

■ Cordel de L'in-quarto au numerique

MARTINE KUNZ

Martine Kunz. Post-doctorat PUC/São Paulo, 2007. Professora associada de l' Université Fédérale du Ceará (UFC)

Resumo: Trata-se de mostrar a extraordinária coesão do universo da literatura de cordel do Nordeste do Brasil, a resistência e a vitalidade desse gênero literário, e de refletir sobre a potencialidade do cordel no contexto das novas tecnologias da informação e da comunicação. Para ilustrar nossa reflexão, evocaremos de um lado a trajetória exemplar do poeta popular de Juazeiro do Norte (Ceará) Expedito Sebastião da Silva (1928-1997), de outro lado, a experiência de um cordel digital realizado por Aléxia Brasil (2005).

Palavras-chave: Cordel. Tradição. Digital

Resume: Il s'agit de montrer l'extraordinaire cohésion de l'univers de la littérature de **cordel** du **Nordeste** du Brésil, la résistance et la vitalité de ce genre littéraire, et de réfléchir à la potentialité du **cordel** dans le contexte des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Pour illustrer notre propos, nous évoquons d'une part l'itinéraire exemplaire du poète populaire de Juazeiro do Norte (Ceará) Expedito Sebastião da Silva (1928-1997), d'autre part, l'expérience d'un **cordel** numérique réalisé par Aléxia Brasil (2005).

Mots-clés: Cordel. Tradition. Numérique

Prenez une feuille ordinaire, d'un mauvais papier fragile et tirant sur le gris, pliez-la en quatre, vous obtiendrez huit pages et le format in-quarto de la littérature de *cordel* du *Nordeste*¹ du Brésil. Sur la couverture, on n'imprimera d'abord que le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage, et une petite frise pour encadrer le tout. Plus tard, des clichés de zinc seront empruntés aux imprimeries des journaux, et ce sont les photos de stars hollywoodiennes qui auront la préférence, très vite supplantées par le charme des xylogravures, qui annoncent dans le noir et blanc de l'estampe, le dualisme manichéen qui parcourt les textes, noirs sur blanc. Cette illustration aura une fonction essentielle pour une part du public, analphabète ou illettré, car elle permettra, par d'autres voies, de connaître le récit, elle donnera forme à quelque chose qui, sans elle, demeurerait nulle et non avenue, lettre morte. On pourrait dire qu'elle traduit le titre, ou encore qu'elle compose avec lui et les autres signes graphiques en couverture, un seul et même espace plastique et visuel. En outre, à l'instar des histoires dont elles ouvrent la marche, les figures ont le génie de l'équilibre entre le détail et la synthèse. L'exiguïté du support 11x16 a sans doute encouragé un art du raccourci, qui accélère le déroulement des récits, et une sobriété de l'image, qui renforce l'efficacité informative du bois gravé.

Au coeur des feuillets, l'oeuvre des poètes. Les vers s'enchaînent sur un papier poreux, capable d'absorber toutes sortes d'histoires, venues de diverses traditions et d'horizons différents. Des histoires de Charlemagne et de Robert le Diable, de Princesse Maguelonne et de rois d'outre-mer, mais aussi de tueurs à gages, d'accident d'autobus, de cocus magnifiques, de World Trade Center et de *nordestino* qui, sans être né pour régner, devient président du Brésil. Les temps les plus reculés côtoient le fait divers du moment, les Mille et Une Nuits éclairent le *sertão*.

¹ Rappelons que le Nordeste englobe les États suivants: Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia et signalons qu'une première version de cet article a été publiée dans le numéro 7 de la Revue *Parcours Anthropologiques* (Université de Lyon, 2009) intitulé Raison orale, raison numérique.

Un schéma narratif peut être repris, une histoire recevoir plusieurs versions dans les *folhetos* ou au cours des performances², il arrive même parfois que des variantes opportunistes brouillent le jeu et confondent auteur et falsificateur, de tout cela il ressort que la propriété intellectuelle des textes semble parfois vouée à l'indifférence. Mais, en fait, c'est que tout se passe comme si les imaginaires s'alimentaient de la mémoire collective, et que l'invention ne pouvait se défaire de l'imitation, ni s'extraire de la tradition. La primauté de la performance, du dit sur l'écrit, ne fait qu'accentuer la dilution du nom de l'auteur dans ce grand corps mouvant et flexible, cohérent et pérenne, qui rassemble toutes ses voix sous un seul nom : littérature de *cordel*.

² Au sens où l'entend Paul Zumthor: «Lorsque *communication* et *réception* (ainsi que, de manière exceptionnelle, production) *coïncident dans le temps*, on a une situation de *performance*» In *La lettre et la voix De la «littérature» médiévale*. Paris: Seuil, 1987. p.19.

Les poètes puiseront dans cette pêche miraculeuse, disciples de la tradition et néanmoins partisans de son renouveau, sûrs de leur appartenance à un collectif mais fiers d'y laisser leur marque personnelle. Ce sont les brèches de la création, comme les appelle Jerusa Pires Ferreira (1979).

Ils ne se déclarent pas poètes. C'est leur public qui les reconnaît comme tels. Le titre de poète n'est pas un simple insigne honorifique, il est le signe de leur insertion dans le langage et, par voie de conséquence, dans la société. C'est pour ce public qu'ils écrivent, ou plutôt, qu'ils chantent. Car il s'agit bien d'un texte plus orchestré que narré, plus chanté que conté, plus rythmé que ponctué. Oeuvre, public et auteur s'inscrivent dans le même espace, le même paysage littéraire.

