cordel* qui se créa et se développa malgré les impératifs ou les difficultés. En conséquence, sa marginalisation lui aurait permis de rester libre. C'est pourquoi nous voyons l'évocation fréquente du « lieu » et de l'« espace », en référence à sa reconnaissance comme littérature nationale, comme une revendication, dans une certaine mesure, à l'auto-détermination. Désormais affranchis du regard des érudits qu'ils considèrent comme leurs égaux, les poètes peuvent définir leur poésie. En résumé, après s'être auto-réalisé pendant plusieurs décennies, le *cordel* aurait gagné le droit de s'autodéterminer de telle manière que les auteurs soutiennent la thèse selon laquelle le *cordel* serait originairement brésilien.

En référence aux travaux de Stuart Hall, l'identité construite dans le poème de Varnecki Nascimento et Nando Poeta s'inscrit selon nous dans une logique de renforcement de l'identité locale en la déterritorialisant dans la mesure où ils mettent en valeur l'identité nationale plutôt que régionale. Tous les deux, poètes-migrants, sont à leur manière dans une sorte d'abstraction géographique, dans une logique où le local est tout autant global. Moacyr dos Anjos dit à propos des effets de la globalisation sur les identités culturelles :

Même si les espaces de vie demeurent fixes, les lieux vécus, dans lesquels s'articulent et se créent les produits culturels qui inscrivent l'individualité des groupes, souffrent d'un processus de déterritorialisation et d'étrangeté permanente, de désagrégation de la géographie et de distanciation temporelle spécifiques dans lesquels se fondent et s'affirment des systèmes de représentation. [...] Par la force de ces changements, la notion d'identité culturelle est encouragée à se déplacer du milieu qui paraît spontané et territorialisé vers un champ ouvert de constante (ré) invention. (Anjos 2005, pp. 13-15, traduction libre)

Cet intérêt pour l'origine brésilienne de la poésie est une volonté de récupérer son identité. En outre, ils utilisent de temps en temps un vocabulaire de la génétique et du médical, à commencer par le titre du *folheto O raio X do cordel*.

Du point de vue des poètes, le pouvoir légitimant l'aurait désappropriée de sa vraie identité culturelle. Ils s'évertuent donc à lui donner un nouveau sens en se référant au mythe originel. La revendication de l'origine brésilienne sert d'argument pour l'affirmation d'une vérité historique :

Cette œuvre est notre contribution pour provoquer des débats et ouvrir, qui sait, un nouveau champ de discussions, dans lequel dialoguent toutes les cultures, mais sans renoncer au fait que le *cordel* pourvu de rimes et d'une métrique est une création brésilienne. Ce n'est pas une question nombriliste mais un rendez-vous avec la vérité. (Poeta, Nascimento 2013, p. 4, traduction libre)

Dans le récit poétique, les auteurs partent du postulat que les précédentes études littéraires ont initialement déformé l'origine de la poésie, par conséquent, ils sont à la recherche de « ses vraies racines » et pour cela ils élaborent son identité poétique en prenant comme point de référence la différence. C'est une contestation de la version officielle, un « symptôme de reconnaissance identitaire » (Harel 2005, p. 16). La recherche pour la vérité historique répond en réalité aux objectifs du moment. Kathryn Woodward dans *Identidade e diferença : uma introdução teórica e conceitual* relève tout le paradoxe de la revendication d'un passé :

Ce qui paraît être simplement un argument sur le passé et la réaffirmation d'une vérité historique peut nous en dire plus sur la nouvelle position-du-sujet [...] qui essaie de défendre et d'affirmer le sentiment de séparation et de distinction de son identité [...] au présent plutôt que celle supposément du passé. (Woodward 2014, p. 11, traduction libre)

En ce qui concerne la littérature de *cordel*, l'enjeu du moment est son accès au monde de la littérature conventionnelle. En outre, nous voulons croire qu'une fois la reconnaissance obtenue, l'enjeu de l'origine ne sera plus aussi indispensable pour ces poètes. En effet, Varnecki Nascimento et Nando Poeta n'envisagent pas la poésie de *cordel* comme une pratique fixe, « Dans l'art personne n'a besoin/ D'un ordre carcéral » (2013, p. 16, traduction libre). Nous percevons la démarche du *folheto O raio X do cordel* comme « un pavé dans la mare » qui soulèverait le débat à l'heure où la littérature de *cordel* est définie pour être enregistrée comme patrimoine culturel immatériel par l'Iphan. De plus, leur sensibilité politique les amène à se positionner au quotidien dans une posture militante en faveur des minorités ou des

marginalisés¹⁷². Par conséquent, si les auteurs veulent être cohérents avec leur idéologie, leur démarche poétique est aussi engagée, tournée vers la lutte, d'où la teneur virulente, critique et combative du poème.

D'autre part, nous avons soutenu précédemment que l'arrivée d'une nouvelle historicité à partir des années 1980 a favorisé l'émergence des méta-*cordéis* dans la mesure où il s'est passé une redéfinition des identités engendrée par la mondialisation, la médiatisation et la démocratisation à l'échelle planétaire. Au Brésil, la Constitution de 1988 a permis de reconnaître la diversité culturelle pour définir l'identité nationale. La mémoire des minorisés et/ou des minorités est désormais recueillie et son statut dans la construction de l'histoire se veut participative. L'étude a montré également que la présence d'une mémoire du sensible se théorise en réemployant et en récupérant un vocabulaire conceptualisé¹⁷³. Partant d'une perspective globale, les métacordéis ne sont-ils pas une des résultantes de ces changements ? Les poètes comme Varnecki Nascimento et Nando Poeta ne jouent-ils donc pas un des rôles traditionnels du *cordelista* qui est d'être une antenne sensible de son environnement ? Ne sont-ils pas imprégnés du nouveau régime d'historicité ? Si, comme le dit Julie Cavignac (1997, pp. 17-18), les normes culturelles fournissent un cadre à l'imagination des poètes, et sachant que désormais leur cadre s'apparente à un univers hybride entre tradition et modernité, mémoire et histoire, héritage et concepts, peut-on supposer que les poètes reproduisent effectivement cet univers d'entre-deux lorsqu'ils emploient dans leur poésie un registre lyrique et argumentatif ?

Et enfin, dernière interrogation, n'est-ce pas pertinent que les poètes décident de puiser dans un corpus théorique pour construire leur poésie à partir du moment où, d'une part, certains d'entre eux ont une formation académique, et, d'une autre part, les universitaires constituent une partie importante de leur lectorat ? Avant, poètes, lecteurs et auditeurs partageaient le même fond mémoriel qui s'étayait sur la tradition orale ; désormais, il y a les essais, les rapports, les argumentaires et les ouvrages théoriques. De la part des poètes comme Nando Poeta et Varnecki Nascimento, n'est-ce pas une tentative d'appropriation dans le but de partager à nouveau un corpus en commun qui, en revanche, ne serait plus basé sur la mémoire mais sur l'histoire ? A cet égard, concernant *O raio X do cordel*, c'est la première fois que nous rencontrons un *folheto* qui s'attaque à l'ensemble des travaux de recherche faits sur la

¹⁷² Varnecki Nascimento participe à certains événements organisés par le mouvement « littérature marginale » de l'écrivain Férrez ainsi qu'à des *saraus* de la *Cooperifa*, qui est un mouvement culturel pour l'expression poétique de la périphérie de São Paulo.

¹⁷³ *Confère* l'article introductif *O Nordeste no Sudeste, o Nordeste no mundo (e vice-versa)* de Paulo Teixeira Iumatti (2019b) du numéro *Cultura nordestina no contexto urbano do Sudeste* de la revue *cadernos do IEB*.

littérature de *cordel*. C'est une forme de *peleja* rhétorique. Autant il est courant de voir s'affronter deux points de vue à l'intérieur d'un *folheto*, comme avec les *pelejas*, autant il n'est pas habituel de voir les poètes s'opposer aux chercheurs. N'est-ce pas une preuve supplémentaire de l'acquisition d'une conscience historique qui ne se base plus sur la mémoire mais sur les faits et l'objectivité d'une démarche historiographique ?

2.2.2. Vérité et fidélité

Lorsque la mémoire et l'histoire font partie des sujets principaux d'une réflexion, il est incontournable d'aborder les thèmes de la vérité, fidélité et réalité du passé. Dans les écrits théoriques, la fidélité est associée à la mémoire tandis que la vérité appartient à l'histoire. Reste la réalité, tellement recherchée, qui demeure insaisissable. Si la fidélité est employée avec la mémoire, c'est parce qu'elle nourrit une relation affective et subjective avec le passé. La mémoire est affaire de transmission et de restitution. En se remémorant, l'individu reconstitue le passé à la lueur du présent. Le passé contemporanisé est une représentation fidèle rapportée aux enjeux du présent. Et même s'il est accepté aujourd'hui que l'écriture de l'histoire est également une représentation du passé influencée par les enjeux du présent, l'histoire, quant à elle, cherche toutefois à mettre de la distance en gardant un regard extérieur sur le passé. L'historien met en place une démarche méthodique et critique pour tenter de s'approcher de la vérité (Moreault 2003).

Depuis la *poussée mémorielle*, il y a une redéfinition des valeurs de l'histoire et de la mémoire. Si, avant, l'affirmation « la mémoire a “pour elle la fidélité, mais non la vérité” » (Nora 2002, p. 29) était admise, elle est, depuis, questionnée par ceux identifiés ou s'étant auto-désignés comme détenteurs d'une mémoire. En l'occurrence, dans notre étude, les détenteurs de la mémoire sont les *cordelistas* contemporains. Pour illustrer notre propos, des extraits des poésies de João de Barros et Franklin Maxado ont été choisis afin de souligner la séparation, et même l'opposition, entre la fidélité de la mémoire et la vérité de l'histoire. Puis, dans un second temps, il sera constaté dans le récit des *cordéis* didactiques que les deux notions et leur valeur se mélangent.

Dans l'exemple de la *peleja* entre João de Barros et Franklin Maxado, on constate l'amorce d'une migration des valeurs. Avec João de Barros, le poète doit rester « fidèle à sa pratique », alors que Franklin Maxado se positionne déjà dans un discours de « vérité des faits ». Il est intéressant d'observer comment João de Barros dans le poème use de termes

issus du champ lexical de la « fidélité » au sens biblique du terme. La poésie est comme une religion et les poètes sont ses fidèles. De cette manière, il pointe l'illégitimité, ou plutôt l'infidélité de Franklin Maxado envers la poésie et ses disciples. De plus, João de Barros n'utilise jamais le terme « tradition » mais uniquement les mots : « don, artiste, poète, légitime ménestrel ». Il relate des pratiques et des situations qui font appel à l'imagination. Ses références ne sont pas de l'ordre du concept mais de l'expérience, de l'émotion, du fictif. Son récit se rattache à de la mémoire, elle-même constitutive de l'identité. Selon lui, Franklin Maxado se fourvoie et dupe son public. João de Barros, lui, reste fidèle à lui-même, c'est-à-dire, à son héritage, son apprentissage et aux principes qui lui ont été transmis. Sa pratique poétique se mélange à ses convictions catholiques. Elles ne forment qu'une seule voix :

Existem inteligências
Que tornam-se em besteiras
Todas as suas asneiras
Lhe enviam as decadências
O CRIADOR das ciências
Está vendo seu papel
Horrível, vil e cruel
Vai dá-lhe a compensação
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel.
(Barros de 1977, p. 6)

Alors que Franklin Maxado a reçu quelques mois auparavant l'affront insultant, il reste modéré dans sa réponse. Il élabore sa défense grâce à des observations objectives qu'il argumente ensuite. Il utilise des connecteurs logiques pour structurer son propos : « ainsi, car, étant donné, donc, parce que, mais ». C'est un récit argumentatif qui porte sa défense par des faits. C'est un discours de la vérité et non plus de la fidélité car il ne renvoie pas à la mémoire mais aux événements et donc à l'histoire. Son opinion est laïque, mesurée et progressive :

Com respeito aos mais velhos
Quero aqui apresentar
Novos poetas de Cordel
Que estão a se formar
Ou são doutores formados
No Sul, lá no outro lugar

Se são ou serão doutores
É pela oportunidade
Porque antes não se tinha
Tantas quantas faculdades
Pois o Brasil foi colônia
Que luta por liberdade.
(Maxado 1978, p. 6)

Par ailleurs, Franklin Maxado utilise le terme tradition comme un concept historique et non comme une pratique issue de l'expérience. A y réfléchir, il est cohérent de retrouver son emploi dans la poésie de Franklin Maxado étant donné que ce dernier a étudié à l'université et est journaliste. C'est un terme réfléchi, modélisé et théorisé qui est employé dans les milieux dans lequel il s'était formé et travaillait. Au terme de cet exemple, on observe la présence d'une « vérité des concepts » qui répond à la « fidélité d'une pratique ».

Dans les *cordéis* didactiques *Cordel cotidiano* de Moreira de Acopiara et *Raio X do cordel* de Nando Poeta et Varneci Nascimento, il y a un double usage de la mémoire et de l'histoire. En revanche, ce qui les distingue, c'est qu'on assiste dans le second à la migration de la valeur « vérité » de l'histoire vers la mémoire dans la mesure où les poètes mettent en doute la démarche historiographique et considèrent que la vérité peut également provenir de l'expérience.

Moreira de Acopiara associe ses observations à ses expériences personnelles. Il y a une personnification du récit qui indique que la source du récit émane de sa mémoire. Comme dans le poème de João de Barros, il y a un mélange du réel et du personnel, les souvenirs prennent la place du religieux. Mais cette mémoire est également historique à partir du moment où il énonce des faits, énumère des auteurs et des œuvres, expose des observations.

Eu nunca esqueço a magia
Nem o enredo engenhoso
D'O Pavão misterioso,
D'O Valente Zé Garcia,
Coco verde e Melancia,
O direito de Nascer...
E outros que não de aparecer
Fortalecendo essa liga
O cordel é coisa antiga,
Mas não vao envelhecer.

Lembro João sem direção
As astúcias de Camões,
Vicente, o rei dos ladrões
E O vaqueiro Damião.
Grinaura e Sebastião
Cedo eu pude conhecer.
Eu nunca vou esquecer
A Cigarra e a Formiga.
O cordel é coisa antiga,
Mas não vao envelhecer.

O Herói João de Calais
Para mim foi um tesouro.
Roldão no Leão de ouro
Eu não esqueço (jamais).
Roberto do Diabo faz
Qualquer estremecer,
Para depois surpreender,
Mostrando ter mão amiga.
O cordel é coisa antiga,
Mas não vai envelhecer.
(Acopiara de 2012c, pp. 12-13)

Dans les vers de Moreira de Acopiara, il y a un savant mélange d'énumération bibliographique avec les champs lexicaux de la mémoire « oublier, se rappeler » et du merveilleux « magie, trésor, trembler, surprendre ». Le récit poétique peut être compris comme l'énonciation d'une vérité qui se veut avant tout fidèle à l'expérience que le poète a acquise avec la poésie.

Dans *O raio X do cordel*, le récit est entièrement argumentatif. La présence de figures stylistiques comme la métaphore et la comparaison sont mises au service de la rhétorique. Il y a un enchaînement de thèmes qui sont tour à tour débattus. La présence du « Je » ou du « Nous » apparaissent pour marquer l'opinion des auteurs mais nullement pour insérer des éléments personnels comme des anecdotes ou souvenirs de la pratique poétique des deux poètes. Si une émotion est exprimée, elle est placée de manière à soutenir l'argumentation. C'est donc une rétrospective historique qui s'appuie sur des constatations, des citations non référencées ou des opinions qui réclament la vérité. Cela donne l'impression que la mémoire des poètes est absente du récit. Pourtant, elle est bien présente. La fidélité de la mémoire s'est transformée en une vérité de la mémoire car celle-ci devient de plus en plus historique dans la mesure où les deux poètes sont partis de leur conviction et l'ont ensuite étayée par des références théoriques pour élaborer leur poème. La source de ce dernier est donc bien issue de la mémoire puisque c'est de leurs expériences personnelles que sont nés le sujet du poème et son orientation :

Le processus est que moi et Nando, nous avons fait plusieurs études sur le *cordel*. Et moi, qui suis depuis enfant au contact du *cordel*, je n'ai jamais vraiment cru à l'explication que le *cordel* était venu du Portugal. Je lisais cela, mais cela ne m'a pas convaincu, non. Parce que je voyais le *cordel* seulement dans le *Nordeste*, je voyais toujours ce qui se faisait dans les autres pays, je ne voyais jamais rien à la télévision qui interrogeait le *cordel*. Alors, j'avais toujours un doute. [...] Quand j'ai rencontré Aderaldo et que j'ai lu sa thèse, sa dissertation, là, j'ai rencontré l'appui dont j'avais besoin. Il soutient que la littérature est véritablement brésilienne. Et ça a été là, que mon idée et celle de Nando fut renforcée, qui a même lu plus que moi et d'autres choses. Nous, principalement, nous avons la même conception du *cordel*, donc avec cette connaissance dans la tête, nous nous sommes embarqués dans l'aventure d'écrire un *cordel*. Ça a été à partir de là que nous avons écrit, en s'améliorant, en écrivant, en changeant. C'est comme ça que ça s'est passé.¹⁷⁴

La vérité du vécu qui se forge par l'expérience domine sur la vérité historique des travaux antérieurs réalisés sur la littérature de *cordel*. L'histoire est au service de la mémoire. La sélection d'ouvrages théoriques a servi d'appui pour, d'une part transformer leurs intuitions en faits pour leur argumentaire et, d'autre part, pour asseoir la légitimité de leur thèse. Par conséquent, il est possible d'envisager que le choix de la rhétorique ait deux objectifs. Le premier serait d'adopter le même style énonciatif employé par ceux que le poème critique ou dénonce : les théoriciens ; le second, serait que le style argumentatif apporte plus de poids à leurs idées car il suppose un raisonnement minutieux : exploration, élaboration d'une problématique et d'hypothèses, confrontation des données, analyse et déduction. Dans *O raio X do cordel*, il s'agit donc d'une « mémoire à exigence historique » (Nora 2002, p. 29) car elle réclame des preuves.

Dans les deux *cordéis* didactiques, la conscience de soi, comme être social et historique est perceptible. Lorsque Moreira de Acopiara associe la tradition à l'innovation ou encore quand Nando Poeta et Varneci Nascimento désirent provoquer « une discussion historique » (2013, p. 5, traduction libre).

Les poètes dans *O raio X do cordel* se placent dans l'histoire plutôt que du côté de la mémoire. Ou devrait-on dire, ils se placent du côté de la « mémoire à exigence historique ». Pierre Nora indique que cette nouvelle mémoire désireuse d'émancipation est aussi revendicatrice et demandeuse de reconnaissance pour avoir été l'oubliée de l'histoire. Dans le poème, Nando Poeta et Varneci Nascimento sont les « porte-étendards » d'une version alternative de l'officielle. C'est une vérité revendicatrice. Dans le poème, ils ont « rendez-vous avec la vérité » (2013, p. 4, traduction libre). Ce recours à la vérité partielle et vécue par les poètes pose question. Elle est porteuse de débats, voire même de conflits entre eux. Dans le cas de l'enregistrement de la littérature de *cordel* comme bien culturel immatériel, on

¹⁷⁴ Varneci Nascimento, entretien réalisé le 02.03.17, au siège de la maison d'édition Luzeiro, São Paulo.

constate que le changement de position de l'agent culturel, qui est passé d'objet d'étude à sujet contribuant à l'étude, a entraîné des modifications sur la conception de la vérité puisque leur participation a rendu possible une multiplication des perspectives. En outre, la fidélité comme nouvelle vérité requiert des chercheurs qu'ils entretiennent un dialogue plus ou moins constant avec les poètes pour les maintenir informés de l'actualité des travaux académiques ou institutionnels. De plus, le changement de position laisse entendre pour certains *cordelistas* que désormais leur participation à l'histoire leur accorde un droit de regard sur son énonciation. Ils mettent en valeur la vérité de la mémoire qui viendra compléter la véracité historique.

En 2015, s'est déroulée au théâtre de la Caixa Cultural de Brasília la « 3^e Encontro Nordeste de Cordel em Brasília » organisée par l'associação dos cantadores repentistas e escritores populares do DF e Entorno (Acrespo) et bénéficiant de l'appui de l'Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (Iphan). Si on reprend la chronologie du processus d'enregistrement, l'événement s'est déroulé peu avant le démarrage des entretiens d'histoire orale et des réunions collectives. En effet, l'équipe de chercheurs coordonnée par l'historienne Rosilene Alves de Melo allait débiter la série d'entretiens dans tout le pays. Autant dire qu'il s'agissait d'une période charnière car les poètes ont profité de la table ronde « Littérature de *cordel*, repente et poèmes *matutos* – Patrimoine Immatériel, avancés et défis » pour réitérer leur souhait de participer activement au travail de terrain et à la définition de leur pratique puisque c'est une demande qui avait également été formulée dans le dossier de demande d'enregistrement rédigé par l'academia brasileira de literatura de cordel en 2009 : « L'équipe qui fait partie de la direction de l'Académie Brésilienne de Littérature de Cordel – ABLC accompagnera entièrement l'exécution du projet, en la supervisant et en évaluant chaque étape réalisée selon les normes stipulées ». La table ronde a été l'occasion pour l'équipe de clarifier ce que « méthode participative » de l'histoire orale supposait. En outre, il a été rappelé que les poètes sont dépositaires d'une mémoire qui est collectée au travers du récit d'histoire orale, par conséquent, c'est par le recueil de leur témoignage individuel et des concertations collectives qu'ils participent à l'élaboration de la définition de leur poésie. En revanche, les poètes ne peuvent en être les architectes car cela reviendrait à de l'autodétermination. L'histoire serait alors mise au service de leur mémoire. Cet exemple illustre le désir d'une vérité qui inclue la participation des acteurs, forme de revendication pour la définition de l'histoire par l'insertion de leur mémoire. Pour les agents culturels, il ne s'agit plus de l'histoire de leur pratique mais de « leur histoire » dans le sens où ils contribuent à son élaboration.

2.2.3. Le choix du grand récit

Plutôt que d'envisager les effets de la globalisation comme destructeurs des anciennes élaborations identitaires nationales, Stuart Hall pense qu'« il est plus probable que [la globalisation] va produire, simultanément, de nouvelles identifications « globales » et des nouvelles identifications « locales » » (2006, p. 78, traduction libre). Dans *O raio X do cordel* cette exploration se fait sur une différenciation locale, il y a un désir de revalorisation et une revendication des origines brésiliennes. Marco Haurélio choisit la voie de l'affirmation d'une identité globale qui trouve sens dans le récit employant des valeurs du grand récit fondateur occidental. Par ce choix, il reconnaît à la fois l'héritage poétique des pratiques qui ont précédé la formation de la littérature de *cordel* au Brésil et il souligne l'appartenance de la poésie à une mémoire historique et collective qui dépasse les frontières. Pour Marco Haurélio, cette caractéristique est une source inépuisable pour l'imagination et la recréation constante de la poésie de *cordel*.

Je pense que cette vision réductrice du *cordel*,
De tu...À partir de ce que Marcia Abreu¹⁷⁵ a cousu,
C'est...de couper tous les liens avec le vieux monde,
Je trouve cela très provincial pour commencer.

Tu trouves que cela est très quoi ?
Provincial
Si tu as...toute une gamme... de thèmes.
Le *cordel* n'est pas seulement une structure fixe,
Aussi parce que le sizain qu'on utilise est né en France !
Les thèmes qu'on utilise, la majorité existe depuis le Moyen-Âge,

La poésie est libre, l'imagination est libre,
Et c'est évident notre *cordel*, il a...il a notre âme,
Il la reflète, mais c'est une âme collective, c'est une âme métisse.

Il faut arrêter de se limiter,
Parce que cela même reflète
Non pas une vérité mais beaucoup de limites qui ne veulent pas voir au-delà¹⁷⁶.

Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit* (1983) décrit diverses relations transtextuelles. Dans la poésie de Varnecki Nascimento et Nando Poeta, il y a une relation de commentaire sur des sources désignées sans être nommées. C'est une relation métatextuelle qui vise l'effet de rupture avec les textes convoqués. Alors qu'au contraire, dans les *romances*

¹⁷⁵ ABREU M. *op.cit.* Dans son ouvrage, l'auteure présente les distinctions entre la littérature de *cordel* portugais et le *folhetos* brésilien. Elle n'exclut pas l'influence de la poésie portugaise sur celle brésilienne mais démontre que cette dernière s'est constituée singulièrement sur le territoire sud-américain.