Les poètes sont des intellectuels, dans le sens que donne au mot Ailton Krenak, brésilien d'origine indienne, dans un de ses rares textes que nous connaissons :

Les intellectuels de la culture occidentale écrivent des livres, font des films, donnent des conférences, donnent des cours dans les universités. Un intellectuel, dans la tradition indienne, n'a pas autant de responsabilités institutionnelles, si diversifiées, mais il a une

responsabilité permanente qui est celle d'être au milieu de son peuple, en train de narrer son histoire [...]. (KRENAK, 1992, p. 202).³

Les poètes sont des passeurs de frontières, les médiateurs entre le littoral et le *sertão*, le rural et l'urbain, la mémoire et l'imagination, la tradition et son renouveau, le collectif et l'individuel, l'image, l'écriture et l'oralité.

L'oralité est présente à toutes les étapes de la trajectoire du *folheto*.⁴ Elle est à sa source, puisque c'est à la poésie improvisée et chantée des *cantadores*, que le *cordel* emprunte sa forme versifiée ainsi que nombre de ses thèmes. Elle est parfois la condition de son élaboration, quand le poète qui ne domine pas l'écriture, récite ses vers au transcritteur de son choix. La force de l'oralité s'impose avec éclat au moment de sa transmission par la performance, mais encore, c'est elle qui autorise la mémoire partagée du *folheto*, quand le papier de médiocre qualité s'est effrité avec le temps.

Oralité et écriture sont entrelacées. Image et écriture se reflètent. L'image parle si l'écriture se tait. La voix raconte ce que les signes occultent. La mémoire prend le relais et protège les sizains de leur mauvais papier. Public et poète se confondent. La poésie a la spontanéité de la prose et la prose poursuit la poésie quand la mémoire des strophes fait vraiment défaut. Il arrive même qu'un poète se prenne pour l'autre. Enfin, les rôles sont interchangeable, des agents de vente deviennent éditeurs, des éditeurs deviennent poètes etc. Les frontières sont définitivement poreuses, comme le papier, dans le monde du *cordel*. On pourrait presque dire qu'avec son système de renvois entre l'écriture, la voix et l'image, les *folhetos* qui répercutent d'autres *folhetos*, comme des échos, l'autonomie des strophes due à la cohérence interne de chacune d'entre elles, les liens entre les rôles interchangeable et les glissements de l'un au multiple, le *cordel* d'avant l'ère informatique avait déjà tout ce qu'il fallait pour être un hypertexte.

³ «Os intelectuais da cultura ocidental escrevem livros, fazem filmes, dão conferências, dão aulas nas universidades. Um intelectual, na tradição indígena, não tem tantas responsabilidades institucionais, assim tão diversas, mas ele tem uma responsabilidade permanente que é estar no meio do seu povo, narrando a sua história, [...]».

⁴ Une présentation plus détaillée de cet aspect a été publiée: Martine Kunz «Rodolfo Coelho Cavalcante : un cas de duel entre oralité et écriture» In : *Littérature orale. Paroles vivantes et mouvantes* J.-B. Martin et N. Decourt (éds). Lyon : CREA/Presses Universitaires de Lyon, 2003. p.205-215.

Sur son territoire, les frontières ne sont pas des frontières, mais des traits d'union, des lignes de connection, des additions interminables.

C'est ce que nous essaierons de montrer à travers des réseaux de routes et de typographies d'abord, et de liens informatiques ensuite. À des époques différentes et par des voies dissemblables, ces réseaux nous semblent confirmer l'extraordinaire cohésion d'un genre littéraire, dont la vitalité n'a pas fini de nous étonner, même si ses formes de production et de circulation actuelles l'éloignent du modèle de relation qu'il entretenait, au moment de son apogée, avec son public traditionnel. Même si une métrique irrégulière et un schéma de strophes inusité caractérisent trop souvent des textes lancés sur Internet sous la rubrique de *cordel*.

⁵ Poètes improvisateurs qui rivalisent dans des jeux-joutes oratoires et dont le talent *d'improvisation (repente)* doit se plier à des contraintes extrêmement précises.

Le cordel dans les mailles de ses liens

La partie imprimée de la littérature populaire en vers du *Nordeste* du Brésil a trouvé sa forme dès la fin du XIX^e siècle. Il serait impossible d'évoquer le surgissement de la littérature de *cordel*, telle que nous la connaissons aujourd'hui, sans citer Leandro Gomes de Barros (1865-1918), qui a commencé à écrire des poèmes en 1889 et a entrepris de les imprimer dès 1893, alors qu'il résidait dans le Pernambouc. Né dans l'État voisin de Paraíba, à l'époque le grand centre *sertanejo* de la poésie populaire, c'est là qu'il a connu les plus grands *repentistas*⁵ de l'époque. Ce sont les duels poétiques au son de la guitare qui lui ont montré le chemin de la virtuosité, quand la fraîcheur de l'improvisation doit se mouler, instantanément, dans le cadre précis, sophistiqué, diversifié, des règles de la versification. Cependant, Leandro ne sera pas *cantador*, mais *poeta de bancada* ou *de gabinete* ou encore *cordelista*, en d'autres termes, il sera écrivain. Les uns et les autres, *escritores* et *cantadores*, faisaient et font toujours question de distinguer la production écrite de la *cantoria*, même si, comme nous l'avons déjà évoqué, les frontières entre les deux restent imprécises et mouvantes.