¹⁷⁶ Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.2017 au centre culturel São Paulo

de Marco Haurélio l'intertextualité est de mise. Dans la deuxième partie de l'étude, il a été mis en évidence l'incorporation de nombreuses références littéraires et mythologiques dans *O herói da montanha negra*. La trame du « romance-épopée » prend pour exemple celle d'autres romances de la littérature de *cordel*, la personnalité du héros s'inspire de celle de personnages cinématographiques ou de *comics*. Certains personnages ou éléments du « romance-épopée » sont même comparés à des figures mythologiques : comme Glauco à Persée, un des monstres de la montagne à Cerbère, le soleil à Apollon et un ruisseau au fleuve Achéron. L'allusion à ces références marque la relation filiative entre la poésie et d'autres sources culturelles. Leur usage exprime l'idée de continuité. Pour Marco Haurélio, c'est une manière de rendre hommage au savoir qui l'a précédé. Il n'envisage pas cette pratique comme du plagiat mais comme une manière d'être connecté à un imaginaire collectif.

Manoel d'Almeida Filho, Joaquim Batista, Leandro...
 Ils étaient connectés à l'inconscient collectif,
 Aux histoires traditionnelles, aux romances tragiques du Nordeste, aux contes.
 Donc, ils réussissaient à saisir et...
 Regarde juste le point de départ de comment Zé Camilo a saisi "Entre o amor e a espada";
 Je trouve que les poètes d'aujourd'hui,
 Nombreux avec la formation académique,
 Ils ont une culture littéraire très limitée.
 C'est assez perceptible,
 Et...Certains souffrent d'une certaine inhibition intellectuelle.
 Donc cela n'a rien à voir avec la culture littéraire,
 Cela à voir avec toi-même, comprendre comme les anciens comprenaient,
 Parce qu'ils arrivaient à s'appropriier la mythologie¹⁷⁷.

D'un côté, Marco Haurélio cherche à renforcer les ramifications de la poésie, et de l'autre, il désire soustraire la poésie d'un territoire topique unique. C'est pourquoi, la traversée comme schéma narratif dans les romances de Marco Haurélio est si présente. Elle est la figure allégorique d'une recherche vers un niveau intellectuel et physique supérieurs, la métaphore de la métamorphose. Marco Haurélio a effectivement saisi sa portée symbolique. Elle représente pour lui un vecteur qui conduit l'esprit à être mouvant et déterritorialisé.

De la même manière que Marco Haurélio cherche à se détacher d'un espace physique, il cherche aussi à le faire au niveau temporel en choisissant des structures de récit intemporel. Dans le « romance-épopée », le temps est omniscient – à la fois passé, présent et futur – alors que dans le « romance-conte », le déroulement du temps se soustrait du réel. Cela permet au *romance* de la littérature de *cordel* de faire écho avec la réalité. Marco Haurélio s'est saisi de leur potentiel d'actualisation car il pense que la poésie de *cordel* peut gagner sa légitimité

¹⁷⁷ *Idem.*

littéraire grâce à eux plutôt qu’avec les *cordéis* didactiques qu’il considère trop conjecturaux et donc éphémères.

Ce que j’ai fait d’une certaine manière
C’est ce que les personnes du Ceará faisaient déjà.
Mais ils ne faisaient pas des *cordéis* aussi longs, comment dire.
Et ils sont rares les *cordéis* de plus de seize
Certains ont trente-deux.
Rouxinol, Klévisson et Arievaldo¹⁷⁸.
Quand j’ai lu en 2001 environ.
Rouxinol était en train de commencer
Il n’était pas encore aussi...
Aussi bon qu’il ne l’est aujourd’hui

Mais les choses qu’ils faisaient
J’ai pensé : C’est ça que je veux faire.
Klevisson Viana a fait “A Quenga e o delegado”.
Rouxinol “ O valentão Chico Tromba¹⁷⁹”.
Arievaldo...
A fait certaines choses dans ce sens.
Ces gars sont en train de faire ce que j’aime faire !
Ils ont certainement une formation similaire à la mienne.

Alors j’ai persisté
Juste ça, j’ai montré que c’est possible de faire
Cordéis avec plus de substance¹⁸⁰.

Il peut être supposé que face aux mouvements de reconfiguration identitaire et culturelle que les sociétés occidentales connaissent actuellement, où les grands récits de la Nation de la fin du XIX^e et du début du XX^e peinent à résonner, Marco Haurélio tente au contraire d’utiliser la structure du grand récit littéraire pour rendre la littérature de *cordel* nationale et non plus seulement régionale. Grâce au *romance* comme sorte de grand récit fondateur, il cherche à créer un monde commun pour la littérature de *cordel* et ses poètes, mais également avec la société littéraire en général qui trouverait, dans les valeurs et la structuration narrative hybrides des *romances*, des points communs de référence qui feraient sens avec leur imaginaire. Le grand récit des *romances* de la littérature de *cordel* serait le territoire imaginaire potentiel national. Ainsi, par ce choix stylistique, Marco Haurélio préserverait la tradition, et donc l’union et la stabilité du monde de la littérature de *cordel*, et en même temps, il s’adresserait à un public qui n’est plus seulement affilié au territoire géographique du *Nordeste*.

¹⁷⁸ Les poètes Rouxinol do Rinaré, Klevisson Viana Lima et Arievaldo Viana Lima.

¹⁷⁹ Titre complet : *O valentão Chico Tromba e suas perversidades*.

¹⁸⁰ Marco Haurélio, entretien réalisé le 16.02.2017 au centre culturel São Paulo.

2.2.4. Les stratégies des constructions de l'identité du *cordel*

Le kit identitaire de la littérature de cordel

Depuis les années 1980-1990, il y a eu un effort significatif de didactisation de la littérature de *cordel*. C'est un mouvement déployé par le monde de la littérature de *cordel* afin qu'elle s'insère dans le réseau littéraire conventionnel et qu'elle soit appréciée du grand public étant donné que la conjoncture lui est devenue plus favorable. Elle s'est saisie de la *poussée mémorielle* internationale.

Anne-Marie Thiesse dans *La création des identités nationales* montre que la formation des nations au cours du XIX^e est liée à son contexte et plus exactement « à la modernité économique et sociale ». Elle ajoute : « Elle est contemporaine de l'apparition de nouveaux groupes sociaux » (2001, pp. 15-16). Nous avons fait le constat d'une conjoncture politique et idéologique dans les années 1980 au Brésil qui entendait reconnaître un pan de la population brésilienne jusqu'alors constitutionnellement niée. Par conséquent, en reprenant comme modèle la dernière phrase d'Anne-Marie Thiesse, nous pourrions dire, pour la période qui nous concerne, que la formation des communautés culturelles est contemporaine de la redéfinition des groupes sociaux dans la société brésilienne dans la mesure où la *mondialisation* de Stuart Hall et *l'hybridation* de Néstor García Canclini ont favorisé ce processus de redéfinition identitaire. Nous partons de l'hypothèse que, de la même manière que les nouvelles nations émergentes du XIX^e siècle ont mis sur pied un « kit “do it yourself” » pour fabriquer leur identité nationale et assurer leur légitimité, les communautés vont également reprendre cette stratégie du montage identitaire à partir de catégories élémentaires désormais connues du monde entier. Elles vont élaborer leur kit identitaire comme preuve de leur existence. Mais contrairement aux nations, elles ne vont pas inventer mais faire un travail de tri, de sélection, de mise en avant de leurs spécificités. Elles vont retenir de la liste les éléments culturels puisque c'est en tant que communauté culturelle qu'elles se présentent. Toutefois, cette stratégie identitaire n'est-elle pas le résultat de l'action standardisante des institutions culturelle et patrimoniale ? En outre, si les communautés culturelles ont choisi cette stratégie identitaire c'est bien parce qu'elle fait écho à des topiques déjà existants. Elles emploient un vocabulaire conceptuel et iconique déjà connu qui a fait ses preuves pour la reconnaissance des nations.

Observons la liste des éléments symboliques et matériels que le monde de la littérature de *cordel* a établie depuis ces trois dernières décennies en prenant appui sur la liste dressée par Anne-Marie Thiesse :

- « Les grands ancêtres » → les pères fondateurs de la littérature de *cordel*¹⁸¹ : Silvino Pirauá Lima, Leandro Gomes de Barros, Francisco Chagas Batista, João Martins de Ataíde ;
- « Les héros » → les personnages : Les anti-héros João Grilo, Pedro Cem, Zé matuto, les *cangaceiros* Antônio Silvino et Virgulino Ferreira da Silva plus communément appelé “Lampião”, les *repentistas* Manoel Riachão, Cego Aderaldo...pour ne citer que quelques-uns ;
- « Une langue » → les règles poétiques : Rime, métrique et trame ;
- « Des monuments culturels » : La typographie “Lira Nordestina” anciennement appelé “Typografia São Francisco” à Juazeiro do Norte. Les oeuvres maîtresses qui peuvent être considérées come des “monuments” : “História de Zezinho e Mariquinha” de Silvino Pirauá Lima, “História da Donzela Teodora” de Leandro Gomes de Barros, “*Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho*” de Firmino Teixeira do Amaral, « O pavão misterioso de José Camelo de Melo Rezende, « Viagem a São Saruê” de Manoel Camilo dos Santos...pour ne citer que quelques uns ;
- « Un folklore » : l’univers culturel de la région du *Nordeste* (musique, gastronomie, artisanat...)
- « Un haut-lieu et paysage typique » : la région du *Nordeste* ;
- « Une mentalité particulière » → la représentation du *cordelista* : créatif, bon orateur, humoriste, orgueilleux mais généreux avec le public, travailleur, antenne sensible de son environnement.

Nous rajoutons à la liste :

- Les commémorations : les dates-anniversaires « 100 anos de cordel », « 100 anos da morte de Leandro Gomes de Barros », « 100 anos de Luiz Gonzaga » qui ont toutes donné lieu à la publication de *folhetos* et à l’organisation d’événements de la littérature de *cordel*.

¹⁸¹ Les termes entre guillemets sont ceux tirés de l’ouvrage d’Anne-Marie Thiesse et ceux précédés de la flèche sont les équivalents en ce qui concerne la littérature de *cordel*. Ceci est fait afin de montrer les analogies entre la construction de l’identité nationale au XIX^e siècle et celle, actuelle, de la littérature de *cordel*.

Pour construire la liste, les informations ont été uniquement puisées dans plusieurs *folhetos* didactiques qui décrivent la littérature de *cordel* et dans divers autres documents écrits par des *cordelistas* et éditeurs (Haurélio, Gomes de Sá 2011; Silva, Academia Brasileira de Literatura de Cordel 2008, préface et texte d'introduction; Câmara cearense do livro 2016; 2018). Le choix sélectif des archives cherche ainsi à montrer qu'il y a dans le monde de la littérature de *cordel* un travail intellectuel qui s'apparente à celui de l'histoire.

Les stratégies des poètes de l'étude

Les démarches, d'un côté, de Varneci Nascimento et Nando Poeta, et, de l'autre, de Marco Haurélio, sont deux stratégies distinctes qui pourtant cherchent à atteindre le même but : celui de la légitimité littéraire. Ces stratégies ont comme autre point commun de s'élaborer à partir d'emprunts et de croisements qui furent possible dans le contexte de la croissance des échanges. L'emprunt dans *O raio X do cordel* est théorique et stylistique puisque les auteurs ont élaboré une poésie argumentative et réflexive qui s'apparente plus au raisonnement de l'écrit qu'à celui de l'oralité. Alors que l'emprunt, dans les *romances* de Marco Haurélio, est culturel par l'usage de références littéraires, cinématographiques, mythologiques. Mais le point central qui marque leur différence stratégique est que les premiers, Varneci Nascimento et Nando Poeta, dans le *folheto O raio X do cordel* « gravitent autour de ce que Kevin Robins¹⁸² appelle « Tradition », cherchant à récupérer la pureté antérieure et redécouvrir les unités et certitudes qui sont comprises comme ayant été perdues » (Hall, Silva, Louro 2006, p. 87, traduction libre), alors que Marco Haurélio, et également Moreira de Acopiara,

acceptent que les identités sont sujettes au plan de l'histoire, de la politique, de la représentation et de la différence, et donc, il est improbable qu'elles soient une autre fois unitaires ou "pures" ; et celles-ci, par conséquent, gravitent autour de ce que Kevin Robin (suivant Homi Bhabha) appelle "Traduction". (Hall, Silva, Louro 2006, p. 87, traduction libre)

La *traduction* serait donc la capacité de transiter du pôle *idem* au pôle d'*ipséité*. Ramenée à la poétique du *cordel* et en partant de l'idée que l'*ipséité* est le principe qui gouverne la mémoire et l'*idem* celui de l'histoire, il est possible d'envisager la métaréflexion de ces poèmes comme un curseur entre mémoire et histoire. D'un côté, il y a la mémoire subjectivante, personnelle mais aussi constante qui reconduit éternellement l'héritage et qui

¹⁸² L'auteur fait référence à ROBINS, Kevin, 1991. Tradition and translation: national culture in its global context. In: *Entreprise and heritage: crosscurrents of national culture*. Londres : Routledge.

dresse le *tableau des ressemblances* car elle maintient son *soi* au travers des changements. De cette manière, la pratique poétique, grâce à cette propriété, se renouvelle sans avoir l'impression de se trahir. De l'autre, l'histoire avec sa tendance archivistique qui analyse et comprend le déroulement du passé en brochant un *tableau des changements* (Roussio Henry 1998, p. 22). À partir d'événements, l'histoire donne des repères. C'est la *mêmeté* qui la caractérise dans la mesure où son approche est objectivante, normalisante et modélisante. Elle construit une version rigide et unique du passé de la littérature de *cordel*. Par conséquent, le processus de *traduction* serait cette capacité à maintenir le mouvement de renouvellement de la mémoire dans un cadre constitué de repères par l'histoire. Pour revenir au *métacordéis* de l'étude, le poème *O raio X do cordel* tend à se rapprocher du pôle *idem* par une reconstruction savante du passé alors que le discours dans le poème de Moreira de Acopiara oscille vers le pôle de l'*ipséité* en faisant attention à préserver sa filiation avec le passé, en personnalisant sa relation avec celui-ci tout en constatant les changements qui se sont produits. Toutefois et afin d'éviter toute méprise, dans *O raio X do cordel* les poètes Varnecki Nascimento et Nando Poeta ne cherchent pas à retrouver en soi une pureté ou une authenticité de la littérature de *cordel* mais à récupérer ce qu'ils jugent être la vérité sur les origines et les spécificités de leur poésie. Selon eux, il y a eu malversation des études littéraires poussées par le contexte socio-historique antérieur. C'est une forme de demande de réparation qui s'apparente au « symptôme de reconnaissance identitaire » de Simon Harel (2005). C'est une démarche risquée car pour donner du poids à la thèse de l'origine brésilienne, les auteurs finissent par essentialiser leur poésie. Or, au regard de leur pratique poétique respective, les poètes sont en faveur d'une poésie de *cordel* inclusive et ouverte. Dans *O raio X do cordel*, du moins, les *cordelistas* n'ont pas réussi à opérer un travail de *traduction* poétique, dans lequel les routes et les ramifications fragmentaires sont saisies pour être renégociées sans chercher à définir une origine unique.

A l'inverse des ces derniers, Marco Haurélio, auteur de romances plus que de *cordéis* didactiques, trouve dans l'interconnexion des ramifications la source de son inspiration pour composer :

Je pense que le *cordel* ne doit pas avoir un effet pour l'effet.
 Il doit avoir du sens,
 Il doit t'attraper, t'attirer.
 Il doit faire que quand tu le lis, tu cherches d'autres références qui vont au-delà de lui,
 Parce que s'il ne dialogue pas avec les autres références culturelles c'est une œuvre mort-née.
 C'est la fin en soi-même. Il n'a pas de raison d'exister¹⁸³.

¹⁸³ Marco Haurélio, entretien réalisé le 09.03.17 au domicile du poète, São Paulo.

Moreira de Acopiara est également clairvoyant face aux risques lorsque l'on cherche à définir la littérature de *cordel*. Dans la poésie *O Novo cordel*, il souligne le paradoxe temporel d'une pratique qui a pour principe fondateur d'être en perpétuel mouvement :

Tem falado muito por
Aí de Novo Cordel,
Eu também quero me expor,
Porque é esse o meu papel.
O cordel foi minha escola,
Mas ele não me bitola
Nem é meu único evangelho.
E acho que o que hoje é novo
E está na boca do povo,
Amanhã já será velho.
(Acopiara de 2012b, p. 15)

Moreira de Acopiara profite de la strophe pour montrer que la poésie autant que lui en tant que sujet ne peuvent être définis de manière arrêtés car ils se nourrissent d'inspirations diverses.

Les réflexions des chapitres précédents ont montré que ces deux derniers poètes, Marco Haurélio et Moreira de Acopiara, sont bien conscients du constant processus transitif de leur pratique grâce aux interconnexions avec d'autres, et que cette clairvoyance fut sensibilisée par l'expérience de l'altérité de la migration. Alors que l'« habitabilité » de Marco Haurélio s'abstrait des références topiques pour explorer de nouveaux espaces poétiques, Moreira Acopiara organise la sienne de manière à ce que le *Nordeste* demeure le phare qui le guide dans son exploration. C'est pourquoi, nous comprenons que la traduction chez Marco Haurélio prend la forme du *romance* puisqu'il lui permet de transiter librement entre le pôle *idem* – grâce à sa structure narrative et ses valeurs morales intemporelles et le pôle de l'*ipséité*, par les multiples références culturelles et l'insertion des nouveautés ou de l'actualité. Chez Moreira de Acopiara, la traduction s'exprime par le double sens qu'il attribue à la tradition, entre permanence des fondamentaux et innovations.

Dans l'ouvrage collectif *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Pierre Ouellet montre que l'énonciation du soi et de l'autre est vécue non plus sur des rapports de l'identique ou du différent mais comme « l'entrelacs des identités et altérités multiples [qui] constituent à la fois le soi et l'autre, pour ne pas dire le soi comme l'autre » (Ouellet 2003, p. 16). Nous nous demandons si d'une certaine manière, la préférence de Marco Haurélio pour le *romance* comme grand récit fondateur d'une littérature à

dimension nationale ne serait pas effectivement une manière de réunir le soi et l'autre ? Dans la représentation doxologique, la littérature de *cordel* a toujours été l'autre. Et parallèlement, le Brésil est également représenté dans l'imaginaire national comme la terre qui accueille de multiples « autres ». Il s'agit donc d'opérer une transition où l'autre se transforme en soi. Étant donné que la société est composée « d'autres », le caractère anthropophagique et anthropomorphique du *romance* offrirait la possibilité pour l'individu d'unifier ses parts de soi et de l'autre. Ce qui faisait de la poésie de *cordel* « l'autre littérature » est dépassé pour devenir son avantage. Cette transition serait possible grâce à la structure du grand récit comme base énonciative du *romance*. Si nos suppositions s'avéraient alors l'identité de la littérature de *cordel* façonnée par Marco Haurélio pourrait être considérée comme étant porteuse d'une *identité-projet*.

En attendant que l'avenir nous apporte la réponse, les présentes observations nous permettent déjà de préconclure ce chapitre en soulignant que ce qui distingue majoritairement les poèmes de Marco Haurélio et de Moreira de Acopiara de celle de Varnecki Nascimento et Nando Poeta, c'est que les deux *cordelistas* prennent l'histoire de la littérature de *cordel* comme un héritage qu'ils assument et à partir duquel ils créent et recréent leur poésie. Il y a une dimension projective qui n'est pas autant retrouvée dans *O raio X do cordel* du fait que Nando Poeta et Varnecki Nascimento tentent de réécrire l'histoire, ils restent majoritairement tournés vers le passé.

Tableau récapitulatif

En guise de conclusion, nous avons élaboré un tableau¹⁸⁴ qui récapitule la progression de notre réflexion en reprenant certains topiques-clés de la thèse. Pour construire ce tableau, nous sommes partie de la définition du *régime d'historicité* de François Hartog : « [...] Comment une société traite son passé et en traite ? » (2003, p. 29). Dans cette définition, il y a deux propositions, la principale qui se réfère à comment la société interagit avec son passé et la conjonctive qui se rapporte à la perception de la société sur son passé. Nous avons repris cette définition pour distinguer la pratique poétique et la production discursive dans la littérature de *cordel* et nous avons changé le groupe nominal sujet « la société » par « les *cordelistas* ». Ce qui a conduit à deux questions. La première : comment les *cordelistas* traitent leur passé ? C'est-à-dire, quels rapports entretiennent-ils avec leur pratique poétique

¹⁸⁴ Il a été décidé d'insérer le tableau qui a permis à l'auteure de mettre au clair les hypothèses soulevées et de les structurer afin de les rendre transmissibles ensuite au lecteur.

étant donné que celle-ci est un héritage du passé ? Et la seconde : comment les *cordelistas* en traitent ? Autrement dit, comment ils décrivent leur passé dans lequel s'inscrit leur tradition poétique ?

Dans la colonne de gauche, apparaissent les principaux poètes de l'étude : João de Barros, Franklin Maxado, Morreira de Acopiara, Nando Poeta, Varneci Nascimento, Marco Haurélio et João Gomes de Sá. Ils sont ordonnés chronologiquement. Il y a une césure horizontale entre le poète João de Barros et les autres *cordelistas* qui marque l'avènement de la pensée historique dans la société à partir des années 1980. João de Barros a une conscience historique de soi et de sa pratique mais elle est interactionnelle avec la mémoire, c'est-à-dire qu'elle s'élabore en même temps qu'elle se fait, sans distanciation. Avec la *poussée mémorielle* des années 1980, les individus vont élaborer progressivement une conscience sociale de soi. D'une génération qui est « dans le faire » ou bien encore « dans le temps », il y a un glissement qui conduit à se distancier de la pratique et à élaborer une métaréflexion que Paul Simay désigne par « être conscient d'être entré dans le temps » (2009). Selon nous, les cinq autres poètes ont acquis cette conscience historique qui s'exprime sous différentes manières.

Régime d'historicité Poètes	« Comment le poète traite son passé » Pratique poétique	« Comment le poète en traite » Positionnement discursif
João de Barros	Indistinction entre la pratique et le discours Mots-clés : <i>Idéologie-mémoire</i> , oscillation entre ipséité et mêmeté, passéisme	
1980-2000 : Avènement de la pensée du mouvement historique, distinction entre « être dans le temps » et « conscience d'être entré dans le temps »		
Franklin Maxado	Respect du modèle, apprentissage d'un héritage, maintien de la poésie par le changement Mots-clés : <i>Idéologie-mémoire</i> , ipséité	Vocabulaire métahistorique, vision du progrès, adaptation du passé aux enjeux du présent et futur Mots-clés : <i>Idéologie-histoire</i> , mêmeté, modernisme.
Moreira de Acopiara & João Gomes de Sá	Respect du modèle, apprentissage d'un héritage, maintien de la poésie par le changement Mots-clés : <i>Idéologie-mémoire</i> , ipséité	
Marco Haurélio	Respect du modèle, reconduction d'un héritage, maintien de la poésie par le changement. Mots-clés : <i>Idéologie-mémoire</i> , ipséité	Vocabulaire conceptuel, connexion avec l'imaginaire collectif, le passé comme source de (re)création, ramification du passé dans le présent et futur, projet à long terme. Mots-clés : <i>Idéologie-mémoire</i> et <i>idéologie-histoire</i> , ipséité, passéisme et présentisme.
Nando Poeta et Varneci Nascimento	Données historiques, objectivisation du passé, revendication, réinterprétation du passé à partir du présent. Mots-clés : <i>Idéologie-histoire</i> , présentisme.	

Tableau 7 : Récapitulatif du régime d'historicité des poètes.