Quand Leandro Gomes de Barros mourut, en 1918, il avait ouvert toutes les voies que la *literatura de cordel* devait suivre après lui. Tous les grands cycles futurs sont représentés dans sa poésie. Toutes les formes de la versification en usage le sont également. (CANTEL, 1993, p. 48-49).

Il est possible qu'un autre poète populaire ait imprimé des compositions en vers avant lui, mais il est assurément le premier à avoir engagé une publication systématique de *folhetos*, fixant ainsi la forme du genre littéraire qui venait de naître. Francisco das Chagas Batista (1882-1930), João Martins de Athayde (1880-1959), João Melchíades (1869-1933), et tant d'autres encore, suivront la voie tracée par Leandro, et tous sont les héritiers de la littérature orale et des *cantorias* qui les ont précédés dans le *Nordeste*.⁶ Ils en ont hérité la thématique, qu'ils élargiront par la suite, mais aussi les structures de strophes, mètres et rimes, qui, par delà l'impression sur papier, permettront à leur public de lecteurs-auditeurs de mémoriser les histoires. Le *folheto* n'est que le support matériel d'une poésie qui, pour sonner juste, doit être dite.

Depuis plus d'un siècle, la forme s'est maintenue, rigide et dogmatique certes, mais aussi résistante, protégeant, dans sa coquille immobile, un art dont la disparition a été annoncée à de multiples reprises.

Les premières histoires ont dû voyager à pied, à cheval ou à dos de mulet, avec des convois de marchandises, de bétails, des courriers divers, des travailleurs migrants, des croyants en pèlerinage, des vachers et des colporteurs, dont la valise débordait de camelote colorée et miraculeuse; elles étaient apprises par coeur aussi par des *cantadores* itinérants, elles circulaient à portée de voix, les mots à bout portant, l'oreille captive. Un lecteur, mille auditeurs.

Et puis, avec le temps, imprimées ou réimprimées en fonction des succès de vente, elles ont pris le train. Poètes et revendeurs aussi. Les routes viendront

⁶ Átila de ALMEIDA et José ALVES SOBRINHO (1978) nous informent que c'est Silvino Pirauá de Lima, *cantador paraibano*, qui à la fin du XIX^e siècle a substitué le sizain de vers heptasyllabes (strophe usuelle dans le *cordel*) au quatrain hérité de la tradition lusitanienne, forme poétique prédominante jusqu'alors dans les *cantorias* brésiliennes du XIX^e siècle. Márcia ABREU (1999), dans son *Histórias de cordéis e folhetos*, montre toute l'importance des *cantorias* dans la formation de la littérature de *folhetos* du *Nordeste* du Brésil.

⁷ Aléxia Brasil montre comment, dès les premières décennies de l'histoire du *cordel*, la distribution des *folhetos* est à mettre en rapport avec l'apparition et l'évolution des moyens de transport et de communication au Brésil. L'objectif de sa recherche est de comprendre le *cordel* comme une solution de communication en réseau et de mémoire partagée. Cf. *Cordel: memória e comunicação em rede*, 2006, p. 90-121.

plus tard. La deuxième voie ferrée brésilienne a été implantée dans l'État *nordestino* du Pernambouc, à la fin des années 1850. Au tout début du XX^e siècle, quand apparaissent les premiers *folhetos de feira*, la capitale pernamboucaine avait déjà assez de rames pour acheminer les fascicules vers les villes de son arrière-pays, ou vers d'autres États du *Nordeste*.⁷ En même temps qu'ils allaient permettre l'extension de la zone d'influence de Recife sur les États voisins, les rails allaient assurer la divulgation des brochures, et de leur thématique puisant à la fois dans la tradition et le quotidien, la durée et l'éphémère : joutes verbales entre poètes improvisateurs, transcrites, remaniées ou même inventées par des poètes sédentaires, narratives épiques et contes merveilleux, histoires de vachers téméraires et de taureaux récalcitrants, de bandits d'honneur, de saints providentiels et de prêtres thaumaturges, suites de sizains pour se plaindre de salaires trop bas, d'impôts abusifs ou de la déliquescence des mœurs. La vie et son goût de précarité, la sécheresse et la faim. Des présences assidues sont vite repérées: le Père Cícero, le *Padim Cicho* de Juazeiro (1844-1934), prend la défense de l'impératrice Porcine accusée d'infidélité, le hors-la-loi Antônio Silvino (1875-1944) persiste à penser que la Demoiselle Théodore étale trop sa science, tandis que Lampião (1898-1938), *cangaceiro* tout aussi renommé que Silvino, se mesure au diable en un combat frénétique, hérétique. Et bien sûr nous retrouvons les grands couples d'amoureux, ceux qui ont vu leurs amours contrariées, Alonso et Marina, Coco Verde et Melancia, Zezinho et Mariquinha, amants heureux d'être enfin réunis, serrés l'un contre l'autre, en blocs de *cordéis*, ficelés, tassés. Tous ces thèmes et personnages allaient frémir ensemble, dans les premiers wagons qui frayaient le chemin d'une tradition littéraire qui résiste encore aujourd'hui, en dépit, nous le répétons, des avis de mauvais augure qui ont jalonné sa trajectoire.

Le ton était donné de l'accélération des connections, de leur expansion, ramification, capillarité

entêtée, les histoires allaient s'insinuer dans les mémoires, comme l'eau dans le sable.

Ruth Terra nous informe qu'en 1930, une vingtaine de typographies, spécialisées ou non dans ce service graphique, imprimaient des *folhetos* au Brésil (TERRA, 1983, p. 24). Un véritable réseau se met ainsi en place, un réseau de récits et de liens, des liens personnels, de confiance, avec à chaque carrefour, des paroles données, des accords verbaux, parfois écrits, un réseau de noeuds, dans une géographie donnée et un contexte social, politique et culturel, qui détermine radicalement les conditions d'existence, de production et de lecture, de cette littérature. Aléxia Brasil lance l'hypothèse selon laquelle «Le *cordel* peut être compris comme un processus collectif de sélection de la mémoire, et *sa logique est une logique de réseau*» (BRASIL, 2006, p. 16).⁸ Les narratives sillonnent le pays, les poètes *nordestinos* se déplacent vers le nord, vers le sud, les *folheteiros* ou revendeurs vont de pèlerinage en fête, de marché en place publique et gare routière. Le *cordel* se déplace, va vers son public, capte son attention par des titres qui parlent à l'imagination, séduit les indécis par l'efficacité de ses estampes, décide les analphabètes par l'audition de quelques vers passés au «gueuloir» des revendeurs, eux aussi, parfois, analphabètes, mais qui connaissent l'art de «lire par coeur» des bouts d'histoires, de susciter la curiosité sans dévoiler les enjeux de l'intrigue.

C'est à travers un réseau de typographies «à l'ancienne», spécialisées dans l'édition populaire des *folhetos*, que le *cordel* s'est maintenu, comme genre littéraire et solution éditoriale économique, depuis la fin du XIX^e siècle, quand il est passé de l'oralité à l'impression, jusqu'aux années 80, quand la majeure partie des imprimeries traditionnelles ont fermé, et que leurs presses ont cessé de gémir. Quelques-unes résistent encore aujourd'hui, tant bien que mal, mais le réseau est démantelé, tandis qu'un autre semble vouloir se mettre en place, sous l'égide des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

⁸ «O *cordel* pode ser entendido como um processo coletivo de seleção da memória, e *sua lógica é uma lógica de rede*». C'est nous qui soulignons.

Le *cordel* s'inscrit dans le champ numérique, des publications en ligne apparaissent, sites et liens hypertextes donnent le ton. La toile d'araignée est mondiale, les adresses universelles et les informations multimédias. Dans cet univers du superlatif totalitaire, on pourrait presque se laisser aller à croire que tous les poètes de *cordel* du Brésil sont des internautes.

Bien sûr, la mobilité accrue de la circulation des textes, la mise à jour de sites informatifs sur les auteurs, les oeuvres, les associations et institutions, l'élargissement de l'espace autour du *folheto*, l'Internet qui imprime une nouvelle dynamique, on n'en finirait pas d'énumérer les aspects positifs du *web*, de l'ordinateur et ses périphériques. Mais sans verser dans le passéisme stérile, il convient peut-être de nuancer l'enthousiasme à tout crin face au *cordel* virtuel, dans un pays où la disparité économique, la précarité du système scolaire, les taux d'analphabétisme, et l'exclusion numérique sont des données bien réelles. Dans un pays où la page d'accueil refuse encore beaucoup de monde, le *folheto*, lui, a pratiquement déserté les marchés, les places, les lieux de pèlerinage et de fête, et les gares routières, lieux toujours fréquentés par un public qui ne s'est guère diversifié, et qui est encore loin de s'approprier l'ensemble des nouvelles technologies dont il est ici question. Le *cordel* aujourd'hui est, en général, répertorié dans des collections, privées ou institutionnelles, gardé dans la réserve de quelques musées ou bibliothèques, exposé à la vitrine des librairies ou dans les boutiques de souvenirs pour touristes, et tout nous incite à penser que ces nouveaux lieux de vente attirent une autre clientèle, avec des centres d'intérêt qui lui sont particuliers. Enfin, le *folheto* se déplace sur Internet, au gré des manipulations des uns et des autres.

Si nous ne croyons pas à l'idée du purisme identitaire appliquée aux hommes, nous nous en méfions également quand il s'agit d'évoquer leurs productions culturelles. Donc, résistance du *cordel*, certes, mais

aussi, modification, adaptation, et parfois, de belles harmonisations entre le prétérit et le présent.

La plupart des vieilles typographies sont fermées, mais la *Lira Nordestina*, à Juazeiro do Norte dans le Ceará, continue à composer des textes, avec de l'entêtement et des caractères d'imprimerie d'un passé révolu et désormais exotique. D'autres poètes indépendants, et de nouvelles maisons d'édition comme la *Tupynanquim* à Fortaleza, et la *Coqueiro* à Recife, appliquent des techniques mixtes, comme le numérique et l'offset, tout en maintenant une forme éditoriale proche de la tradition (format, papier mat, économie de couleurs).