Conclusion

En 2010, s'enclenchait le processus pour l'enregistrement de la littérature de *cordel* sur la liste des biens du patrimoine culturel immatériel nationaux (section « formes d'expression »). Il fallut neuf années de coordination entre les organisations de poètes dont l'academia brasileira de literatura de cordel qui fut à l'origine de l'initiative, les *cordelistas*, les institutions culturelles (l'instituto do patrimônio histórico e artístico nacional et le centro nacional do folclore et da cultura popular), divers chercheurs dont Rosilene Alves de Melo qui fut en charge de l'élaboration du dossier descriptif à présenter à l'Iphan, afin que la démarche soit validée et la littérature de *cordel* inscrite sur la liste. Quant à notre recherche, elle s'est initiée en 2013 lorsque nous entreprîmes un travail de terrain pour le mémoire *La Littérature de cordel et la cantoria à São Paulo : thèmes et enjeux identitaires d'un genre nordestin*, puis se poursuivit et s'affina avec la thèse. Durant le premier séjour dédié à la récolte de données, nous avons assisté du 19 au 21 mai 2015 à la « 3^e Encontro Nordestino de Cordel em Brasília » organisée par l'associação dos cantadores *repentistas* e escritores populares do DF e entorno" (Acrespo) avec l'appui de l'Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (Iphan). Si nos réflexions engagées pour le travail de mémoire nous incitèrent à poursuivre sur le thème du *cordel* et des migrations, cet événement fut en revanche l'élément déclencheur qui mena nos réflexions vers le thème de la réinvention de la littérature de *cordel*. Lors de cette rencontre, nous avons observé *l'institutionnalisation et l'académisation de la littérature de cordel* (Borges Brandão 2018). C'est-à-dire qu'étaient présents à la rencontre des associations, collectifs et académies, généralement structurés selon le critère géographique. Les activités en journée se déroulaient comme un congrès avec des tables rondes thématiques autour desquelles se retrouvaient des poètes-experts, des spécialistes de divers secteurs ou des chercheurs. Les thématiques abordaient des questions actuelles comme le processus d'enregistrement de la littérature de *cordel* et du *repente* au PCI ; également étaient débattues des questions concernant le régime de retraite des poètes, la création du syndicat national pour les *repentistas*, les enjeux et les spécificités du marché éditorial et du commerce culturel du moment. Les deux membres de l'Acrespo qui étaient en charge de l'organisation des rencontres, Chico de Assis et João Santana, changeaient de tenue vestimentaire (costume-cravate/chemise à carreaux-jeans) aussi facilement qu'ils adaptaient leur discours (registre lexical, intonation et accent dans la voix) selon qu'ils se présentaient comme les coordinateurs de l'événement ou *repentistas*. Enfin, le soir venu, les rencontres nous proposaient une programmation musicale et visuelle dont le centre culturel hôte des rencontres ne pouvait que s'en enorgueillir.

À l'approche de l'enregistrement de la littérature de *cordel* sur la liste des biens culturels immatériels nationaux, il s'est produit un retour d'intérêt du monde académique (corps enseignant et étudiants) pour celle-ci. Le point fort de la présente étude est qu'elle s'est initiée avant cet engouement. Elle propose des observations originales dans le sens où si la question de la réinvention de la littérature de *cordel* a déjà été discutée ces dix dernières années, il n'y a pas encore eu de thèses qui viennent autant approfondir cette problématique. Il s'agit peut-être bien de la première à être soutenue depuis la patrimonialisation de l'expression poétique.

Dans notre étude, nous avons essayé de montrer que les migrations des nordestins et la venue de plusieurs poètes à São Paulo ont agi comme une sorte de catalyseurs de la réinvention de la littérature de *cordel* tant au niveau de son institutionnalisation croissante que de sa conceptualisation et de son incursion dans le marché éditorial. Nous avons également essayé de souligner les effets que l'expérience de la migration a sur la conception du *lieu habité* des poètes-migrants et comment leur approche topographique différentielle peut être à la source d'une singularité appelée *esthésie migrante* par Pierre Ouellet. Il a été vu par exemple que certains d'entre eux sont capables de s'affranchir de repères géographiques et développent une liberté d'exploration et de circulation dans les références culturelles. Toutefois, nous répétons encore une fois que notre étude ne cherchait pas à montrer que ce sont uniquement eux qui sont à l'initiative de la réinvention de la littérature de *cordel*. Elle montre même que c'est un mouvement d'ampleur nationale qui fut possible grâce aux moyens de communication et de déplacement du XXI^e siècle. Désormais, São Paulo n'est plus une terre lointaine, elle demeure toutefois chimérique et suscite de l'attrait autant que de la répulsion. Mais c'est parce que São Paulo est la métaphore physique de la mondialisation, espace où se retrouve et se concentre tous ces effets, que nous pensons que les poètes-migrants ont pu être porteurs de cette réinvention. D'une certaine manière, ils sont autant le résultat de la globalisation que cette dernière est l'instrument grâce auquel ils ont emprunté, négocié, élaboré et profité de la mise en contact et en commun de savoirs et de champs de compétences professionnels. C'est pourquoi, nous considérons que la patrimonialisation de la littérature de *cordel* est plus une étape supplémentaire vers son *artificialisation* qu'une démarche de sauvegarde. Il est question de gagner l'appui et la reconnaissance institutionnels afin d'accélérer son intégration au corpus littéraire national.

Le période post-moderne caractérisée par un niveau de globalisation jusque-là encore jamais atteint a mené à des reconfigurations de l'identité. Le désenclavement et la déterritorialisation des identités ont favorisé le processus d'hybridation socio-culturelle. Les

nouveaux référents identitaires donnent lieu non seulement à de nouvelles configurations identitaires tout comme elles ont permis leur diversité. Pour se définir, de nouveaux marqueurs culturels (tradition = renouvellement et/ou origine brésilienne privilégiée, parcours physique = parcours métaphysique...) sont élaborés et sélectionnés par les poètes, comme cela a pu être constaté dans l'étude lorsqu'il s'agissait d'analyser les divers registres énonciatifs de l'identité de la littérature de *cordel*. Le fait que la société post-moderne ait donné lieu à la diversité identitaire a rendu l'énonciation de l'identité poétique multiple : militante, didactique, métaphorique... La diversité identitaire est également due au fait que celle-ci est désormais acceptée et reconnue légalement. Si avant, l'identité, selon le groupe d'appartenance, avait comme tendance d'uniformiser les critères identitaires, aujourd'hui, il est admis devant la loi que l'individu devient sujet de la configuration de son identité¹⁸⁵. Le patrimoine et la culture nationale au Brésil ont été repensés. Il s'est déroulé une corrélation entre la réélaboration idéologique de l'institution culturelle et celle des poètes. Ils ont saisi le changement sociétal pour commencer à élaborer un discours qualifiant qui s'appuie sur l'emprunt d'un vocabulaire institutionnel et sur une démarche métaréflexive. Les *metacordéis* sont en l'occurrence le lieu idéal de l'énonciation identitaire. Ils sont à la fois support d'énonciation et instrument d'élaboration. Du point de vue historique, le présent travail corrobore cette version. Il montre que l'accélération temporelle a provoqué une sensation de détachement ou même de perte avec le passé, et un intérêt pour la mémoire qui s'exprime au travers de l'engouement international pour le patrimoine, devenu lui-même « l'alter égo de la mémoire » (Hartog 2003). L'écrit a également eu un effet de distanciation des poètes envers leur poésie. D'un côté devenus conscients d'être entrés dans l'histoire, les poètes utilisent leur mémoire pour la redéfinir, et de l'autre, ils développent un discours métaréflexif qui accompagne leur pratique poétique. Alors qu'avant la pratique était indissociable du discours, le processus de distanciation provoque une double énonciation : la poésie et le discours autoréférentiel. Les *folhetos* didactiques qui ont pour thème la littérature de *cordel* sont, en l'occurrence, les deux à la fois.

Les œuvres de *cordel*, que ce soit un *romance* ou un *folheto* didactique, montrent qu'il existe une perméabilité entre l'histoire et la mémoire. Les *cordéis* didactiques sont autant portés par les faits que par le témoignage du poète. Ils sont tour à tour témoins professionnels et professionnels de la mémoire. Certains tentent même d'historiciser cette dernière. Dans *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé*, Paul Ricoeur interroge la relation de

¹⁸⁵ Articles 215 et 216 de la Constitution brésilienne.

l'histoire avec la mémoire et conclut son article par cette phrase : « Entre le vœu de fidélité de la mémoire et le pacte de vérité en histoire, l'ordre de priorité est indécidable ». Peut-on entendre par cette phrase qu'il est vain de hiérarchiser l'histoire et la mémoire à partir du moment où « la mémoire reste la matrice de l'histoire » ? (2000, pp. 746-747). Par conséquent, ne faut-il pas aborder les deux, la mémoire et l'histoire, comme deux composantes ou deux processus de traitement du passé qui se complètent et interagissent ? En faisant cela, on reconnaît la portée symbolique des faits, on souligne les traces mnésiques qui accompagnent le geste et le dire individuel et collectif, on met en avant l'intersubjectivité des interactions sociales. Lorsque Sandra Jatahy Pesavento réfléchit à son tour au rapport entre mémoire et histoire, elle conclut par cette remarque : « Mais pour revenir aux historiens, ne serait-ce pas cela leur marque contemporaine, en activité multidisciplinaire, ouvrant les frontières, rompant les limites, établissant des dialogues avec d'autres objets et thèmes ? » (2012, traduction libre). Nous avons donc essayé d'intégrer la double dimension de la mémoire et de l'histoire. Ce choix méthodologique était également guidé par le fait que l'objet étudié était une littérature qui puise dans un répertoire d'histoires préservées et nourries par la mémoire. Il fallait donc trouver une méthode qui puisse mettre en valeur l'aspect mémoriel tant de la poésie que de son histoire.

L'usage du terme « réinvention » dans l'intitulé de l'étude souligne les changements significatifs de la littérature de *cordel* sans qu'ils n'altèrent la tradition poétique. En rencontrant les poètes lors de l'étude, cette idée de continuité teintée de singularité conjoncturelle semblait être également partagée par eux. Cette originalité se caractérise notamment par de nouveaux modes et stratégies de production, de distribution et de diffusion. C'est un travail dialectique entre culture et *culture avec des guillemets*, entre changement et continuité. Les poètes naviguent avec aisance entre les deux, jouent sur les deux niveaux et prouvent une fois de plus la perméabilité des notions de la même manière qu'ils le font avec l'histoire et la mémoire. Stuart Hall n'a de cesse de rappeler dans ses travaux sur l'identité culturelle que la culture est une production. La tradition est un socle à partir duquel le sujet se réinvente : « Il ne s'agit pas de savoir ce que les traditions font de nous, mais de ce que nous faisons de nos traditions » (Hall, Sovik, Resende 2003, p. 44, traduction libre). L'individu, tout comme sa culture, est en perpétuelle formation. Nous posons l'hypothèse selon laquelle le processus incessant de transformation s'est emballé ces dernières décennies par l'accélération du temps et de sa perception et par l'émergence de nouveaux moyens de communication qui, en l'occurrence, ont favorisé ce mouvement et l'élargissement du public des *cordelistas*. Si nous prenons l'exemple d'internet, on constate que les poètes ont ouvert

des blogs qui sont à la fois des espaces d'énonciation poétique, discursif et de commercialisation. Ils ont créé des joutes verbales qui opposent des poètes qui ne se sont parfois encore jamais rencontrés physiquement. De notre point de vue, ce nouvel espace virtuel a favorisé l'expression d'un discours métaréflexif. C'est une zone d'élaboration et de conception de la pensée hyperconnectée à d'autres sources de savoir. La perméabilité entre divers champs de compétence et de connaissance s'est également illustrée dans l'organisation de plus en plus généralisée et courante de rencontres régionales puis nationales de la littérature de *cordel* sous la forme de salons du livre, de marchés d'artisanat ou d'événements culturels idéalisés ou produits par des organes culturels publics et privés (SESC, Fondations, institutions de recherche...).

L'espace virtuel a également été un facilitateur du développement de la pensée individuelle dans la poésie. Nous entendons par cela qu'il s'est produit durant les trente dernières années une individualisation tant au niveau de la production poétique que discursive. Le développement des *cordéis* didactiques en est-il la cause ou le résultat ? Quoiqu'il en soit la méthode d'histoire orale a eu pour effet de déshomogénéiser l'Histoire de la littérature de *cordel*. Le témoignage a permis de souligner la perception individuelle de chaque poète sur leur pratique alors que, souvent, le mythe de l'expression traditionnelle, collective et homogène masque la perspective de l'expression de l'individualité. Grâce à l'histoire orale et à l'analyse des poèmes de manière qualitative plutôt que quantitative, il a été mis en lumière qu'il y a bien un discours collectif relativement homogène porté par la communauté des poètes. Toutefois, les récits individuels montrent des nuances et parfois même s'élèvent des récits dissidents qui tentent de se démarquer.