Pour illustrer notre réflexion, nous évoquerons deux trajectoires qui nous semblent exemplaires. L'une s'inscrit dans le réseau des typographies traditionnelles et esquissera le portrait d'un poète qui nous a quittés, il y a maintenant plus de dix ans, Expedito Sebastião da Silva (1928-1997); l'autre suivra les traces d'Aléxia Brasil (2005) dans son dialogue subtil, sensible et numérique avec un compagnon de jeu bien plus âgé qu'elle: *O Pavão Misterioso, folheto* dont on n'a jamais pu établir de façon définitive la propriété intellectuelle: João Melchiades Ferreira da Silva (1869-1933) ou José Camelo de Melo Rezende (? -1964), le doute persiste puisque le second a toujours contesté la version du premier, alléguant que l'histoire lui appartenait en propre.

Le cordel sur les chemins de Gutenberg

Dans l'univers du *folheto*, c'est le choix du public qui met les textes sous presse. Rééditions, grands tirages, titres promus à la catégorie de classiques comme *João Grilo*, *Chegada de Lampião no Inferno*, *Pavão Misterioso*, tous les petits coups de théâtre d'une typographie résultent de l'attention portée aux réactions du public. Les lecteurs-auditeurs achètent à l'agent revendeur, attentif à son stock, qui le dit à l'éditeur-propriétaire, préoccupé par son capital limité, qui le communique aux ouvriers typographes, qui mettent les machines en marche, tandis

⁹ Toutes les déclarations d'Expedito Sebastião da Silva ont été extraites d'interviews réalisées par l'auteur, à Juazeiro do Norte, de 1986 à 1992. C'est nous qui soulignons. "(...) *a pessoa tem que fazer a coisa como ela há de ser e no gosto do povo*, a gente escreve não é pra gente, é pra o povo. Se eu vou fazer uma história, não vou fazer de acordo com o que eu gosto não, faço de acordo com o que o povo gosta, *porque eu sou escritor, eu não vou escrever a história pra mim, escrevo pra o povo.*"

¹⁰ Juazeiro do Norte se trouve à 563 km de Fortaleza, dans la région du Cariri, au sud de l'État du Ceará. Centre de pèlerinage, Juazeiro est la terre du *padre* Cícero (1844-1934), prêtre thaumaturge, persécuté de son vivant par la coupole de l'Église catholique et actuellement en procès de réhabilitation. Élu le Cearense du siècle en 2001, il est depuis toujours vénéré comme un saint par ses dévots.

que le poète se précipite sur le filon et que le graveur creuse la matrice dans le bois tendre de *l'umburana*. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de centre décideur, pas de hiérarchie à proprement parler, une voie à double sens plutôt, où une idée à peine émise et mise en vers, se verra élue ou déçue, réimprimée ou répudiée. La critique littéraire dans le cordel, c'est le public, le procès est rapide, efficace, connaisseur, sans appel. Expedito Sebastião da Silva le disait autrement:

[...] *on doit faire la chose comme elle doit être faite et selon le goût des gens*, on écrit, c'est pas pour nous, c'est pour les gens. Si je vais faire une histoire, je ne vais pas la faire en fonction de ce que j'aime, vraiment pas, je la fais en fonction de ce que les gens aiment, *parce que je suis écrivain, je ne vais pas écrire l'histoire pour moi, j'écris pour les gens.*⁹

Expedito a publié son premier *folheto* en 1948, il avait vingt ans. Il travaillait déjà dans la Typographie São Francisco, grand centre *nordestin* de l'édition populaire, spécialisé dans la littérature de *folhetos*, et qui appartenait à José Bernardo da Silva.

Un siècle exactement sépare l'arrivée du Padre Cícero à Juazeiro¹⁰, en 1872, de la mort de José Bernardo, en 1972, alors que sa typographie était en pleine activité. Le hasard des chiffres met en relief la jonction de deux facteurs déterminants pour l'essor de l'édition populaire au Ceará: le charisme du Père Cícero et la Typographie São Francisco, rebaptisée *Lira Nordestina* dans les années 1980, témoin de la grande tradition de la littérature de *cordel* brésilienne dans notre État. Gilmar de Carvalho (1994, p. 68) confirme cette idée quand il rappelle que Juazeiro, à cette époque-là, était un point de convergence *nordestine*, et que, en vertu du mouvement continu de pèlerinage motivé par la présence du prêtre, il s'était constitué un public qui connaissait et recherchait les *folhetos*. Le

parcours de José Bernardo da Silva valide l'hypothèse: pèlerin venu de l'État d'Alagoas, vendeur d'herbes et de racines médicinales, il est devenu, à Juazeiro, l'un des plus importants éditeurs de littérature populaire.

Comme lui, beaucoup de poètes étaient pèlerins ou fils de pèlerins, restés à Juazeiro sur les conseils du «Patriarche». Ce fut le cas d'Expedito, devenu poète dans ce contexte de foi vigoureuse et à l'époque où le *folheto* était au sommet de sa gloire.

Il nous a laissé une oeuvre digne de la grande tradition du *cordel*, aux contours définis, avec une vitalité capable d'affronter le temps. Il est proche des classiques du genre, modèle d'excellence, référence pour le futur. C'est un classique, non parce qu'il a innové, bien au contraire, mais parce qu'il s'est soumis aux normes de la littérature de *folhetos*, fixées dès la fin du XIX^e siècle. La filiation littéraire n'était pas seulement reconnue par lui, elle était revendiquée. La sujétion aux maîtres du passé conférait plus de dignité que la manifestation d'une singularité. Une fois de plus, le collectif supplantait l'individuel. Le premier *folheto*, *A moça que depois de morta dançou em São Paulo*, révéla tout de suite la virtuosité du jeune poète, les règles avaient été respectées:

*S' il manque une syllabe dans le vers, celui qui aime, comprend et sait ce que c'est que le cordel, va tout de suite noter l'erreur de ce poète. L'essentiel du cordel, c'est la métrique. Une poésie sans métrique, ça ne vaut rien. C'est la métrique qui fait la beauté du cordel.*¹¹

Le *cordel* en question a eu du succès, près de 8.000 exemplaires en deux éditions. Le public venait de ratifier l'entrée en poésie d'Expedito Sebastião da Silva.

Cearense de Juazeiro do Norte, Expedito est né en 1928. La famille était pauvre. C'est à peu près tout ce qu'on sait. Expedito parlait peu de sa vie personnelle. Il ne s'est jamais éloigné de sa ville natale, elle était sa carapace,

¹¹ Toutes les déclarations d'Expedito Sebastião da Silva ont été extraites d'interviews réalisées par l'auteur, à Juazeiro do Norte, de 1986 à 1992. C'est nous qui soulignons. "*Se faltar uma sílaba na métrica, aquela pessoa que ama, entende e sabe o que é cordel vai logo ver o erro daquele poeta. O mais importante do cordel é a métrica. Uma poesia sem métrica é uma coisa inválida. A métrica que faz o cordel ficar bonito*".

la mesure de son temps, ce temps qui s'écoulait entre la rue José Marrocos, où il habitait, et la Typographie São Francisco, où il a travaillé de 1945 jusqu'à la fin de sa vie, en 1997. Itinéraire rigoureux, déterminé, d'une routine proche du rituel. La poésie comme mission, pendant plus d'un demi-siècle de vie d'un homme, né et mort pauvre.

Novice dans l'art de faire des vers, Expedito a appris son office au sein de cette petite communauté artisanale, de structure familiale, dévouée à la transmission de la littérature de *cordel*, et à l'époque du plein apogée de cette production littéraire. Expedito n'aurait pas pu trouver d'observatoire mieux situé pour découvrir le goût de son futur public, rééditant les classiques au succès assuré, et lançant de nouveaux titres. Il vivait au milieu de poètes, expérimentés ou débutants, et fréquentait tous les agents impliqués dans le monde du *cordel*: graveurs, revendeurs, ouvriers typographes.

Dans la typographie qui fonctionnait comme commerce, atelier et maison de famille, on recevait les commandes de *folhetos*, d'almanachs, de prières sur feuilles volantes, de vignettes de marques de fabriques. Expedito faisait de tout. Il a commencé à plier les *folhetos*, il a travaillé à la composition et à l'impression, il s'occupait des affaires au comptoir, il a même fait quelques gravures sur bois, il a assumé la gérance de l'imprimerie à la fin des années 50 et, surtout, il a été le réviseur attentif de tous les livres avant leur publication, ce qui, selon nous, a dû accentuer sa préoccupation en ce qui concernait l'écrit. Le massicot, les presses et les casiers de caractères d'imprimerie étaient toujours en mouvement. Le comptoir plein de monde. C'est dans ce climat de ferveur et de camaraderie que le poète a pris pied et ancré son âme.

Bien sûr, il ne suffit pas d'être éditeur ou ouvrier typographe dans une *folhetaria* pour devenir poète. José Bernardo da Silva, le propriétaire de la petite entreprise, est l'auteur de quelques titres, mais ce n'est pas comme poète populaire qu'il s'est fait connaître, c'est comme

éditeur. Par contre, João Martins de Athayde dans l'État du Pernambouc, Manoel Camilo dos Santos dans celui de Paraíba, Manoel Caboclo e Silva à Juazeiro, pour ne citer que quelques exemples, ont été des poètes au talent reconnu et des éditeurs de renom. Le poète Delarme Monteiro da Silva, typographe chez João Martins de Athayde, a eu un parcours semblable à celui d'Expedito.

Tout indique que l'immersion dans un milieu aussi réceptif, où travail ouvrier et activité poétique se mêlaient, a permis à Expedito de développer à la fois sa force créative et la mise à distance critique, propices à la qualité de sa production, d'autant plus qu'il pouvait compter sur l'édition de celle-ci et la vente assurée de ses *folhetos*. C'est donc dans un contexte d'exception, où le *cordel* était l'activité permanente, qu'Expedito a été intégré.

L'ensemble de son oeuvre révèle la personnalité de l'auteur. Deux principes essentiels allaient le guider: le respect des règles de versification établies et l'accomplissement d'une grande prescription: plaire au public. Le poète affirmait que hors de ces préceptes d'ordre formel et éthique, il ne pouvait y avoir de beauté. L'esthétique et la morale allaient de front.

Nous avons déjà vu que loin d'entamer la dignité du poète, la soumission aux normes alimentait l'orgueil d'appartenir à un collectif. Mais le rimeur impeccable n'oubliait pas que, quelque soit la compétence de l'artiste, la bonne poésie était celle qui, avant toute chose, plaisait au public.

En accord avec cette dévotion au goût populaire, la farce et la bravoure, la religion et l'amour ont été les thèmes dominants de son oeuvre, dessinant un paysage littéraire conforme à l'inspiration traditionnelle du genre.