Quelques lignes plus haut, nous nous posons la question de l'origine de l'individuation poétique et discursive et sa possible corrélation avec le développement du *cordel* didactique. Un des thèmes récurrents traités dans cette catégorie poétique est sa propre histoire, c'est-à-dire que la poésie de *cordel* est l'objet du poème. Il serait intéressant dans une étude à venir d'observer l'émergence du *métacordel* et ses variations de production, d'analyser le style et le contenu du métalangage, et de constater s'il y a effectivement un accroissement des *métacordéis* ces trente dernières années. Cela permettrait de répondre à une question qui nous a suivie pendant une bonne partie de notre recherche sans jamais pouvoir vraiment l'explorer puisque cela présupposait répondre à une seconde problématique : s'il y a bien un accroissement des *métacordéis*, ces derniers ont-ils favorisé l'individuation poétique et discursive ? Seraient-ils eux-même la résultante d'une acquisition progressive de la conscience historique décrite par Pierre Nora (2002) et par de nombreux anthropologues ?

Au cours de notre étude, il a été vu que les changements vis-à-vis du passé ont induit une nouvelle relation à la tradition. Le premier effet, produit par la domination progressive de l'écrit, a permis aux poètes de fixer et de « mécaniser » leur poésie. À partir de là, ils ont commencé à se distancer de leur pratique. Cela a conduit la littérature de *cordel* à transformer sa tradition du métalangage vers un langage métaréflexif. Le second effet concerne le poète et son rapport à la tradition. Étant donné que les communautés se sont réapproprié leur passé, ce que les poètes nomment désormais tradition ne serait en fait qu'une rhétorique de ce qui est supposé avoir été un point de vue rétrospectif, une « filiation inversée », autant dire « une reconnaissance en paternité » (Pouillon 1975, p. 160), c'est une tradition qui prend donc des guillemets à partir du moment où la conscience historique se forme chez les *cordelistas*.

Si nous devions être amenés à réaliser une recherche sur ce discours métaréflexif, il serait intéressant d'identifier quelles sont les questions qui guident l'écriture de l'ensemble des *métacordéis* de ces trois dernières décennies ? Quelles sont les valeurs, ou plutôt, la *grammaire axiologique* (Heinich 2017) des poètes pour définir leur tradition poétique ? Quels enjeux du présent ou du futur de la littérature de *cordel* révèlent les *métacordéis* ?

Bibliographie

Corpus :

ACOPIARA DE, Moreira, 2012a. Cordel cotidiano. In : *Cordel cotidiano*. São Paulo. pp. 1-8.

ACOPIARA DE, Moreira, 2012b. O novo cordel. In : *Cordel cotidiano*. São Paulo. pp. 15-19.

ACOPIARA DE, Moreira, 2012c. O cordel é coisa antiga, mas não vai envelhecer. In : *Cordel cotidiano*. São Paulo : s/n. pp. 9-14.

BARROS DE, João Antonio, 1977. *Doutor! Que faz em cordel?* Guarabira : Tipografia Pontes.

HAURÉLIO, Marco, 2006. *Os três conselhos sagrados*. São Paulo : Luzeiro.

HAURÉLIO, Marco, 2009. *O herói da montanha negra*. São Paulo : Luzeiro.

MAXADO, Franklin, 1978. *O doutor faz em cordel o que o cordel faz em doutor*. São Paulo : s/n.

POETA, Nando et NASCIMENTO, Varnecki, 2013. *O raio X do cordel*. São Paulo : Luzeiro. ISBN 978-85-7410-168-2.

Autres folhetos, poèmes, recueils de poèmes, musiques complémentaires

ACCIOLY, Marcus et BARRETO, César, 1980. *Nordestinados*. São Paulo : continental, 1980.

ACOPIARA DE, Moreira, 2011a. O Nordeste é meu lugar. In : *O sertão é meu lugar*. São Paulo : Duna Duetto. pp. 256.

ACOPIARA DE, Moreira, 2011b. Já não sei mais o que sou. In : *O sertão é o meu lugar*. São Paulo : Duna Duetto. pp. 375-376.

ACOPIARA DE, Moreira, 2011c. Só sei cantar o sertão. In : *O sertão é meu lugar*. São Paulo : Duna Duetto. pp. 256.

ACOPIARA DE, Moreira, 2016a. As histórias que meu pai me contava. In : *Alma de cigarra*. São Paulo : Claridade. pp. 99-100.

ACOPIARA DE, Moreira, 2016b. Alma de cigarra. In : *Alma de cigarra*. São Paulo : Claridade. pp. 9-10.

BATISTA, Abraão, 2001. *100 anos de cordel*. Apoio cultural SESC São Paulo. Juazeiro do Norte : Lira Nordestina.

CABELEIRA, João et PEREIRA, Edezel, 2001. *O pedreiro nordestino*. [catoria improvisada]. São Paulo, 2001.

CARVALHO, Ernando, 2011. *Viva o cordel*. Recife.

GOMES DE SÁ, João, 2011. *A saga de Berenice com seu boizinho encantado*. São Paulo : Editora Luzeiro.

GOMES DE SÁ, João, 2015. *Literatura de cordel. Atividades*. São Paulo : Edicon.

HAURÉLIO, Marco, 2017. Nos dez pés de martelo agalopado. *Cordel atemporal* [en ligne]. 19 octobre 2017. Disponible à l'adresse : <https://marcohaurelio.blogspot.fr/>,

HAURÉLIO, Marco et GOMES DE SÁ, João, 2011. *O cordel sua história, seus valores*. São Paulo : Luzeiro. ISBN 978 85 7410 034 0.

MARINHO, Sebastião et ANDORINHA [sans date]. *São Paulo. Eldorado dos sonhos*.

MARINHO, Sebastião et ANDORINHA, 1994. *Cada predio em São Paulo tem o sal do suor do nordestino*. São Paulo : MD Music Distribuidora, 1994. Os grandes repentistas do Nordeste. Cantoria de viola.

MAXADO NORDESTINO, Franklin, 1982. *O cordel do cordel*. São Paulo.

SILVA, Gonçalo Ferreira da et ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL (éd.), 2008. *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro, RJ : Academia Brasileira de Literatura de Cordel. ISBN 978-85-98060-49-1.

VIANA LIMA, Arievaldo, 2006. *Acorda cordel na sala de aula*. Mossoró : Queima-Buxa.

VIANA LIMA, Arievaldo (org), 2010. *Acorda cordel na sala de aula*. 2.ed. Fortaleza : Gráfica Encaixe.

Rapports, lettres, catalogues d'événement de la littérature de cordel :

ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL, 2009. *Pedido de registro da literatura de cordel no patrimônio cultural imaterial*. Rio de Janeiro.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de, 2019. A literatura de cordel como patrimônio cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* [en ligne]. 17 avril 2019. pp. 225-244. [Consulté le 16 septembre 2019]. DOI 10.11606/issn.2316-901X.v0i72p225-244. Disponible à l'adresse : <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157058>

CÂMARA CEARENSE DO LIVRO, 2016. *Cordel e repente na 24a bienal internacional do livro de São Paulo*. 2016. CCL.

CÂMARA CEARENSE DO LIVRO, 2018. *Cordel e repente. Mil e uma noites no sertão na 25a bienal internacional do livro de São Paulo*. 2018. CCL.

MINISTÉRIO DA CULTURA, INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL et CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURAL POPULAR, 2018. *Literatura de cordel. Dossiê de registro*. Brasília.

MONTEIRO, Manoel, 2006. décembre 2006. (Lettre)

Ouvrages :

ABREU, Márcia, 2011. *Histórias de cordéis e folhetos*. 4. reimpressão. Campinas : Mercado de Letras/ALB. Histórias de Leituras. ISBN 978-85-85725-49-4. 398.2

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de, 1999. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife, Brésil : Fundação Joaquim Nabuco : Massangana. Série Estudos e pesquisas [Texte imprimé] / Fundação Joaquim Nabuco. - Recife : Fundação Joaquim Nabuco : Massangana, 104. ISBN 85-249-0705-3.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de, 2013. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. Intermeios. ISBN 978-85-64586-53-6. AMADO, Janaína, 1995. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história. *História*. 1995. N° 14, pp. 125-136.

AMORIM, Maria Alice, 2009. Existe um novo cordel ? Imaginário, tradição e cibercultura. *Cibertexualidades*. 2009. Vol. 03, pp. 59-71.
<http://www.cibertecadecordel.com.br/pdf/existeumnovocordel.pdf>

AMOSSY, Ruth, 2000. *L'argumentation dans le discours: discours politique, littérature d'idées, fiction*. Paris : Nathan. Nathan Université. ISBN 978-2-09-190824-3.

ANDRÉ, Sylvie, 2012. *Le récit: perspectives anthropologique et littéraire*. Paris : H. Champion. Unichamp-essentiel, 27. ISBN 978-2-7453-2293-7. 801.3

ANJOS, Moacir dos, 2005. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro : J. Zahar Editor. Coleo Arte+. ISBN 978-85-7110-878-3.

AUBERT, Laurent, 2004. Question de mémoire : les nouvelles voies de la tradition. In : *Le patrimoine culturel immatériel : les enjeux, les problématiques, les pratiques*. [Paris] Arles Québec : Maison des cultures du monde Actes Sud diff. Leméac. pp. 113-123. Internationale de l'imaginaire, 17.

AUGUSTO, Katja Pryscilla Cunha Martins, 2013. O cordel na contemporaneidade: a perseverança de um símbolo da identidade nordestina numa sociedade de multimeios. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. mai 2013. Vol. 10, n° 1, pp. 7-17.

BECKER, Howard Saul, BOUNIORT, Jeanne et MENGER, Pierre-Michel, 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion. Art, histoire, société. ISBN 978-2-08-012801-0.

BERQUE, Augustin, 2016. *Écoumène: introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, France : Belin. ISBN 978-2-7011-9951-1.

BERTING, Jan, 2009. Identités collectives et images de l'Autre : les pièges de la pensée collective. In : *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS éd. pp. 57-76.

BHABHA, Homi K., 2007. *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Paris, France : Payot, impr. 2007. ISBN 978-2-228-90183-3.

BODNAR, John E., 1985. *The Transplanted: a history of immigrants in urban America*. Bloomington, France : Indiana University. ISBN 978-0-253-20416-5.

- BORDAS, Éric, BAREL-MOISAN, Claire, BONNET, Gilles, DÉRUELLE, Aude et MARCANDIER-COLARD, Christine, 2015. *L'analyse littéraire: notions et repères*. 2e édition. Paris : A. Colin. Coursus. ISBN 978-2-200-60063-1.
- BORGES BRANDÃO, Antonio Helonis, 2018. A patrimonialização do cordel brasileiro. institucionalização, academização e políticas de salvaguardas (1988-2018). In : *La fabrique du patrimoine immatériel en Europe et en Amérique*. Brest. mai 2018.
- BORTOLOTTI, Chiara, 2011. Introduction : Le trouble du patrimoine culturel immatériel. In : *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. pp. 21-43.
- BOWNESS, Alan, 1990. *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. New York, N.Y : Thames and Hudson. Walter Neurath memorial lectures, 21st. ISBN 978-0-500-55021-2. N71 .
- BRUNER, Jerome et CÁSSIO, Fernando, 2014. *Fabricando histórias: direito, literatura, vida*. São Paulo : Letra e Voz. ISBN 978-85-62959-31-8.
- BRUNER, Jerome S., 1990. *Acts of Meaning*. Harvard University Press. ISBN 978-0-674-00361-3.
- CAMELLO, C. Nery, 1936. *Alma do nordeste*. Rio de Janeiro : scp.
- CAMPBELL, Joseph et CRÈS, Henri, 2013. *Le héros aux mille et un visages*. Paris : J'ai lu. J'ai lu. ISBN 978-2-290-06901-1.
- CANTEL, Raymond, SICARD, Alain et MOREAU, Annick, 2005. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers, France : Centre de recherches latino-américaines. ISBN 2-910050-25-4.
- CASCUDO, Luís da Câmara, 1961. *Aí começa o sertão!* In : *Cantadores*. Fortaleza : Imprensa Universitária do Ceará.
- CASTELLS, Manuel, 1999. *Le pouvoir de l'identité*. Paris : Fayard. L'ère de l'information, 2. ISBN 2-213-60335-9. HC79.I55
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho et WANKE, Eno Theodoro, 2000. *Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo : Hedra. Biblioteca de cordel. ISBN 978-85-87328-12-0.
- CAVIGNAC, Julie, 1997. *La littérature de colportage au nord-est du Brésil: De l'histoire écrite au récit oral*. Paris : CNRS éditions. Amériques-Pays ibériques. ISBN 2-271-05379-X.
- CHAFE, Wallace, 1994. *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-10054-8.
- CHARTIER, Roger, 1986. Culture populaire. *Dictionnaire des sciences historiques*. Paris : Presse Universitaire de France.
- CHAUÍ, Marilena de Souza, ROTH, Otávio, DOCTORS, Felipe, DAMIANI, Emílio et KUSSUNOKI, Joji, 1980. *O que é ideologia*. São Paulo : Brasiliense. Coleo Primeiros Passos, v. 13.