Notre poète a connu de près l'invention de l'écriture, il savait écrire ses poèmes sur une feuille blanche et il savait aussi en faire des textes de plomb. Il a travaillé avec les mots comme poète, ouvrier typographe, réviseur de textes et gérant d'une imprimerie spécialisée

dans l'édition des *folhetos*. L'imprimerie elle-même confirmait tous les jours les règles de l'esthétique littéraire auxquelles il se soumettait.

Cependant, quand il récitait ses poèmes à pleine voix, il était évident que le mot correct, le mot vrai, était celui qui tombait de sa bouche, éphémère, sans d'autre concrétude que le timbre de la voix, et non celui de la machine, qui même répété à l'infini, ne parvenait pas à prendre corps.

Sa parole était son.

Le cordel sur l'autoroute de l'informatique

L'expérience de *cordel* numérique que nous avons choisi d'évoquer s'inspire de l'histoire du *Pavão Misterioso*, texte qui a connu une telle fortune au Brésil que le rebaptiser «Paon Mystérieux» semble presque incongru. Ce classique de la littérature de *cordel* a inspiré paroles de chanson, spectacle théâtral, livre illustré, court métrage, il est présent dans l'imaginaire du pays.

C'est ce *romance*¹² qu'Aléxia Brasil (2005) a élu pour mener à bien son exercice de traduction numérique, où la sensibilité le dispute à la précision technique. Le *Pavão Misterioso* raconte l'histoire de la comtesse Creuza, la plus belle jeune fille de Grèce, cloîtrée depuis toujours par son père, dans la chambre la plus haute et la plus reculée du palais. Une fois l'an, Creuza apparaît pendant une heure au peuple, qui vient de loin, seulement pour contempler sa beauté. Un portrait d'elle arrive en Turquie, où habite Evangelista, qui tombe amoureux de sa beauté. Il se rend en Grèce et commande à un ingénieur, Edmundo, un engin mécanisé avec des ailes. C'est le pavão du titre, curieux véhicule et drôle d'animal, à bord duquel Evangelista se posera sur le toit de la chambre de Creuza. Quelques péripéties vont retarder l'enlèvement, qui aura enfin lieu, sur les ailes de cet hélicoptère emplumé, à mi-chemin entre la magie et la science. L'hybridisme de cet objet, au cou, à la tête, et au bec d'aluminium, au croisement du règne animal et du gadget high-tech,

¹² Le terme *romance* est appliqué aux livrets de plus de 16 pages, ceux de 24, 32, 40, 48 et 64 pages. Le *folheto* est le terme réservé aux livrets de 8 et 16 pages. Le *Pavão Misterioso* compte 40 pages.

a sans doute inspiré l'expérience métissée du langage multimédia appliqué à un texte narratif de tradition *nordestine*, mais aussi porteur d'influences arabe et ibérique. L'intrigue est simple et s'assimile à celle de toutes les amours contrariées, interdites, qui alimentent les *romances*. C'est l'invention de l'oiseau motorisé qui lui confère mystère et originalité. Comme les poètes, l'oiseau est un passeur de frontières; au service du désir, il transgresse l'ordre établi; fruit de l'imagination, il infléchit le cours de l'histoire. Sa médiation va permettre au héros de vaincre les distances et de le mettre en contact avec ce qui, auparavant, était inaccessible; elle va aussi inciter Aléxia Brasil (2005) à partir en quête d'objets magiques et prolifiques, susceptibles de donner corps à son projet multimédia: diverses éditions du titre, de multiples illustrations, des mémoires divergentes, des réinventions du même, des passés résurgents à la surface du présent, tout cela est venu se loger dans une matrice malléable, flexible, extensible, mêlant les temporalités, regroupant les variations, sans prétendre à l'unique, authentique ou premier. Cependant, il a bien fallu faire des choix pour construire le *corde/numérique*, à la fois texte, son, image.

Pour le texte, c'est une des éditions de la Typographie São Francisco qui a été retenue; pour le son, il fallait non seulement une voix, mais encore une version chantée. Aléxia l'a trouvée auprès de José João dos Santos, Mestre Azulão, un «homme-mémoire» comme elle le définit, reprenant l'expression de Le Goff (1988, p. 113).¹³ Mestre Azulão, *cordelista* et *repentista paraibano*, savait chanter les quelques 141 sizains du récit. Enfin, en ce qui concerne l'image, tout un ensemble de gravures et de dessins a été rassemblé et incorporé, au gré des besoins, dans le projet numérique.

L'atelier d'Aléxia a fonctionné comme un coffre de pirate où, pêle-mêle, se seraient entassés des objets distincts, histoires, images, sons; autant de butins qui n'étaient pas logés dans le ventre de l'ordinateur, ni stockés dans la mémoire fixe du disque dur. Ce n'est que par la suite que le trésor a été transporté vers le

¹³ Dans le texte de Le Goff, les hommes-mémoires sont des conteurs, des spécialistes de la mémoire dans les sociétés sans écriture.

milieu numérique, par le biais de ses périphériques. Des catégories sont alors archivées, mais la séparation, texte-son, texte-image et images figuratives, ne résiste pas à l'édition des scènes. Il y a des additions, des croisements, des superpositions, des enchaînements de traductions et de modifications, et tout cela active les archives, elles s'ébranlent, deviennent matrices d'autres archives, et l'idée d'un original se perd de vue, dissoute dans les remous numériques de la mémoire. «L'achèvement n'existe que comme fruit d'une décision, et non par incapacité opérationnelle. La mémoire peut demeurer en transformation» (BRASIL, 2005, p. 74).¹⁴

¹⁴ “O finalizado existe por decisão, e não por incapacidade operacional. A memória pode permanecer em transformação.”