- CUNHA, Manuela Carneiro da, 2009. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. São Paulo, SP, Brésil : Cosac Naify. ISBN 978-85-7503-861-1.
- CURRAN, Mark J., 1987. *A Presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro, Brésil : Nova Fronteira : Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CURRAN, Mark J., 2001. *História do Brasil em cordel*. São Paulo, Brésil : Edusp. ISBN 978-85-314-0406-1.
- DEBS, Sylvie et PARANAGUÁ, Paulo Antonio, 2002. *Cinéma et littérature au Brésil: les mythes du Sertão émergence d'une identité nationale*. Paris Budapest Torino : L'Harmattan. Collection « Recherches et documents - Amériques latines ». ISBN 2-7475-3211-9.
- DEBS, Sylvie et THOMAS, Erika, 2018. *Cinéma et cordel: Jeux de miroirs - Intertextualités*. Paris, France : L'Harmattan. ISBN 978-2-343-14027-8.
- DERIGOND, Solenne, 2015. *La Littérature de cordel et la cantoria à São Paulo : thèmes et enjeux identitaires d'un genre nordestin*. Rennes : Université Rennes 2.
- DIGIAMPIETRI, Maria Carolina, 2009. *Narrativas de mães ouvintes de crianças surdas : oralidade, metáfora e poesia*. São Paulo : FFLCH/USP.
- DOUXAMI, Christine, 2015. La politique du patrimoine culturel immatériel au Brésil : une volonté politique de démocratisation et d'inclusion des « minorités » ? *Les carnets du Lahic*. 2015. N° Carnet 11, pp. 77-97.
- DROULERS, Martine, 2001. *Brésil, une géohistoire*. Paris : Presses universitaires de France. Géographies. ISBN 2-13-051439-1. 93
- FABRE, Daniel, 2001. L'institution de la culture : naissance d'un laboratoire. *Culture et Recherche*. novembre 2001. N° 86, pp. 6.
- FERREIRA, Jerusa Pires, 1993. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo : Hucitec. Linguagem e cultura. ISBN 978-85-271-0233-9.
- FERREIRA, Jerusa Pires, 2003. O reino do vai não torna. Mundo arturiano, sobrenatural céltico e o sertão. In : *Armadilhas da memória*. São Paulo : Ateliê Editorial. pp. 129-144.
- FERREIRA, Jerusa Pires, 2004. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, 2003, Brésil. ISBN 978-85-7480-200-8.
- FERRÉOL, Gilles et JUCQUOIS, Guy, 2003. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris : A. Colin. Dictionnaire. ISBN 978-2-200-26343-0. GN366
- FREYRE, Gilberto, 1996. *Manifesto regionalista*. 7. ed. Recife : Fundação Joaquim Nabuco/Massangana. Série Documentos, v. 44. ISBN 85-7019-300-9.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 2009. Cultures hybrides et stratégies de communication. In : *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS Éditions. pp. 77-98.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 2010. *Cultures hybrides: stratégies pour entrer et sortir de la modernité*. Québec, Canada : Presses de l'Université Laval. ISBN 978-2-7637-9045-9.

- GEE, James Paul, 1989. Two styles of narrative construction and their linguistic and educational implications. *Discourse Processes* [en ligne]. 1 juillet 1989. Vol. 12, n° 3, pp. 287-307. [Consulté le 7 avril 2019]. DOI 10.1080/01638538909544732. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.1080/01638538909544732>
- GENETTE, Gérard, 1969. *Figures II*. Paris : Éd. du Seuil. Points, 106. ISBN 978-2-02-005323-5.
- GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III*. Paris : Éd. du Seuil. Poétique. ISBN 978-2-02-002039-8.
- GENETTE, Gérard, 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil. Poétique. ISBN 978-2-02-006627-3.
- GIDDENS, Anthony et DENTZIEN, Plínio, 2002. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. ISBN 978-85-7110-669-7.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos, 2002. Monumentalidade e cotidiano : os patrimônios culturais como gênero de discurso. In : *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro : Editora FGV. pp. 108-123.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos, 2015. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)* [en ligne]. juin 2015. Vol. 28, n° 55, pp. 211-228. [Consulté le 26 octobre 2018]. DOI 10.1590/S0103-21862015000100012. Disponible à l'adresse : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862015000100211&lng=pt&tlng=pt
- GUERRA BRAYNER, Natália, 2007. *Patrimônio cultural imaterial, para saber mais*. Brasília, Df : Iphan.
- HAFSTEIN TR, Valdimar, 2011. Célébrer les différences, renforcer la conformité. In : *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- HALL, Stuart, SILVA, Tomaz Tadeu da et LOURO, Guacira Lopes, 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro : DP&A. ISBN 978-85-7490-402-3.
- HALL, Stuart, SOVIK, Liv et RESENDE, Adelaine La Guardia, 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, MG Brasília, DF : UFMG Unesco. Humanitas, 93. ISBN 978-85-7041-356-7.
- HAREL, Simon, 2005. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal (Québec), Canada : XYZ éd. ISBN 978-2-89261-424-4.
- HARTOG, François, 2003. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil. La librairie du XXIe siècle. ISBN 978-2-02-059328-1.
- HEINICH, Nathalie et SHAPIRO, Roberta, 2012. *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. Cas de figure, 20. ISBN 978-2-7132-2336-5.

HEINICH, Nathalie, 2017. *Des valeurs. Une approche sociologique*. Editions Gallimard. ISBN 978-2-07-255987-7.

HOBBSAWM, Eric John et DIMITRIJEVIĆ, Dejan, 2004. *Fabrication de traditions, invention de modernité*. Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme. ISBN 2-7351-1051-6.

HOBBSAWM, Eric John, RANGER, Terence Osborn et VIVIER, Christine, 2006. *L'invention de la tradition*. Paris : Ed. Amsterdam. ISBN 2-915547-20-3.

IRIBARREN, Leopoldo, 2007. Du muthos au logos Le détour par la pragmatique des discours. *Labyrinthe* [en ligne]. 21 décembre 2007. N° 28, pp. 133-144. [Consulté le 28 mai 2019]. DOI 10.4000/labyrinthe.2733. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/2733>

IUMATTI, Paulo Teixeira, 2012a. História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. . 2012. N° 6.

IUMATTI, Paulo Teixeira, 2012b. La littérature de cordel dans la "culture brésilienne". . 2012. Vol. 6.

IUMATTI, Paulo Teixeira, 2019a. Cordel e patrimônio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* [en ligne]. 17 avril 2019. pp. 221-306. [Consulté le 16 septembre 2019]. DOI 10.11606/issn.2316-901X.v0i72p221-224. Disponible à l'adresse : <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157057>

IUMATTI, Paulo Teixeira, 2019b. O Nordeste no Sudeste, o Nordeste no mundo (e vice-versa). . 2019. N° 11, pp. 11-33.

JOUTARD PHILIPPE, 1983. *Ces voix qui nous viennent du passé*. Paris : Hachette. Le Temps et les hommes 21.

JOUTARD PHILIPPE, 2013. *Histoire et mémoires, conflits et alliance*. Paris : La Découverte. Écritures de l'histoire. ISBN 978-2-7071-7345-4.

KOSELLECK REINHART, 2000. *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : Éd de l'École des hautes études en sciences sociales. Recherches d'histoire et de sciences sociales. ISBN 978-2-7132-1365-6.

LENCLUD, Gérard, 1994. Qu'est-ce que la tradition? In : *Transcrire les mythologies*. A.Michel. Bibliothèque A. Michel des idées.

LUCIANO, Aderaldo, 2012. *Apontamentos Para uma História Crítica do Cordel Brasileiro*. São Paulo : Luzeiro.

LUYTEN, Joseph Maria, 1981. *A literatura de cordel em São Paulo saudosismo e agressividade*. São Paulo : Edições Loyola. Srie Comunicacao, 23.

MAALOUF, Amin, 1998. *Les identités meurtrières*. Paris, France : B. Grasset, impr. 1998. ISBN 2-246-54881-0.

MAGUET, Frédéric, 2011. L'image des communautés dans l'espace public. In : *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. pp. 47-73.

MCCLEARY, Leland, 2011. História oral : questões e tecnologia. In : *Memória e diálogo: escutas da Zona Leste e visões sobre a história oral*. Letra e Voz. São Paulo. pp. 93-125.

MELO, Rosilene Alves de, 2019. Do rapa ao registro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* [en ligne]. 17 avril 2019. pp. 245-261. [Consulté le 16 septembre 2019]. DOI 10.11606/issn.2316-901X.v0i72p245-261. Disponible à l'adresse : <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157060>

MELO, Rosilene, 2010. Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [en ligne]. 2010. Vol. 0, n° 35, pp. 93-102. [Consulté le 28 avril 2017]. Disponible à l'adresse : <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/1646>

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de, 2019. A literatura de cordel como patrimônio cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* [en ligne]. 17 avril 2019. pp. 225-244. [Consulté le 16 septembre 2019]. DOI 10.11606/issn.2316-901X.v0i72p225-244. Disponible à l'adresse : <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157058>

MEYER, Michel, 1993. *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*. Paris : Librairie générale française. <<Le >>livre de poche, 4171. ISBN 978-2-253-06324-7.

MILLER, Raymond C, 1982. Varieties of Interdisciplinary Approaches in the Social Sciences. . 1982. Vol. 1, pp. 1-37.

MOREAULT, Francis, 2003. Mémoire et histoire. Comment fonder le récit collectif? In : *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. CELAT : les Presses de l'Université Laval. Québec, Canada. pp. 341-356.

MUZART FONSECA DOS SANTOS, Idelette et DUVIGNAUD, Jean, 1997. *La littérature de cordel au Brésil: mémoire des voix, grenier d'histoires*. Paris, France. ISBN 978-2-7384-5827-8.

MUZART FONSECA DOS SANTOS, Idelette, 2006. *Memória das vozes. Cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador : Secretaria da Cultura e do Turismo , Fundação Cultural do Estado da Bahia. ISBN 85-60108-01-7.

NEMER, Sylvia, 2007. *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. Rio de Janeiro : Edições Casa de Rui Barbosa. Coleção FCRB. Estudos, 4.

NEMER, Sylvia (éd.), 2008. *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro : Edições Casa de Rui Barbosa. Coleção FCRB - Aconteceu, 8. ISBN 978-85-7004-293-4.

NORA, Pierre, 1997. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard. Quarto. ISBN 978-2-07-074902-7.

NORA, Pierre, 2002. Pour une histoire au second degré. *Le Débat* [en ligne]. 2002. Vol. n° 122, n° 5, pp. 24-31. [Consulté le 6 janvier 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2002-5-page-24.htm>

NOUSS, Alexis, 2003. Expérience et écriture du post-exil. In : *Le soi et l'autre: l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec, Canada : CELAT : Presses de l'Université Laval. pp. 23-34.

OLIVIERI-GODET, Rita, 2005. *João Ubaldo Ribeiro: littérature brésilienne et constructions identitaires*. Bahia (Brésil) Rennes : Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Université d'État de Feira de Santana Presses universitaires de Rennes. Interférences. ISBN 978-2-7535-0104-1.

OLIVIERI-GODET, Rita, 2014. Errance, migrance, migration. In : *Glossaire des mobilités culturelles*. Bruxelles : PIEPLang. Trans-Atlantico Literaturas 8.

OLIVIERI-GODET, Rita, 2016. *Cartographies littéraires du Brésil actuel: espaces, acteurs et mouvemants sociaux*. Bruxelles, Bern, Berlin [etc. : PIEPeter Lang. Trans-Atlántico Literaturas Vol. 14. ISBN 978-2-87574-359-6.

OLLIVIER, Bruno, 2009. *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS éd. <<Les >>essentiels d'Hermès. ISBN 978-2-271-06790-6.

OUELLET, Pierre (éd.), 2002. *Identités narratives: mémoire et perception*. Québec, Canada : Les presses de l'université Laval. ISBN 978-2-7637-7894-5.

OUELLET, Pierre (éd.), 2003. *Le soi et l'autre: l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec, Canada : CELAT : Presses de l'Université Laval, 2003. ISBN 978-2-7637-8017-7.

OUELLET, Pierre, 2005. *L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montréal, Canada : VLB Editeur. ISBN 978-2-89005-928-3.

PATAI, Daphne, CÁSSIO, Fernando Luiz et SANTHIAGO, Ricardo, 2010. *História oral, feminismo e politica*. São Paulo : Letra e Voz. Idéias. ISBN 978-85-62959-02-8.

PESAVENTO JATAHY, Sandra, 2012. História, literatura e cidades. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. 2012. N° 34, pp. 397-409.

POUILLON, Jean, 1975. Tradition : Transmission ou reconstruction ? In : *Fétiches sans fétichisme*. Maspéro. Paris. pp. 155-173.

RIBEIRO, Maria Aparecida, 2012. O cordel como meio didático. O velho espírito e as novas formas. *Escritural*. décembre 2012. N° 6, pp. 239-250.

RICOEUR, Paul, 1991. *Temps et récit. Tome I*. Paris : Éd. du Seuil. L'Ordre philosophique.

RICŒUR, Paul, 1996. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éd. du Seuil. Points, 330. ISBN 978-2-02-029972-5. 1

RICŒUR, Paul, 2000. L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales* [en ligne]. 2000. Vol. 55, n° 4, pp. 731-747. [Consulté le 21 décembre 2018]. DOI 10.3406/ahess.2000.279877. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877L'écriture de l'histoire et la représentation du passé (P. Ricœur).

- ROBERT, Frank, 1972. Préface. In : *L'Illiade*. Paris : Le livre de poche.
- ROUSSO HENRY, 1998. *La hantise du passé: entretien avec Philippe Petit*. Paris : Textuel. Conversations pour demain. ISBN 978-2-909317-49-6. 907/ROU
- RULLIER-THEURET, Françoise, 2006. *Les genres narratifs*. Paris : Ellipses. Thèmes et études. ISBN 978-2-7298-2603-1. 808.3
- SANTOS, Idelette Fonseca dos, 2009. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2a. ed. rev. Campinas, SP, Brasil : Editora Unicamp. ISBN 978-85-268-0833-1.
- SANTOS, Éverton Diego S. R., 2011. A reinvenção da tradição : a literatura de cordel no século XXI. In : *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo. juillet 2011.
- SÃO PAULO (CIDADE). SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 1985. *O cordel em São Paulo : texto e ilustração*. São Paulo.
- SILVA, Tomaz Tadeu da, 2012. A produção social da identidade e diferença. In : *Identidade e diferença : a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis : Vozes. pp. 73-102.
- SILVA (ORG), Tomaz Tadeu da, HALL, Stuart et WOODWARD, Kathryn, 2012. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11. ed. Petrópolis : Vozes. Educação pós-crítica. ISBN 978-85-326-2413-0.
- SIMAY, Philippe, 2009. 16 : Le temps des traditions. Anthropologie et historicité. In : *Historicités* [en ligne]. Paris : La Découverte. pp. 273-284. Recherches. ISBN 978-2-7071-5679-2. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/historicites--9782707156792-p-273.htm>Cairn.info
- SOUTY, Jérôme, 2007. *Pierre Fatumbi Verger: du regard détaché à la connaissance initiatique*. Paris : Maisonneuve & Larose. ISBN 978-2-7068-1983-4.
- TARABOUT, Gilles, 2003. Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique. In : *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*. Paris : You-Feng. pp. 37-60.
- TERRA, Ruth Brito Lemos, 1983. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo : Global. Teses, v. 13.
- THIESSE, Anne-Marie, 2001. *La création des identités nationales: Europe, XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Ed. du Seuil. Points, 296. ISBN 2-02-041406-6.
- VIANNA, Hermano et SOUTY, Jérôme, 2014. *Samba: musique populaire et identité nationale au Brésil*. Paris : Riveneuve editions. ISBN 978-2-36013-234-8.
- VINSONNEAU, Geneviève, 2005. *Contextes pluriculturels et identités: recherches actuelles en psychologie sociale*. Fontenay-sous-Bois, France : SIDES. ISBN 2-86861-131-1.
- WOODWARD, Kathryn, 2014. Identidade e diferença : um introdução teórica e conceitual. In : *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ : Vozes. pp. 7-72.

ZINK, Michel, 1993. *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*. Paris : Librairie générale française. Références 500. ISBN 978-2-253-06422-0.

ZUMTHOR, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éd. du Seuil. Poétique. ISBN 2-02-006409-X.

ZUMTHOR, Paul, 1987. *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*. Paris, France : Éditions du Seuil. ISBN 978-2-02-009546-4.

ZUMTHOR, Paul, 1988. L'oubli et la tradition. *Le Genre humain*. 1988. Vol. 18, n° 3, pp. 105–117.

ZUMTHOR, Paul et ZINK, Michel, 2000. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Éditions du Seuil. Points, 433. ISBN 978-2-02-039646-2. 820

Liste des entretiens d'histoire orale

- Assis Ângelo, journaliste et concepteur des « concursos paulistas de literatura de cordel » en 2002 et 2003, entretien réalisé le 14.06.17 à son domicile, São Paulo.
- Audálio Dantas, commissaire de l'exposition « Cem anos de cordel », entretien réalisé le 18.02.17 à son appartement, São Paulo.
- César Obeid, entretien réalisé le 25.03.17 au SESC Santana, São Paulo.
- Gregório Nicoló, directeur et propriétaire de la maison d'édition Luzeiro, entretien réalisé le 03.03.17 dans les locaux de la maison d'édition, São Paulo.
- Jorge Sallum, éditeur en chef de la maison d'édition Hedra, entretien réalisé le 13.06.17 dans les locaux de la maison d'édition, São Paulo.
- José Cortez, éditeur en chef de la maison d'édition Cortez Editora., entretien réalisé le 09.02.17 dans les locaux de la maison d'édition, São Paulo.
- Franklin Maxado, entretien réalisé le 19.06.17, au mercado municipal de Feira de Santana, Bahia.
- Marco Haurélio, entretiens réalisés les 16.02.2017 au centre culturel São Paulo et le 09.03.17 au domicile du poète, São Paulo.
- Moreira de Acopiara, entretien réalisé le 08.02.17, au domicile du chercheur, São Paulo.
- Rosa Zuccherato, Paulo Zuccherato et Guilherme Zuccherato, équipe éditoriale de la maison d'édition Nova Alexandria, entretien collectif réalisé le 128.04.17 dans les locaux de la maison d'édition, São Paulo.
- Varneci Nascimento, entretien réalisé le 02.03.17 au siège de la maison d'édition Luzeiro, São Paulo.

Migrações nordestinas e reinvenção da literatura de cordel no Brasil

Palavras-chave : Literatura de cordel, migração, história oral, interdisciplinaridade, São Paulo, identidade.

Resumo : O estudo visa a entender o dinamismo da literatura de cordel tanto na sua produção quanto na sua transmissão e nas suas parcerias com as instituições culturais do país desde a virada do século XXI^e. Ele toma partido de estudar este movimento a partir do fenómeno das migrações nordestinas que marcaram o século XX^e e continuam, de forma menor, afluindo no século XXI^e em direção à cidade de São Paulo. Para tanto, ele engaja uma análise literária de seis folhetos escritos entre 1977 e 2013 por poetas que migraram para São Paulo, e ele completa as narrativas poéticas com os testemunhos dos poetas e dos profissionais parceiros da literatura de cordel através do uso do método da história oral. É um estudo interdisciplinar que, por um lado, explora a figura e a narrativa criativa do poeta-migrante, Ser poético do *inter*, marcado pelo deslocamento físico que percorre territórios imaginários transfronteiriços; e por outro lado, ele estuda a historicidade da literatura de cordel desses últimos trinta anos na perspectiva dos fenómenos da postmodernidade – aceleração e crescimento das trocas, globalização, novos meios, lugares, formas de expressão e de concepção da identidade - pela viés das narrativas da memória e das representações contidas tanto nos folhetos quanto nos relatos de história oral. Assim, descobrimos que o folheto, suporte de uma metalinguagem, pode ser em si, portador de um projeto identitário elaborado e transmitido pelos cordelistas desde o início do século XXI^e.

Titre : Migrations nordestines et réinvention de la littérature de *cordel* au Brésil

Mots clés : Littérature de *cordel*, migration, histoire orale, inter-disciplinarité, São Paulo, identité.

Résumé : L'étude vise à comprendre le dynamisme de la littérature de *cordel* tant au niveau de sa production que de sa transmission et de ses partenariats avec les institutions culturelles du pays depuis le tournant du XXI^e siècle. Elle prend le parti d'étudier ce mouvement à partir du phénomène des migrations nordestines qui ont jalonné tout le XX^e siècle et continuent, à moindre mesure, d'affluer au XXI^e siècle vers la ville de São Paulo. Pour ce faire, elle engage une analyse littéraire de six *folhetos* écrits entre 1977 et 2013 par des poètes ayant migrés à São Paulo et complète les récits poétiques par leur témoignage et celui de professionnels partenaires de la littérature de *cordel* grâce à l'usage de la méthode d'histoire orale.

C'est une étude interdisciplinaire qui d'un côté, explore la figure et le récit créatif du poète-migrant, Être à la poétique de l'*inter*, marqué par le déplacement physique qui arpente des territoires imaginaires transfrontaliers ; et de l'autre, elle étudie l'historicité de la littérature de *cordel* de ces trente dernières années à la lumière des phénomènes de la postmodernité – accélération et augmentation des échanges, globalisation, nouveaux moyens, lieux, formes d'expression et de conception de l'identité - par le biais des récits de la mémoire et des représentations contenues tant dans les *folhetos* que dans celui des entretiens d'histoire orale. Ainsi, on découvre que le *folheto*, support d'un métalangage, peut être lui-même, porteur d'un projet identitaire élaboré et transmis par les poètes depuis le début du XXI^e siècle.

Title: Nordeste Migration and reinvention of Cordel Literature in Brazil

Keywords: Cordel literature, migration, oral history, inter-disciplinarity, São Paulo, identity.

Abstract: The study aims to understand the dynamism of *cordel* literature both in terms of its production and transmission; and its partnerships with the country's cultural institutions since the turn of the twenty-first century. It takes the party to study this movement from the Nordeste migration phenomenon that marked the twentieth century and continues to lesser extent, to pour the twenty-first century to the city of Sao Paulo. In order to accomplish such study, a literary analysis of six *folhetos* written between 1977 and 2013 by poets who migrated to São Paulo was undertaken, and the poetic narratives by their testimony and that of professional partners of the *cordel* literature through the use of the oral history method was completed.

It is an interdisciplinary study that, on the one hand, explores the figure and the creative narrative of the poet-migrant, Being in the poetics of the *inter*, marked by the physical displacement that crosses trans-border imaginary territories. On the other hand, it studies the historicity of the *cordel* literature of the last thirty years in the light of the phenomena of postmodernity - acceleration and increase of exchanges, globalization, new means, places, forms of expression and conception of identity - through narratives of memory and representations contained in both *folhetos* and oral history interviews. Thus, we discover that *folheto*, the support of a metalanguage, can itself be the bearer of an identity project elaborated and transmitted by poets since the beginning of the 21st century.