De façon assez paradoxale, selon nous, alors que la redondance du texte sur papier - vérifiée à travers la répétition de vers différents mais de sens similaire ou la reprise de certains passages de l'histoire - assure la mémoire de l'oralité et, à l'exemple des feuilletons télévisés, permet au public de prendre pied dans le récit, à n'importe quel moment de son entrée dans le tissu narratif, au contraire, dans le milieu numérique, la récurrence va permettre à l'internaute une navigation non linéaire. C'est la répétition textuelle qui va autoriser des ellipses, des brèches, des déhanchements, des chemins de traverse, un élargissement de l'espace navigable. C'est elle qui va permettre, cette fois, de perdre pied, et en quelque sorte, d'oublier.

A cette architecture temporelle des unités de sens, est venue s'ajouter une chronologie spatiale, accompagnant le cours de l'histoire, celle des unités de lieu, d'ambiance. Le *corde*/numérique acquiert ainsi une plénitude par l'addition de ces itinéraires non-linéaires. L'hypertexte éclate le texte.

Nous pensons alors, avec une certaine nostalgie, à ce réseau de routes et de typographies, d'hommes (poètes, lecteurs, auditeurs) et de folhetos, de contraintes et de libertés, de mémoires et de complicités. Nous sentons bien que la matérialité des imprimés n'est pas un simple accessoire, comme l'explique Márcia Abreu (2004, p. 434):

La signification n'est pas seulement donnée par les mots disposés sur le papier, mais elle résulte de la confluence d'un ensemble de facteurs comme nombre de pages, format, illustration, conceptions esthétiques et idéologiques particulières à l'univers culturel dans lequel s'insère le lecteur.¹⁵

Nous hésitons devant cet éclatement, ces liens qui semblent des abîmes, ces rebondissements du texte sur d'autres textes, sur du son, des images, ce texte qui devient presque abstrait à force d'extension, alors qu'on le savait jusqu'ici ordonné selon des règles bien définies et circonscrit à son support 11x16.

Pourtant, c'est notre main qui guide la souris, et nous percevons par delà les particularités de chaque réseau évoqué, une convergence possible entre raison orale, graphique, numérique. Nous retrouvons sur l'écran une circulation fluide entre texte, image et son. Nous rétablissons une forme de partage et une approche participative qui nous semblaient a priori exclues. Même si de la performance vécue, chaude et complice, il ne reste que l'idée, et que le lien social se perd dans une multitude anonyme et *on line*, force est de reconnaître que nous n'avons pas d'un côté un objet culturel intouchable et immortel, et de l'autre une technologie barbare et assassine, car celle-ci ne sera que ce que nous ferons d'elle.

C'est avec délicatesse, et le respect que l'on se doit d'avoir pour un objet pétri de mémoire et créé pour le collectif, qu'Aléxia Brasil a transplanté dans le monde amplifié du *Web*, un *Pavão Misterioso*, proche parent du phénix, toujours prêt à renaître de lui-même, comme ces histoires de *cordel* qui surgissent, se laissent oublier, ressurgissent.

Le *Pavão Misterioso* est le proche parent de tous les oiseaux fabuleux qui osent s'approcher de la mort pour connaître la résurrection, comme l'imagination, qui, pour prendre son envol, cherche le tremplin de la mémoire.

¹⁵ “A significação não é dada apenas pelas palavras dispostas sobre o papel, mas é obtida pela confluência de um conjunto de fatores como número de páginas, formato, ilustração, concepções estéticas e ideológicas peculiares ao universo cultural no qual se insere o leitor.”

Bibliographie

ABREU, Márcia. A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestina” In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs.). *A Historiografia literária e as técnicas de escrita*. Do manuscrito ao hipertexto. Rio: Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 424-434.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1999.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa/Campina Grande: Editora Universitária / Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.

ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1978.

BRASIL, Alexia. *Cordel: memória e comunicação em rede*. São Paulo, 2006. 168p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Biblioteca Digital PUC/SP: SAPIENTIA. <http://biblio.pucsp.br>. consultation en août 2007.

_____. *Cordel Digital*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005. <www.impublicaveis.com.br/cordeldigital.html> Acesso em 2007. Apple Macintosh.

CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers : Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel*. São Paulo: Maltese, 1994.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel*. São Paulo: Hucitec, 1979.

KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 201-204.

KUNZ, Martine. *Zé Melancia*. São Paulo: Hedra, 2005.

_____. Rodolfo Coelho Cavalcante: un cas de duel entre oralité et écriture In : *Littérature orale. Paroles vivantes et mouvantes*. J.-B. Martin et N. Decourt (éds). Lyon : CREA/ Presses Universitaires de Lyon, 2003. p.205-215.

_____. *Expedito Sebastião da Silva*. São Paulo: Hedra, 2000.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.

TERRA, Ruth. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste 1893-1930*. São Paulo: Global, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix de la littérature» médiévale*. Paris: Seuil, 1987.